UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

FLÁVIA HELENA

O fabricante de textos: uma leitura de *Budapeste* de Chico Buarque

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

O fabricante de textos: uma leitura de *Budapeste* de Chico Buarque

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Profª Drª Maria Augusta Fonseca

São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail: flavinha.helena@hotmail.com

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Helena, Flávia
O fabricante de textos : uma leitura de Budapeste de Chico Buarque / Flávia Helena ; orientadora Maria Augusta Fonseca. – São Paulo, 2010.
124 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária.

1. Literatura brasileira. 2. Indústria cultural. 3. Buarque, Chico, 1944- . I. Título. II. Fonseca, Maria Augusta.

CDD 869.935

Nome: HELENA, Flávia

Título: O fabricante de textos: uma leitura de *Budapeste* de Chico Buarque

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À minha mãe que, mesmo sem saber, contribuiu com primeira ideia para esta pesquisa se realizasse.

Agradecimentos

À Professora Maria Augusta Fonseca pela zelosa orientação e pela leitura sempre atenta e enriquecedora.

Aos Professores Jorge de Almeida e Edu Teruki Otsuka por suas valiosas contribuições na ocasião do exame de qualificação.

Ao funcionário do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada Luiz de Mattos Alves por ser sempre tão prestativo, simpático e cordial.

À Professora Maria Elisa Cevasco que me encaminhou à minha orientadora, Professora Maria Augusta Fonseca, e sem cuja intermediação este trabalho não seria possível.

À minha mãe, Isabel, pelo apoio e pelo incentivo.

À minha irmã Renata e ao meu cunhado Marco por todas as vezes em que gentilmente me buscaram quando eu retornava de minhas aulas, em algumas ocasiões tarde da noite.

Ao meu pai, Othelo, por ter me dado o suporte material necessário para que eu pudesse concluir meus estudos.

Ao meu irmão Marcelo pelos livros trazidos de Campinas.

Ao amigo Elton pela leitura deste trabalho e por toda a ajuda que me concedeu.

Aos meus alunos, que ao longo de todo meu curso de mestrado, ouviram incansáveis minhas digressões sobre Chico Buarque, mesmo quando elas não tinham relação alguma com o tema da aula.

A todos aqueles que de algum modo tenham contribuído para que este trabalho chegasse a termo.

“Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles.”

Antonio Candido

“O direito à literatura”

Resumo

HELENA, Flávia. **O fabricante de textos: uma leitura de *Budapeste* de Chico Buarque**. 2010. 124 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

O romance *Budapeste* de Chico Buarque é uma narrativa em primeira pessoa que relata de forma não linear a trajetória do *ghost-writer* José Costa, desde os tempos de faculdade, quando vendia sob encomenda monografias e trabalhos acadêmicos, no Rio de Janeiro, até o seu estabelecimento definitivo na cidade de Budapeste, na Hungria, depois de ser-lhe atribuída a autoria de *Budapest*, livro que afirma não ter escrito e que relata grande parte de sua vida. Abordando o motivo do duplo, uma vez que o protagonista não se divide somente entre duas cidades, mas também entre duas línguas e duas mulheres, o relato se constrói a partir de um foco não confiável, o que reforça a problemática do logro e do embuste que a narrativa engendra. A associação desses elementos – a saber, o foco não confiável, a profissão exercida pelo protagonista e seu deslocamento entre dois países – possibilita algumas das questões que se colocam no romance e que selecionamos para análise, tais como a simulação e a abstração, as relações de dependência entre o Brasil e os países economicamente dominantes e a indústria cultural. Assim, partindo-se do pressuposto de que a obra literária recria em seu interior uma realidade ficcional autônoma, o propósito deste trabalho é examinar os temas apontados, verificando em que medida e de que maneira essas questões são captadas e formuladas pela estrutura da obra e assim revelam aspectos próprios da realidade concreta.

Palavras-chave: simulação, dependência, indústria cultural, literatura e sociedade, Chico Buarque.

Abstract

HELENA, Flávia. **The text maker: an interpretation of *Budapeste* by Chico Buarque.** 2010. 124 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

The novel *Budapeste*, by Chico Buarque, is a first-person narrative which relates in a non-linear way the trajectory of the ghost-writer José Costa since he used to sell monographs and academic papers in Rio de Janeiro until his settling in Budapest, the Hungarian capital, when he is pointed as the author of *Budapest*, a book which he does not recognizes as his and which tells a great part of his life. Dealing with the motif of the double, as the protagonist does not only divide himself between two cities, but also between two languages and two women, the story is told by an unreliable narrator, which reinforces the issue of deceit which the narrative constructs. The association of these elements – unreliable narrator, profession of the protagonist and his circulation between two countries – creates some of the questions that are present in the novel and herein analyzed, for instance, simulation and abstraction, relations of dependency between Brazil and economically dominant countries and the cultural industry. Therefore, starting from the idea that the literary work recreates an autonomous fictional reality, the aim of this dissertation is to examine the mentioned themes, observing in which ways these questions are grasped and formulated by the structure of the novel and hence can reveal specific aspects of concrete reality.

Keywords: simulation, dependency, cultural industry, literature and society, Chico Buarque

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
1 FOCO NARRATIVO E SIMULAÇÃO 21
1.1 Foco narrativo e “confidenciabilidade” 21
1.2 Abstração e fragmentação 37
1.3 Uma realidade virtual 49
2 CONFIGURAÇÕES DA REALIDADE BRASILEIRA 57
2.1 Um homem fora do lugar 57
2.2 Entre ser e não ser 73
3 INDÚSTRIA CULTURAL E RELAÇÃO ARTE-MERCADO 91
3.1 Indústria cultural 91
Reificação 92
Repetição 100
3.2 Relação arte-mercado 104
CONSIDERAÇÕES FINAIS 112
REFERÊNCIAS 116

Introdução

No prefácio de *O discurso e a cidade*, Antonio Candido define aquilo que ele chama de "*redução estrutural*, isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo"[1] e consequentemente expõe o objetivo que o moveu a escrever os ensaios que compõem a primeira parte da obra:

> O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de mostrar (não apenas enunciar teoricamente, como de hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida por suas por suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. No entanto, natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto que o leitor tem a impressão de estar em contato com realidade vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam. Esta dimensão é com certeza a mais importante da literatura do ponto de vista do leitor, sendo o resultado mais tangível do trabalho de escrever. O crítico deve tê-la constantemente em vista, embora lhe caiba sobretudo averiguar quais foram os recursos utilizados para criar a impressão de verdade. De fato uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária.[2]

Assim, é possível conceber a obra literária como objeto apto a recriar uma realidade ficcional autônoma, determinantemente marcada por elementos externos, ou seja, originários da sociedade concreta em que a obra se inscreve. Assim, a obra literária, ao apresar e reordenar aspectos próprios da sociedade de que se origina, torna-se um veículo propício a provocar a reflexão acerca dessa mesma sociedade. Deve-se ressaltar, no entanto, que não se trata de tomar o trabalho literário como objeto de "demonstração de teses sociológicas"[3], mas reconhecê-lo como um instrumento que, a partir de sua organização, propicia o entendimento da realidade externa, tal como esta é captada por sua estrutura. Isso porque "conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas."[4]

Partindo dessas formulações, o objetivo desta dissertação é analisar o romance *Budapeste*, de autoria de Chico Buarque, observando de que modo o universo que se constitui

---

[1] CANDIDO, Antonio. Prefácio. In:_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 2004. p. 9.
[2] Ibid., p. 9.
[3] ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2006. p. 66.
[4] Ibid., p. 67.

na obra elucida aspectos essenciais do contexto sócio-histórico em que esta se inscreve. Considerando que o livro foi publicado no ano de 2003 e abrange um intervalo que se estende dos anos de 1980 até o início do século XXI, o propósito é observar de que modo o romance engendra, por mecanismos próprios da arte literária, os conflitos sociais característicos desse período.

O romance é narrado em primeira pessoa, assim concebendo um foco não confiável, ou apenas parcialmente confiável. O relato se constrói unicamente pela da visão do protagonista, José Costa, um *ghost-writer* que em troca de uma vida altamente confortável, que lhe permitia habitar um bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro e realizar viagens ao redor do mundo, envolve-se numa atividade ilícita, mas altamente proveitosa em termos financeiros. Sua função consistia em escrever textos das mais variadas espécies – de monografias acadêmicas a discursos políticos – cujas autorias seriam assumidas por pessoas dos mais diversos meios sociais – de cardeais a donos de churrascarias, de juízes a presidentes de clube, sendo a única característica comum a todos esses clientes o seu poder de compra. Para exercer essa profissão, José Costa se associa a Álvaro da Cunha, ex-colega de faculdade que gozava de uma boa condição financeira e de bons contatos sociais, e juntos fundam a Cunha & Costa Agência Cultural. Essa sociedade se estabelece em condições bastante desiguais, uma vez que sendo Álvaro o detentor do capital da empresa, será ele quem ditará as regras e desfrutará dos maiores benefícios provenientes do negócio. Isso não implica, contudo, a isenção de José Costa quanto às irregularidades advindas da atividade que exercia, pois era com elas conivente e obviamente contribuía para que elas se efetivassem.

Além de versar sobre a questão do anonimato e do embuste, inevitavelmente relacionada à profissão do protagonista, a narrativa também aborda a problemática do duplo, pois, à medida que o narrador se desloca entre as cidades do Rio de Janeiro e a capital húngara, Budapeste, acaba por desenvolver duas vivências paralelas em cada um desses lugares. Casado com a telejornalista Vanda e pai de Joaquinzinho, no Rio de Janeiro; em Budapeste, José Costa se envolverá com sua professora de húngaro, Kriska, que por sua vez é mãe de Pisti e também nesta cidade atuará como *ghost-writer*, escrevendo livros de poesias como *Tercetos Secretos*, que se tornará um sucesso sob a assinatura de Kocsis Ferenc. Assim, será ele um homem dividido não apenas entre duas cidades, mas entre duas línguas e duas mulheres.

Os modos como se constroem os relacionamentos pessoais no universo da narrativa também merecem atenção. Dessa maneira, a sociedade estabelecida entre José Costa e Álvaro da Cunha, pautada por vínculos de conveniência, dependência e submissão sinaliza para

questões que estão além dos limites dessa empresa e revelam problemas relevantes acerca do contexto sócio-histórico de que o romance se origina. O mesmo ocorre com os relacionamentos familiares do protagonista. O fato de José Costa se relacionar virtualmente com sua mulher Vanda – posto que ela é uma apresentadora de telejornal –, deixando de lado os contatos pessoais concretos, é indicio de uma sociedade que se aliena. É também a dificuldade de se relacionar com seu filho Joaquinzinho, um menino afásico, incapaz de se comunicar com o mundo à sua volta, o sinal de um mundo cindido, que também apresenta traços de alienação. Os embaraços em relação à comunicação permanecem quando o *ghost-writer* se desloca para Budapeste. Não somente em virtude do idioma magiar, segundo suas próprias palavras "a única língua do mundo que, segundo as más línguas o diabo respeita"[5], que de início ele desconhece, mas também por força da dificuldade que ele encontra em estabelecer vínculos afetivos, principalmente com seu enteado, Pisti.

Com respeito à linguagem empregada na obra, há um importante aspecto a observar. O uso recorrente de termos peregrinos, provindos principalmente do idioma inglês, são um relevante sinalizador das influências estrangeiras sofridas pelo Brasil tais como as que se manifestam nos domínios da cultura e da economia nos últimos cinquenta anos, o que revela certa tendência ao macaqueamento de modelos americanos como se buscará demonstrar.

Ligada à própria natureza da profissão exercida pelo personagem, é inevitável o exame da questão da reificação, no sentido atribuído por Marx no primeiro volume de sua obra *O capital*.[6] Assim, serão observados os modos como a cultura e a arte tornam-se meras mercadorias em meio à padronização, reconhecidos em *Budapeste* por expedientes como a repetição de palavras e frases, que se multiplicam com pequenas modificações, ao longo do relato. O que se pretende, portanto, é destacar os procedimentos utilizados para engendrar na obra a problemática da cultura de massas. Nesse sentido, observando o trabalho de José Costa, serão analisados os modos implantados para demonstrar de que maneira a escrita que se pretende artística, trabalhada apenas na superfície para se ajustar ao gosto do grande público,

---

[5] BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 6.

[6] "Marx descreve o fenômeno da reificação da seguinte maneira: 'O caráter misterioso da forma mercantil consiste, portanto, simplesmente em revelar para os homens os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres objetivos do produto do produto do trabalho, como qualidades sociais naturais dessas coisas e, consequentemente, também a relação social dos produtores com o conjunto do trabalho como uma relação social de objetos que existem exteriormente a eles. Com esse qüiproquó, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas que podem ser percebidas ou não pelos sentidos ou serem coisas sociais [...] É apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas'." In: LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*: estudos sobre a dialética marxista. Tradução de Rodnei do Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 198-199. A citação de Marx encontra-se em: MARX, Karl. The fetishism of commodities and the secret thereof. In: _____. *Capital*. vol. I. p. 46-47. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf>. Acesso em: 09 set. 2010.

acaba abandonando o fazer como elaboração complexa para obedecer à finalidade primordial do mercado, que é gerar capital.

Para o exame dessas questões, esta análise será dividida em três capítulos respectivamente denominados "Foco narrativo e simulação", "Configurações da realidade brasileira" e "Indústria cultural e relação arte-mercado".

O principal objeto primeiro capítulo é a figura do narrador, essencial para que se configurem, em associação com a temática do logro abordada pelo romance, as questões da simulação e da abstração. Em primeiro lugar, José Costa se trata de um narrador "não confiável" (*unreliable*), na acepção de Wayne Booth, o que para o crítico significa que "ele não é necessariamente um mentiroso, mas acredita possuir qualidades que lhe são negadas pelo autor"[7]. Isso porque o narrador-protagonista é um personagem que se caracteriza principalmente por sua "volubilidade", conforme atribuição dada por Roberto Schwarz em seu estudo sobre Machado de Assis, *Um mestre na periferia do capitalismo*[8]. Nesse caso, é possível afirmar com Schwarz que o personagem movido por seus interesses, mostra uma postura instável e inconstante, adaptando-se às mais diversas situações de acordo com aquilo que lhe é mais conveniente.

Nesse sentido, a inconstância do narrador e protagonista do romance está diretamente relacionada ao seu interesse em manter os privilégios de que gozava, não somente pela versão dos fatos que expõe, mas também pelo modo como sua personalidade é construída ao longo do relato. E ela se revela por um cinismo extremo, o que lhe permite obter vantagens a partir da grande falcatrua da qual resolve, conscientemente, participar. Assim, embora haja um claro empenho por parte desse narrador em apresentar-se como uma vítima da situação em que se encontra, o modo como a narrativa se desenvolve revela que essa é uma falsa questão. O ponto principal, portanto, está em desnudar instabilidades da sociedade capitalista que tem como valores primordiais os ganhos financeiros a qualquer custo e o benefício próprio, conseguidos justamente a partir dos privilégios, da iniquidade e do desrespeito aos padrões legais e éticos, como exemplifica a atitude profissional de José Costa. Frente a isso é

---

[7] "Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists (Camus' The Fall, Calder Willingham's Natural *Child*, etc.) It is most often a matter of what James calls inconscience; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him." In: BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2nd ed. Chicago & London: University of Chicago Press, 1983. p. 159.

[8] Ao se referir à "volubilidade" do personagem Brás Cubas, Schwarz afirma: "Enfim, buscando generalizar, digamos que o narrador não permanence igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase." In: SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2008. p. 30.

reveladora a colocação de Roberto Schwarz sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a questão crucial que se coloca no romance de Machado de Assis:

> Em nenhum caso o acento está na derrota da potencialidade individual ou no seu custo, como pediria o romantismo. Muito pelo contrário, está nos benefícios havidos em conseqüência, nas satisfações que aquelas veleidades derrotadas coibiram e que a posição social e a inconsistência de Brás lhe permitem gozar. O interesse que leva o ricaço brasileiro a não abrir mão de nenhuma de suas vantagens mandava tanto beneficiar como descrer de liberalismo e romantismo, segundo as circunstâncias, donde um certo exercício anti-ilusionista, de feição cínica, exercício que as Memórias prolongam e requintam nas afrontas à convenção formal.[9]

É oportuno fazer aqui algumas ressalvas em relação a esta aproximação, já que Brás Cubas e José Costa embora se assemelhem em alguns aspectos, diferenciam-se em outros, a começar pelo tempo em que viveram e pelo estrato social de origem. O protagonista de *Budapeste*, que vive em muito boas condições financeiras, não pode ser tomado como o "ricaço" da estirpe de Brás Cubas, pois a sua real condição é a de um burguês da classe média. José Costa não era rico antes de se associar a Álvaro da Cunha – detentor do capital na sociedade que constituem – e passa a gozar de um padrão de vida mais elevado à medida que a agência por eles montada se estabelece e se torna "respeitada", ou, melhor dizendo, afamada. Afinal, é o *marketing* que faz o negócio progredir no meio em que atua. No entanto, embora passe à condição de homem de posse, o *ghost-writer* sobe na escala social e financeira a custa de se submeter, consciente e voluntariamente, à exploração e aos desmandos do sócio detentor do capital, exercendo uma atividade que ele mesmo reconhece como algo enganoso e ilícito, isto é, a produção seriada de textos que tinham suas autorias, mediante uma fraude, assumidas por terceiros. Pois é exatamente este ponto que torna possível uma aproximação entre José Costa e Brás Cubas. Do mesmo modo que este não abria mão das vantagens que conseguia por conta de sua posição social, e o fazia com boa dose de cinismo, aquele se sujeita a condições das mais adversas e comete as maiores irregularidades para que possa desfrutar das mordomias que o dinheiro lhe proporcionava. Neste último caso, também a dissimulação torna-se o recurso que lhe permite agir de acordo com as conveniências. E esse é o fio condutor que norteia toda a narrativa.

Essa "volubilidade" do narrador, que o torna não confiável, reforça-se quando associada à já mencionada temática do duplo que o romance aborda, pois ao dividir-se entre duas cidades e entre as experiências a cada uma delas relacionadas, o protagonista confere à sua existência um caráter de instabilidade. Dessa maneira, torna-se também o fator

---

[9] SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 72-73.

responsável por criar no romance a impressão de abstração, isto é, de que tudo aquilo que diz respeito ao universo em que gravita o personagem não seja dotado de solidez ou concretude.

De tal maneira, a incerteza pode ser entendida como um desdobramento dessa instabilidade, principalmente se associada à simulação e à mentira inerentes ao ofício que o protagonista exerce. Como *ghost-writer*, ele precisa fingir não ser o autor dos textos que escreve, ou seja, finge, por obrigação do ofício, não ser o que é. Essa feição simulada, condição necessária na sua vida profissional, manifesta-se nas mais variadas instâncias do romance, reforçada pela vivência dupla que o narrador experimenta. Ao se dividir entre duas cidades, e, por conseguinte, entre tudo que está relacionado a cada uma delas – idioma, mulher, profissão – parece reproduzir sua própria existência, de modo "virtualmente duplicado"[10]. Essa duplicação que resulta no par José Costa/Zsosé Kósta e dos elementos que o acompanham – Vanda/Kriska; Joaquinzinho/Pisti (respectivamente, filho e enteado); português/húngaro; *O Ginógrafo*/*Tercetos Secretos* (os grandes trabalhos escritos por José Costa respectivamente no Brasil e na Hungria) se reveste de um caráter duvidoso, no sentido exato de não ser dotado de concretude. Isso se dá porque a associação da mencionada vivência dupla que o narrador-protagonista experimenta, ligada à sua não confiabilidade, faz com que, no universo que *Budapeste* configura, paire a dúvida quanto àquilo que é efetivamente real no âmbito de seu universo ficcional, e o que é fruto da imaginação de certo modo delirante do narrador. Dessa perspectiva, *Budapeste* traduz em José Costa diferentes relações de alienação – seja social, em relação ao seu papel no coletivo; seja individual, nos limites da loucura. Tragado por sistema perverso, parece refugiar-se também no mundo do sonho, e no devaneio.

A dúvida que percorre todo o relato não se resolve ao final da narrativa, ao contrário, reforça-se, pois ao fundir realidade e ficção, o narrador deixa margens para que essa ambiguidade não se resolva: "E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia."[11]

Nesse sentido, são oportunas as colocações do próprio autor do romance, Chico Buarque, que ao comentar a capa da tradução húngara de seu trabalho, discorre sobre aquilo que é real e o que é imaginado em *Budapeste*: "Eu acho muito bonita a capa do livro húngaro.

---

[10] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 4. A citação referente a este trabalho será feitas, com autorização da autora, a partir do exemplar avulso contendo o texto original em português, ainda inédito. O texto conta com publicação em francês: FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature. Tradução de Alain Mouzat. In: OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea. (Orgs.). *La littérature brésilienne contemporaine – de 1970 à nos jours*. Rennes: PUR, 2007.

[11] BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

O capista compreendeu isso perfeitamente, porque aqui está *Budapest*, o título, e aqui está o Cristo, o Corcovado o Pão de açúcar em primeiro plano. E o Castelo de Buda, Budapeste ali ao fundo, meio nublado, meio flou, meio indefinido, como um sonho. O real e o sonhado."[12].

Vale uma observação lateral, a título de curiosidade, mas que contribui para referendar questões postas pela obra. Assim como a capa da edição húngara, a capa do livro publicado no Brasil reproduz a dualidade virtual-real, inscrita no mundo imaginário da ficção, paradoxo que o romance aborda. Isso porque a capa de cor mostarda, semelhante à do trabalho mais bem sucedido de Costa, ou seja, a biografia do alemão Kaspar Krabbe, traz em sua parte frontal o título do romance em português, com o nome de seu respectivo autor, Chico Buarque, e um fragmento da obra; já na parte de trás, que pode ser lida diante do espelho, vê-se a transcrição do título em húngaro, *Budapest*, com o nome do protagonista também transcrito em no idioma magiar. Esse aspecto gráfico aproveitado na confecção do livro alude ao caráter virtual que reveste a vivência dupla do protagonista e reforça o campo de dúvidas que alimenta a trama do relato com respeito à própria natureza da ficção.

Contudo, a constatação definitiva do que efetivamente é real ou é simulado no contexto do universo ficcional – mundo imaginário, inventado, ainda que mimetize a realidade concreta – seria arriscada, assim como seria ousado afirmar quais dessas experiências do protagonista – as vividas em Budapeste ou as vividas no Rio de Janeiro são reais na esfera da narrativa. A sugestão feita pela fala de Kriska, de que as experiências do *ghost-writer* no Rio de Janeiro seriam uma simulação podem comprovar isso: "Coral de ventríloquos, realmente inacreditável, e essa cidade do Rio de Janeiro, essas praias, essa gente andando para lugar nenhum, e essa mulher Vanda, de onde tiraste isso?" Essa fala da mulher húngara do protagonista, associada às impressões do *ghost-writer* deixa a dúvida sobre qual das cidades seria matéria dos sonhos de José Costa. "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, [...] para ela tudo isso era coisa nenhuma, era matéria dos meus sonhos."[13]

Esses temas, tais como a conveniência, o embuste e o cinismo, articulam-se no primeiro capítulo a problemáticas relacionadas à alienação e à fragmentação. Essa questão estará centrada na figura do protagonista, cuja existência de aspecto fragmentário confirma traços desviantes de alienação pessoal e social. Isso se manifesta em grande parte por sua

---

[12] CHICO BUARQUE: uma palavra. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinícius França. Rio de Janeiro: RWR Comunicações LTDA, 2006.
[13] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 68.

indiferença em relação às pessoas – inclusive a seus familiares – e aos problemas que o rodeiam. Contudo, há outros elementos perfilados no romance capazes de resumir a complexa problemática da alienação. Um exemplo seria a primeira mulher do protagonista, Vanda, que exerce sua profissão de jornalista, repetindo notícias automaticamente sem se dar conta de seu conteúdo. Outro é Joaquinzinho, filho do *ghost-writer*, que aos cinco anos, por graves falhas na interação familiar, sofre de afasia e não se comunica com o mundo ao seu redor. Nesse particular, serão examinados os procedimentos formais por meio dos quais questões relacionadas ao comportamento dos personagens afloram na obra. Assim, serão objeto de análise o foco narrativo e o modo como o relato se organiza cronologicamente, com destaque para a não linearidade temporal associada ao fluxo de consciência intermitente, que como irá se observar, também são fatores que reforçam a fragmentação e a alienação no universo do romance.

Considerando o diálogo entre a realidade externa e a realidade que o romance estabelece, é sob esse enfoque que serão abordadas no segundo capítulo deste trabalho algumas configurações da realidade brasileira presentes na obra. O objetivo será analisar os meios pelos quais a obra mimetiza e capta em sua estrutura aspectos essenciais desta sociedade.

Conforme já mencionado, ao estabelecer uma sociedade com Álvaro da Cunha, o protagonista submete-se às condições que lhe são impostas e desempenha consciente e espontaneamente uma atividade altamente fraudulenta e até mesmo ilegal como meio de manter um padrão de vida elevado. Para isso, José Costa age de modo a obedecer às suas próprias conveniências e adota uma postura ambígua e volúvel. Nesse sentido, demonstra um comportamento bastante controvertido, pois ao mesmo tempo em que é explorado pelo sócio, e não desfaz dos vínculos que o mantém dependente de Álvaro, obtém vantagens advindas dessa exploração. Frente a essa postura assumida pelo protagonista, o propósito deste segundo capítulo é analisar de que maneira, e até que ponto, seu procedimento também poderá ser tomado como metáfora de certos modos de funcionamento da sociedade no Brasil contemporâneo.

Inicialmente, considerando o comportamento submisso do protagonista, o objetivo será averiguar em que medida os traços de dependência e de submissão que emergem no relato, podem ser formas alegorizadas (entendendo alegoria como metáfora continuada) de dependência econômica e cultural do Brasil, inscrito no cenário internacional globalizado. Partindo da formulação de Roberto Schwarz de que “ao longo de sua reprodução social,

incansavelmente, o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio”[14], então, esta análise se conduzirá no sentido de examinar como isso se revela pelo comportamento inconstante e ambíguo do protagonista. Nesse sentido, são oportunas as palavras de Schwarz:

> Partimos da observação comum, quase uma sensação, de que no Brasil as ideias estavam fora do centro, em relação ao seu uso europeu. E apresentamos uma explicação histórica para esse deslocamento, que envolvia as relações de produção e parasitismo no país, a nossa dependência econômica e seu par, a hegemonia intelectual da Europa, revolucionada pelo Capital.[15]

Embora a colocação de Schwarz se refira a um período específico, recobrindo obras de José de Alencar e Machado de Assis, em sua primeira fase, não há como negar a persistência dessas relações de dependência, por outras manifestações e mascaramentos, em relação aos países do continente europeu, e bastante fortificados em relação à potencia norte-americana. Assim, este trabalho buscará verificar quais são, e como se manifestam os procedimentos, formais e materiais, utilizados para inscrever essa problemática na obra. Para tanto, serão observados, conjuntamente, diferentes níveis do relato, das relações de dependência mantidas pelo protagonista em relação ao seu sócio, ao uso recorrente de vocábulos e expressões estrangeiras e de temas culturais relacionados aos países economicamente dominantes.

Nota-se, com base na citação acima, um outro tema também presente no romance, isto é, o das relações de produção e parasitismo no país. Ainda que o ensaio de Schwarz, no que diz respeito às relações de produção, discorra sobre “[...] a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu.”[16], a aproximação entre este estudo e *Budapeste* é oportuna. Vale dizer, embora o escravismo tenha sido oficialmente extinto, seus sintomas e seus pares ainda persistem e o resultado disso é uma sociedade que caminha a custa de grandes disparidades. Ao lado desses sucedâneos da escravidão, mantêm-se “as vantagens do progresso”[17] às quais têm acesso apenas uma elite bastante restrita. Considerando que o romance estudado, retrata um universo em que prevalece a iniquidade e em que são comuns os favorecimentos pessoais e os privilégios para poucos, é possível reconhecer em *Budapeste* certa oposição que ainda prevalece entre sucedâneos do escravismo em sintonia com novas vantagens advindas do progresso. Nesse entender, além de utilizar

---

[14] SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 29.
[15] Ibid., p. 30.
[16] Ibid., p. 12.
[17] SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006. p. 47.

como parâmetro crítico conceitos de Roberto Schwarz e de Antonio Candido, esta análise incorpora discussões presentes no ensaio "Volubilidade e ideia fixa: o outro no romance brasileiro" de José Antonio Pasta Júnior, que tem como objeto cinco romances da literatura brasileira: [*Senhora* (1875) de José de Alencar; *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880) de Machado de Assis; *O Ateneu* (1888) de Raul Pompeia; *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (1928) de Mário de Andrade; e *Grande sertão: veredas* (1950) de Guimarães Rosa]. Isso se justifica porque em seu ensaio José Pasta examina de que modo a volubilidade dos protagonistas desses romances está relacionada à disparidade que se opera entre progresso e escravidão, e de que modo essas configurações podem ser indicadores de uma sociedade instável, cujos valores não apresentam solidez.

Por fim, o último capítulo, será dedicado a examinar como se expõem no romance a temática da indústria cultural e a relação arte-mercado. O objetivo não será de modo algum questionar a feição mercantil do objeto artístico, principalmente certa literatura descartável, de fórmulas medíocres, para o consumo fácil, que é tema do romance, uma vez que o caráter comercial da obra de arte a ela se incorporou há muito tempo, até mesmo na sua forma de propagação. O que se busca é observar em que medida a literatura, apresentada apenas como objeto de consumo, não consegue impor sua qualidade (pela invenção e exaustivo trabalho de exigência no tratamento formal, que se combinam no fazer artístico) como característica essencial. Afinal, no atual contexto sócio-histórico, aquele em que *Budapeste* se inscreve, reconhece-se que:

> A cultura não é mais um domínio onde negamos ou nos refugiamos do capital, mas é sua evidente expressão. O capitalismo tardio depende para seu bom funcionamento de uma lógica cultural, de uma sociedade de imagens voltada para o consumo. Por sua vez, os produtos culturais são, para usar uma terminologia tradicional, tanto base como superestrutura, produzindo significados. A cultura de massa assim como o outro lado da mesma moeda, a alta cultura transformada em grife, são também campos de treinamento onde aprendemos as regras fundamentais do jogo contemporâneo, o jogo do consumo.[18]

Assim, o que se pretende é demonstrar que, em consonância com as outras temáticas tratadas pelo romance, a literatura, transformada em mera mercadoria, "fábrica de texto" em série, torna-se apenas mais um meio de explorar o leitor ingênuo para fins lucrativos do autor e do editor. Ainda, visando à figura do protagonista e dos trabalhos por ele realizados, a intenção é examinar quais recursos e procedimentos empregados para encontrar a fórmula da padronização, que apartam obra literária, isto é, qualquer texto escrito, de obra de arte

---

[18] CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In*:* JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*: ensaios sobre a globalização. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 9.

literária. Certos procedimentos de repetição e a reificação, presentes nas mais variadas instâncias do romance, são expedientes aptos a inscrever essa questão na estrutura da obra.

Por fim, conforme referido acima, pretende-se demonstrar por que o trabalho de José Costa é considerado um mero produto de consumo rápido e descartável, cujo principal desígnio é o de gerar lucro, e justamente por essa razão, apresenta-se como uma simples reprodução de fórmulas bem-sucedidas, que caem no gosto de seu público. Ao fazer isso, José Costa não apenas padroniza um tipo de trabalho, mas também o despe de qualquer traço de identidade. Por isso, a qualidade não é seu principal atributo. Nesse sentido, são oportunas as palavras de Mário de Andrade:

> Centenas de vezes tenho observado pessoas que leem setecentas páginas num dia, valorizam um poema por causa do sentido social dum verso, ou indiferentemente pegam qualquer tradução de Goethe pra ler. Que o assunto seja, principalmente em literatura, um elemento de beleza também, eu não chego a negar, apenas desejo que ele represente realmente uma mensagem, como na obra de um Castro Alves. Quero dizer: seja efetivamente um valor crítico, uma nova síntese que nos dê um sentido da vida, um aspecto do essencial. Apenas garanto que esta nova síntese, que é o próprio propósito da arte; ou desaparece ou fica em meio, si o artista não dispõe dos elementos formais necessários que a realizem com perfeição. Mas acontecem que muitos, justamente porque ignoram tais problemas, ou não querem o trabalho, a luta de se cultivar, se insurgem contra a cultura, consideram ninharias os problemas da forma, e só exigem o núcleo, a 'mensagem'. Se esquecem que justamente por isso abundam no mundo os mensageiros que, em vez de mensagens, o que trazem são cartas anônimas, vagas e impessoais notícias, sem caráter nem força, que podem quando muito indicar para que lado sopram os ventos da vida.[19]

Frente a isso, resta também analisar o que faz com que os trabalhos deste *ghost-writer* profissional, que segundo suas próprias palavras[20] padece de anonimato, tornem-se cartas também anônimas.

---

[19] ANDRADE, Mário de. A raposa e o tostão. In: _____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 110.

[20] Ao se referir a um dos encontros de escritores anônimos de que participou o narrador faz a seguinte observação: "Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas de anonimato." In: BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 20.

CAPÍTULO 1

Foco narrativo e simulação

"Não pode ser eu
Você fala meu nome, quem sou eu
Você fala meu homem, sim, mas qual
Eu nunca fui ninguém"
(Noite de verão, Edu Lobo & Chico Buarque)[1]

1.1 Foco narrativo e "confidenciabilidade"

De maneira sucinta, pode-se dizer que *Budapeste* trata-se de uma narrativa em primeira pessoa que relata de forma não linear a trajetória do *ghost-writer* José Costa, desde os tempos de faculdade, quando vendia sob encomenda monografias e trabalhos acadêmicos, no Rio de Janeiro, até o seu estabelecimento definitivo na cidade de Budapeste, na Hungria, depois de ser-lhe atribuída a autoria de *Budapest*, livro que afirma não ter escrito e que relata grande parte de sua vida, incluindo seus deslocamentos entre a cidade do Rio de Janeiro e a capital húngara.

No tempo em que a ação se passa, o narrador-protagonista, que reside inicialmente num bairro nobre da capital carioca, descreve suas experiências pessoais e profissionais, bem como o seu contínuo trânsito entre as cidades de Budapeste e do Rio de Janeiro. Dessa maneira, sabe-se que Costa, no princípio de sua carreira, está casado com Vanda, apresentadora de um telejornal de grande audiência, e que com ela tem um filho, Joaquinzinho. Porém, à medida que o enredo progride, Costa envolve-se com Kriska, sua professora de húngaro, residente na cidade de Budapeste. Esta, divorciada e mãe de Pisti, garoto cuja idade é aproximadamente a mesma do filho do protagonista.

A constante mudança entre capitais e hemisférios tão distantes faz com o protagonista troque não somente de cidade, mas também de idioma, já que depois duas passagens pela capital húngara acaba por se estabelecer no novo país e, por conta de um desejo obsessivo, que o fazia "labutar sem trégua, renunciando a todo lazer"[2] torna-se um profundo conhecedor da língua magiar. Segundo sua formulação, era capaz até mesmo de "empregar verbos raros e

---

[1] BUARQUE, Chico. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das letras, 2006. p. 426.
[2] BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 126.

corrigir pessoas cultas”[3]. Manejando bem o idioma, sente-se apto para exercer o ofício de *ghost-writer* também nessa língua.

No tocante à sua vida profissional, sabe-se que, enquanto residia no Rio de Janeiro, o protagonista era sócio minoritário da Cunha & Costa Agência Cultural, da qual seu ex-colega de faculdade, Álvaro Cunha, era o sócio majoritário. Mas, observa-se que Costa age como se fosse não sócio, mas empregado de Cunha, uma vez que este, como detentor do capital empresarial, acaba por ditar as regras do negócio e, segundo Vanda, esposa brasileira do protagonista, age como vampiro, chupando todo o talento de Costa[4]. O protagonista, no entanto, não reclama das condições que lhe foram impostas, pois, embora suas cotas na empresa fossem permanentemente reduzidas, “com cinco por cento da Cunha & Costa, ele podia levar vida de nababo”[5]. Ao se estabelecer na Hungria, passa a trabalhar no Clube das Belas Letras exercendo, segundo Kriska um “trabalho braçal, para imigrantes”[6] que consistia em “empurrar móveis, instalar microfones, ajustar o som”[7] e para o qual ele não precisava de grande conhecimento do idioma húngaro. Porém, à medida que sua fluência nesta língua se desenvolve, como dito anteriormente, ele se arrisca como *ghost-writer*, passando a escrever até mesmo poemas, coisa que nunca havia imaginado fazer.

O relato de Costa tem fim quando, na Hungria, é lançado *Budapest*, livro cuja autoria é atribuída a Zsosé Kosta (transcrição do nome do protagonista no idioma húngaro). Costa volta para a Hungria e decide não somente viver naquele país, como também ficar com Kriska que ali residia e que esperava um filho seu.

O final de *Budapeste*, no entanto, ao contrário do ocorre com muitas obras literárias, não é revelador, pois, ao esconder “a versão oculta de si mesmo”[8], lança ao leitor a dúvida: quem é o verdadeiro autor de *Budapest*? E, consequentemente, quem é o narrador de *Budapeste*? Uma resposta definitiva seria arriscada – e imprecisa – uma vez que o suposto narrador, José Costa, insiste em reforçar essa dúvida. Ao mesmo tempo em que ele nega a autoria “A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título *Budapest*, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro”[9], ele quase a assume: “E a sós com ela, na meia luz do quarto esfumaçado, cheguei mesmo a me convencer

---

[3] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 6.
[4] Ibid., p. 15.
[5] Ibid., p. 15.
[6] Ibid., p. 116.
[7] Ibid., p. 116.
[8] WISNIK, José Miguel. O autor do livro (não) sou eu. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_Budapeste_wisnik.htm>. Acesso em 07 mai. 2010.
[9] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 167.

de ser o verdadeiro autor do livro”[10]. A questão, é claro, não se resolve, já que essa imprecisão está em consonância com a atmosfera de simulação que a narrativa engendra. Afinal, num universo por onde circulam “escritores-fantasma” e falsos autores e em que prevalecem o embuste e o anonimato, nada mais adequado que um narrador, para usar as palavras de Roberto Schwarz, extremamente “volúvel”[11]. Associando a essa volubilidade a ironia e a comicidade, temos no narrador de *Budapeste* um traço formal marcante, sinalizador de contradições e ambiguidades que, estabelecendo uma relação dialética entre externo e interno, revelam aspectos cruciais do contexto sócio-histórico em que se inscreve o romance.

Oportuno lembrar que *Budapeste* é um romance que lida com a questão do duplo. Como já foi mencionado, o protagonista José Costa/Zsosé Kósta se divide entre duas cidades, duas mulheres, duas línguas – seu próprio nome é usado em dois códigos. Em coerência com a atmosfera de indefinição que se apresenta na narrativa, esses índices vêm somente reforçar traços da instabilidade do personagem principal, uma vez que este, ao titubear entre ser e não ser, entre o sucesso e o anonimato, não se define, permanecendo sempre numa via de mão dupla, no que se refere, inclusive à sua identidade.

Diante dessas constatações, verifica-se que José Costa, que profissionalmente preza tanto sua “confidenciabilidade” é um narrador no qual não se pode confiar. Suas contradições vão sutilmente se revelando à medida que o enredo se constrói e que o tom farsesco acaba por tomar conta de todo o relato, fazendo com que paire no ar uma constante e permanente dúvida em relação às declarações do protagonista.

Um primeiro indicativo da incoerência do narrador diz respeito à sua falta de comprometimento, principalmente em suas relações familiares. Como já se sabe, Costa é pai de Joaquinzinho, filho que teve com Vanda, sua mulher brasileira. A relação dele com o menino é, no mínimo, estranha, uma vez que seu total desinteresse em relação à criança salta aos olhos do leitor. Soma-se a esse desapego a vontade, envolta no cinismo que o acompanha, de simular a existência de alguma afinidade, quando movido pela satisfação de algum interesse pessoal.

A maneira pouco afetuosa com que se refere ao garoto, chamando-o quase sempre de menino – raras são as vezes em que se refere ao filho usando o nome ou o apelido familiar, Joaquinzinho, – configura um desapego e um distanciamento que se reflete também em seus atos e pensamentos. Declarações como “[...] chegava em casa e encontrava meu lugar

---

[10] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 173.
[11] SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.

ocupado por uma criança gorda."[12] ou "Mandei levar meu filho à escola, ordenei uma omelete e frutas frescas descascadas, porém não tinham feito a feira e o menino estava de férias."[13] demonstram a indiferença e a falta de compromisso do pai em relação ao filho. Porém, ao saber que o garoto balbuciava as palavras húngaras que ele, Costa, pronunciava enquanto dormia, o protagonista passa a dispensar alguma atenção ao menino. Note-se que mesmo quando movido por um interesse maior – seu obsessivo empenho em aprender a língua húngara – a atenção que dispensa ao filho não é aquela que se espera de um pai interessado na criança, como demonstra a passagem a seguir:

> Às seis e meia em ponto das manhãs seguintes, quando mãe e filho acordavam com o despertador, me **obriguei** a também me por de pé. **Passei a dedicar ao menino o tempo que me sobrava antes do trabalho**, usado em geral para me espreguiçar, pensar na vida e ler jornais no banheiro.[14] (grifos nossos)

Essa tentativa de aproximação com o filho, impulsionada por um interesse em palavras húngaras, é reveladora do quão cínica e irônica é a posição do narrador. Em primeiro lugar, é cínica, porque permeada por uma falsidade latente, fruto, muitas vezes, de seu espírito interesseiro, que o faz submeter-se a certas situações que não o agradam de modo a obter alguma vantagem. É válido notar que esse condicionamento a situações indesejáveis é movido pelos mais distintos objetos, que podem ser a lembrança de algumas palavras de origem magiar à custa de dar um pouco de atenção ao filho, ou uma boa remuneração por seu trabalho, mesmo que para isso fosse necessário submeter-se aos desmandos de Álvaro da Cunha. Em segundo lugar, é irônica porque, muitas vezes, as declarações do narrador parecem esconder o contrário daquilo que se afirma.

Assim, logo após dizer que se obrigava a acordar mais cedo para dar atenção ao filho e que dedicava ao garoto apenas o tempo que lhe sobrava antes do trabalho, José Costa revela: "A Vanda [...] garantiu que o menino , longe de mim, fazia grandes progressos; possessiva, queria dizer que minha **assistência constante** era capaz de sufocá-lo. Pelo sim, pelo não, voltei a remanchar nos lençóis até mais tarde."[15] (grifos nossos). Essa declaração confirma o que se constatou anteriormente acerca do narrador, uma vez que a "assistência constante" que ele afirma devotar ao filho é incompatível com sua declaração anterior de que de que dedicava ao menino apenas o tempo destinado a se espreguiçar, pensar na vida e ler jornais no banheiro, o que confere um forte tom de ironia à sua fala. É também cínico ao insinuar que

---

[12] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 30.
[13] Ibid., p. 78.
[14] Ibid., p. 32.
[15] Ibid., p. 33.

tenha voltado a dormir até mais tarde em virtude do ciúme que Vanda nutria pelo filho, já que pouco antes havia mencionado que se obrigava a levantar mais cedo para estar com o garoto.

O cinismo e a ironia se notam também, quando o protagonista descreve situações absurdas conferindo-lhes uma normalidade não condizente com a circunstância, tentando transparecer uma inocência que, pela obviedade da situação, soa falsa. Isso se demonstra na seguinte passagem:

> Grande senhor comedor de merda. Kriska dava tapas na mesa, não tolerava que o filho falasse merda na hora do jantar. Grande senhor chupador de pica. Eu engolia calado minha porção de frango, meu repolho, a água, o pão, e contudo para mim eram alegres as noites em que Pisti voltava para casa.[16]

Neste trecho, o narrador-protagonista parece não se dar conta do modo como é agredido, uma vez que o garoto o destrata da maneira mais evidente possível, usando, inclusive, termos chulos. Embora seja claro o tom ofensivo com que o garoto se dirige a ele, Costa diz serem alegres as noites em que Pisti volta para casa. Ao posicionar-se de tal maneira, o narrador reforça sua postura cínica e irônica, pois se faz de inocente – por fingir não perceber a humilhação a que se submete – por conveniência. No caso, era mais vantajoso para ele aturar os xingamentos do menino do que sair da casa de Kriska.

Mas, mais do que isso, deve-se atentar para o fato de que, ao apresentar uma situação esdrúxula como essa com tamanha naturalidade, cria-se um efeito de estranhamento que chama a atenção do leitor para a atitude do personagem. Essa postura pouco compreensível de José Costa rompe com aquilo que o formalista russo Chklovski chamou de "automatização"[17], ou seja, o modo de agir do personagem transfere-se de esfera de percepção habitual para uma esfera de nova percepção e pode, assim, alcançar o nível da consciência, podendo ser melhor compreendido. Frente a isso, coloca-se a seguinte questão: por que razão o protagonista faz-se de inocente, fingindo não perceber o absurdo de algumas situações que apresenta? Esse questionamento é fundamental para que se compreendam as condições a que José Costa se sujeita, principalmente, no que diz respeito à sua vida profissional e a relação de submissão que mantém com Álvaro Cunha, conforme se examinará adiante.

Ao cinismo que se revela ao longo do relato de José Costa, soma-se o tom de comicidade encoberto em suas declarações. Algumas vezes, o narrador descreve situações em que é ele mesmo objeto de riso, tal como ocorre no trecho a seguir transcrito, em que mesmo sem conhecer a fundo a língua húngara – e aparentemente não ter ainda muita consciência

---

[16] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 115.

[17] CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, Boris et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 44.

disso – faz suas incursões pelo idioma, trocando a posição de adjetivos e substantivos na frase, tal como demonstra o trecho a seguir:

> Redonda bola, eu falava, magnífico sapato, ou cansado Kósta, mas ele não colaborava, me olhava com um olhar mortiço. O mesmo olhar da camareira, do concierge, do pessoal do hotel, quando comecei a abordá-los em húngaro. No entanto, a cada dia eu mais me orgulhava de meus conhecimentos, pouco importava que todos os húngaros me olhassem com aquele olhar de peixe. Como o sujeito ao meu lado no banco do metrô, quando à falta de melhor ideia comentei: cheiroso vagão.[18]

Nessa passagem, o riso é provocado por aquilo que Vladimir Propp chamou de "comicidade das diferenças", ou seja, a "*particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula."[19] No caso em questão, a estranheza é propiciada por ser Costa um estrangeiro não familiarizado à língua húngara, que ao tentar usar o idioma, o faz inadequadamente. A atitude do protagonista torna-se ainda mais risível quando ele aparentemente fracassa em sua tentativa de integração.

Em outras ocasiões, o texto mostra-se cômico porque ao apresentar ao leitor suas versões dos fatos, o narrador torna seu relato repleto daquilo que Maria Augusta Fonseca, em seu artigo *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, chamou de molecagens verbais[20], valendo-se da irreverência como meio de desestabilizar a ordem. Assim, o narrador utiliza amplamente vocábulos comuns e nomes próprios que permitem leituras em duplos sentidos, além de se valer inúmeros cacófatos, que resultam em palavras obscenas. Alia-se a isso o uso de palavras estrangeiras, cujo significado, no contexto em que são utilizadas, também é capaz de provocar o riso. São alguns exemplos dessas molecagens, segundo a própria autora, o tratamento dado ao filho de Kriska, Pisti (sugerindo a palavra peste); Kocsis (cóccix); Kaspar (caspa); K.K., abreviação de Kaspar Krabbe, (caca), conforme explicitado no estudo acima referido.

Dessas brincadeiras verbais, no entanto, a que mais interessa para os efeitos desta análise é o uso da palavra inglesa *asshole*, que nomeia o "bar de nome inglês, com decoração de nome inglês"[21] onde o protagonista se mete junto a um casal de desconhecidos durante

---

[18] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 66.
[19] PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Áurea Maria Corsi et al. São Paulo: Ática, 1992. p. 61.
[20] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 15-16. Todas as citações referentes a este trabalho serão feitas, com autorização da autora, a partir do exemplar avulso contendo o texto original em português, ainda inédito. O texto conta com publicação em francês: FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature. Tradução de Alain Mouzat. In: OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea. (Orgs.). *La littérature brésilienne contemporaine – de 1970 à nos jours*. Rennes: PUR, 2007.
[21] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 48.

uma de suas estadas na capital húngara. Este episódio é interessante, pois associa uma dessas brincadeiras linguísticas a manifestações da falsa ingenuidade do personagem e assim provoca uma reflexão acerca da atitude de José Costa. O fato de ser ele um exímio conhecedor dos mais variados idiomas, leva a crer que tivesse conhecimento do real significado do termo que nomeia o lugar, porém, adotando uma postura que deixa margem a incertezas, ele não se manifesta quanto a isso, pois, sobre o lugar, se resume somente a dizer "Bar de nome inglês, com decoração de pub inglês, caixas de som tocando rock and roll inglês, logo imaginei que o The Asshole fosse frequentado exclusivamente por húngaros."[22]

No entanto, independentemente disso, nota-se no texto uma remissão à verdadeira acepção da palavra, conforme se verificará a seguir. Tal associação pode ser melhor compreendida se verificadas as relações entre a maneira como o vocábulo é explorado em *Budapeste* e o modo como isso é feito no soneto transcrito a seguir, escrito a duas mãos pelos poetas franceses Arthur Rimbaud e Paul Verlaine.

Soneto do olho do cu
Obscuro e pregueado cravo violeta
Respira, humildemente no meio da espuma
Inda úmida de amor que em doce encosta ruma
Da brancura da bunda à beirada da meta.

Filamentos tais como lágrimas de leite
Choraram, sob o vento cruel que os repele,
Através de coágulos de barro em pele,
P'ra se perder depois onde a encosta os deite.

Mi'a boca se ajustou muita vez à ventosa
Minh'alma, do coito material invejosa,
Fez ali lacrimal e de soluços ninho.

Azeitona em desmaio e taça carinhosa
O tubo onde desce celeste noz gostosa
Canaã feminino em suor muradinho![23]

Como se pode perceber por sua leitura, "o poema apresenta o olho do cu, antes de mais nada, através de imagens que remetem a sua difícil visibilidade (obscuro), misturada a desprestigio social (identificação com a sujeira, feiúra virada pelo avesso no poema, todavia), a seu caráter tátil (pregueado), a cor e potencial aroma (cravo violeta)."[24] No romance, o bar aonde vai o protagonista também guarda essas características, tornando bastante perceptível a

[22] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 48.
[23] SILVA, Marcos. Rir do corpo: paródia e riso num poema de Rimbaud e Verlaine. *ArtCultura*, Uberlândia, p. 145-161, jul.-dez. 2007. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&R_Silva.pdf >. Acesso em: 02 mai. 2010.
[24] Ibid., p. 156.

relação que se estabelece entre as características do lugar e o seu nome. Nota-se, assim, a difícil visibilidade: "Mas na sua semi-escuridão a jovem clientela não me discriminou [...]"[25]; o desprestígio social – no caso evidenciado pelo comportamento dos clientes do bar – "[...] a loirinha bebia dançando entre as mesas, esbarrando nas mesas, caindo no colo das pessoas."[26]ou "[...] largou-a rodopiando no salão, a calcinha vermelha à mostra, depois pulou para cima da mesa, trançou as pernas e as escancarou no ar em linha horizontal."[27]; e a cor "Mas nosso destino estava cem metros adiante, uma casa pequena com neon roxo em feitio de letra de mão: The Asshole"[28]. Embora não se manifeste abertamente acerca do ambiente em que se encontrava – como é próprio de sua atitude usual –, Costa acaba por dar indícios de que tem consciência de que o The Asshole não era um bom lugar e a situação em que se encontrava não lhe era favorável ao declarar: "[...] o povo achava graça, e ponderei que era hora de me retirar."[29]

Além disso, há a questão do riso relacionado ao uso do vocábulo. Ao nomear o bar utilizando uma palavra de baixo calão em idioma diverso daquele em que está escrita a obra, Chico Buarque fez uso do que Vladimir Propp denominou instrumento linguístico da comicidade uma vez que muitos que a lêem e "que não entendem seu sentido reparam apenas no som"[30] o que torna a palavra ridícula. Note-se ainda que a palavra em discussão trata-se de um vocábulo proveniente do inglês, idioma que goza de grande prestígio social resultante do poder econômico exercido pelos principais países falantes dessa língua, que são Inglaterra e Estados Unidos. Seu uso, portanto, remete ao provincianismo característico daquele que faz uso do termo estrangeiro oriundo do contexto economicamente dominante – ainda que desconhecendo seu significado, como símbolo de *status*. Esta atitude pode ser considerada como um indicativo de subserviência do mais fraco ao mais forte em termos econômicos e está diretamente relacionada à postura do protagonista em relação a Álvaro da Cunha conforme se observará mais adiante.

Feita essa digressão acerca do uso da palavra *asshole*, é possível retornar ao contexto em que esta foi utilizada. Como comprova a leitura do romance, o protagonista, ao aceitar a companhia de estranhos de aspecto bastante duvidoso e, ao permanecer nesse bar, de cujas características ele tinha consciência, entra numa grande enrascada da qual tenta se livrar, mas não consegue, pois o casal acaba por segui-lo até o hotel onde estava hospedado e ele acaba

---

[25] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 48.
[26] Ibid., p. 49.
[27] Ibid., p. 50.
[28] Ibid., p. 48.
[29] Ibid., p. 48.
[30] PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*, p. 129.

por participar de uma roleta-russa, espécie de aposta em que os participantes repassam entre si um revólver carregado com apenas uma bala, acionando o gatilho em suas próprias cabeças. Contudo, embebido de uma falsa inocência, finge não perceber isso, descrevendo momentos em que sua "falta de percepção" beira a idiotice. Um exemplo disso ocorre quando dispensa a companhia dos "novos amigos", mas estes insistem em segui-lo até o hotel onde ele estava hospedado: "Mas emparelharam comigo ladeira abaixo numa cortesia desnecessária, pois eu já sabia que estava a sete quadras do hotel." Ou ainda, já no quarto do hotel, quando a essa sua postura alia-se uma predisposição absurda a aparentar naturalidade em situações absolutamente esdrúxulas e uma tendência a posicionar-se de modo completamente incoerente com a situação: "Achei desagradável ele se masturbar na minha cama, mas não, era um tambor de um revolver que ele rolava entre as pernas."[31] Um outro exemplo se mostra na passagem:

> Deve ter descoberto que eu não falava húngaro, pois com muita ênfase repetia os gestos semicirculares. Queria dizer que a roleta-russa tinha girado no sentido horário e agora queria reverter o giro, a começar por mim. Estava roubando, estava inventando uma regra absurda, eu queria protestar, mas nem sequer sabia dizer não em húngaro.[32]

Porém, não é sempre que esta disposição a se fazer de desentendido o prejudica. Em outras ocasiões, opostamente, sua suposta ingenuidade parece agir a seu favor: "Fui ao banheiro, fui à cozinha, dei outras voltas na sala e me lembrei que lhe devia duas aulas, seis mil forintes. Deixei o dinheiro na mesa, debaixo da garrafa térmica, mas ficou esquisito, peguei-o de volta."[33]

Tudo isso leva à constatação de que Costa não é tão ingênuo assim, ou que essa sua aparente inocência não é verdadeira, e consiste em um relevante instrumento para que ele atinja seus objetivos. Desse modo, pode-se perceber que, além de não ser tão tolo como pode parecer em um primeiro momento, ele se utiliza dessa sua "tolice" de acordo com seus interesses e isso traz sérias implicações para toda a configuração do romance. É por isso também que muitas vezes o narrador tem uma atitude ambígua, deixando margens à dupla interpretação; cínica, fazendo-se de ingênuo quando ele não é; e irônica, declarando por muitas vezes o oposto do que as evidências demonstram. O que se pretende reafirmar, então, é o seguinte: os fatos são apresentados através de um centro de visão não confiável, porque estabelecido numa base precária, que oscila. José Costa trata-se, portanto, daquilo que Wayne

---

[31] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 51.
[32] Ibid., p. 53.
[33] Ibid., p. 73.

Booth denominou "*unreliable narrator*"[34], ou seja, ele não é necessariamente mentiroso, mas pode-se afirmar que, tanto pelo modo como constrói o seu relato, quanto pelas atitudes que apresenta ao longo da narrativa, ele não se constitui uma fonte absolutamente segura, mas, ao contrário, as informações dele provindas tornam-se duvidosas.

Como foi apontado anteriormente, esse comportamento do protagonista traz sérias implicações para sua relação com Álvaro da Cunha. Portanto, é conveniente retomar aqui este tópico, já que é no campo profissional que se pode perceber o quanto José Costa se cobre de uma falsa inocência, submetendo-se constantemente a situações que lhe são prejudiciais e aceitando sem o menor questionamento as condições abusivas que lhe são impostas, o que provoca a reflexão acerca de sua conivência com as irregularidades cometidas pelo sócio. Diante disso torna-se inevitável o seguinte questionamento: quais seriam as razões pelas quais o protagonista se posiciona de tal maneira?

Ao descrever as regras e dinâmicas que guiavam a sua sociedade com Álvaro, Costa vai deixando pistas de que aquele tinha total controle da situação e assim determinava quais eram os direitos e deveres do *ghost-writer*, que por sua vez, acabava, sempre, por ficar em situação de desvantagem e, mais do que isso, demonstrava uma postura bastante submissa em relação ao sócio. Essa posição de subserviência explica-se por ser este o detentor do capital na sociedade que compunham. Afinal, quando questionado pela esposa Vanda sobre a sua atitude submissa, Costa se justificava: "Ela me conheceu já bastante aprumado, ignorava o quanto o Álvaro acreditara e investira em mim, desde a faculdade de letras até a agência, montada por iniciativa dele. Ele tinha algum dinheiro de família, era bem relacionado, [...] eu estava apto a redigir discursos para qualquer circunstância, a partir de um discurso ou entrevista breve."[35] Assim, na "fábrica de textos" obedecia-se às regras determinadas pela dinâmica capitalista, ou seja, manda mais quem tem mais dinheiro.

Inserido neste contexto, o protagonista, ao contribuir com a sociedade intelectualmente, enquanto Álvaro o fazia financeiramente, coloca-se numa posição de inferioridade, em que se permite ser constantemente explorado pelo sócio. Isso, contudo, não o torna uma vítima da situação, uma vez que suas ações obedecem a um movimento dialético, que faz com que Costa, ao mesmo tempo em que é alvo dos atos abusivos do sócio, obtenha com isso suas vantagens e seja, portanto, conivente com as irregularidades de Álvaro. Essa dinâmica, à qual José Costa se submete de acordo com seus interesses, espalha-se pelas várias instâncias do romance, o que faz com se configure um universo em que ninguém é plenamente culpado,

---

[34] BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1983. p. 159.
[35] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 15-16.

mas também nenhuma pessoa é absolutamente inocente. Isso faz com que, por meio de seus personagens, e pelas ações que descreve, convivam em *Budapeste* o falso e o verdadeiro, o real e o simulado, o lícito e o ilícito, tal como Antonio Cândido descreve na seguinte passagem de seu ensaio "Dialética da malandragem":

> Um dos maiores esforços das sociedades, através de sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada cada opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.[36]

Neste capítulo, serão observadas essas antinomias no que dizem respeito especificamente à figura do narrador-protagonista. As relações entre esse universo que o romance engendra e o contexto sócio-histórico em que a obra se inscreve serão estudadas mais detidamente no segundo capítulo deste trabalho. Assim, serão aqui analisadas algumas das várias passagens que demonstram o modo como esse vai e vem entre pares antitéticos a que Antonio Candido se refere revelam-se nas próprias atitudes de José Costa.

Muitas são as passagens do romance que evidenciam esse movimento dialético a que obedecem as ações do protagonista e revelam o modo como ele ocupa concomitantemente os lugares de explorado e de espertalhão, de submisso e de conivente com os desvios de Álvaro, agindo de modo a atingir seus objetivos, ainda que para isso tenha que burlar regras ou ficar em situação de desvantagem. Um desses excertos descreve uma ocasião em que Costa estava em seu local de trabalho, mas, em vez de estar produzindo, estava jogando paciência. Ao perceber a entrada de Álvaro e ele se atrapalha e diz quase se esquecer de tampar o monitor, demonstrando claro receio de que o sócio o visse em tal situação. "E eu estava justamente pensando nas próximas férias da Vanda, no dia em que Álvaro irrompeu no quartinho com um telefone sem fio, falando mais alto que o habitual. Era a primeira vez que eu via um telefone celular e, distraído, quase me esqueci de tampar o monitor."[37]

Embora a Cunha & Costa Agência Cultural constituísse uma sociedade, não era essa a relação que se sustentava entre seus ditos sócios, uma vez que, conforme já mencionado, o

---

[36] CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2004. p. 41.
[37] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 38.

fato de ser Álvaro o detentor do capital da empresa fazia com que Costa fosse subserviente a ele, daí a preocupação em esconder o jogo de paciência no computador. Mas não é somente a subserviência do protagonista que se demonstra nesse trecho, que é também revelador da maneira como o *ghost-writer* burlava as regras a que tinha que obedecer, pois, de modo irresponsável, brincava enquanto deveria estar trabalhando.

Esse caráter espertalhão do *ghost-writer* se demonstra na própria natureza do trabalho que desenvolvia, pois ao escrever textos e vendê-los para que outros falsamente assumissem sua autoria, desempenha uma função em que prevalece o logro e torna-se, além de conivente com uma irregularidade, parte integrante da engrenagem que sustenta essa atividade que pode ser chamada ilícita. É evidente que se submete a essa posição como forma de beneficiar-se dela. Por isso, ele aceitava as condições financeiras desvantajosas que Álvaro lhe impunha, tais como as reduções nas cotas de participação: "Ele já reduzira bastante a minha cota, com certa razão; não lhe cabia arcar com os salários de uma dezena de redatores que, bem ou mal, se incumbiam de responsabilidades minhas."[38]. Em troca, ele podia gozar de um padrão de vida bastante favorável, morando em bairro nobre, fazendo viagens pelo mundo entre outras coisas. Isso se confirma pelas próprias palavras do narrador: "Mas com cinco por cento da Cunha & Costa, dizia ele, eu podia levar vida de nababo, almoçar em Paris e jantar em Nova Iorque, mergulhar no Caribe com minha mulher, dar voltas ao mundo até ficar tonto."[39]

De modo condizente com o vale-tudo da dinâmica capitalista, a "fábrica de textos", seguia as regras do mercado, ou seja, mandava e podia mais aquele que tinha mais dinheiro; o principal objetivo era a obtenção do lucro, ainda que para isso fosse necessário cometer atos ilícitos. Assim, se o mais forte determinava as regras, o mais fraco obedecia. No caso de *Budapeste*, ser mais fraco significava não oferecer ao negócio qualquer contribuição financeira, participando apenas intelectualmente, tal como ocorria com José Costa. Este, também em conformidade com as regras ditadas pelo capital, adaptava-se ao meio que o circundava, ainda que isso significasse cometer irregularidades. É por essa razão que se pode afirmar que a postura do protagonista segue um movimento dialético, pois ao deixar-se explorar e ao colaborar com a mentira que sustenta o negócio, ele se torna vítima de uma situação que ele mesmo contribui para que se sustente.

Costa deixa claros indícios de que tem noção da situação de desvantagem em que se encontra e do caráter explorador de Álvaro, seja em relação à clientela da Cunha & Costa, composta por aqueles que eram "ricos o suficiente para pagar o cachê extorsivo que Álvaro

---

[38] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 38.
[39] Ibid., p. 38.

estipulava (...)”[40] seja em relação ao próprio protagonista, que se sentia prejudicado por certas atitudes de Álvaro “Acho que na hora de preencher um cheque nominal, a ser creditado em minha conta bancária, mesmo roubando um pouco o Álvaro se sentiria lesado.”[41]

No entanto, apesar das evidências, há uma predisposição de José em encobrir os fatos, chegando, em alguns momentos, a argumentar a favor de seu sócio, justamente por ser conivente com seus atos. Por essa razão ele dizia ser implicância de Vanda a intolerância dela em relação a Álvaro. “E a Vanda implicou com ele logo no início do nosso namoro, referia-se a Álvaro como vampiro, porque chupava meu talento, porque me trancava na agência e saía para os coquetéis.”[42] É por isso também que Costa, já acostumado a “progredir na sombra”[43], ao se tornar um *ghost-writer* respeitado, mas cujos trabalhos não poderia ser publicamente reconhecidos como seus, aceitava que Álvaro insinuasse, por omissão, ser o autor de seus textos, chamando isso, inclusive, de cuidado. “De qualquer maneira, ao alardear na praça a nossa fábrica de textos, tinha agora o cuidado de omitir meu nome; caso lhe perguntassem se não seria ele mesmo, Álvaro Cunha, o versátil literato, baixava a cabeça e resmungava: deixa isso pra lá.”[44] Além desses há, ao longo do romance, inúmeros outros exemplos em que o narrador-protagonista, demonstrando uma atitude de omissão, tenta encontrar desculpas para justificar os atos abusivos de Álvaro.

Esse posicionamento ambíguo do narrador-protagonista permite uma aproximação com Julinho da Adelaide, um outro personagem, não literário, concebido pelo autor do romance. Embora haja diferenças entre o *ghost-writer* de *Budapeste* e a figura criada por Chico Buarque, uma análise das semelhanças que se percebem entre eles é um eficiente recurso para que se compreenda melhor a figura de José Costa.

Nos anos de 1970, durante a vigência do Regime Militar, como forma de driblar a censura, que continuamente vetava suas músicas, Chico Buarque assinou algumas de suas canções sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide. De início era apenas uma estratégia (bem sucedida, diga-se de passagem, já que as canções assinadas por esse “artista desconhecido” – *Jorge Maravilha*, *Acorda amor* e *Milagre brasileiro*, as duas primeiras de 1974 e a segunda de 1975 – foram facilmente aprovadas pelos censores do Regime Militar) para conseguir que algumas de suas músicas passassem pela censura. No entanto a brincadeira ganhou força e Julinho da Adelaide acabou por transformar-se de um simples pseudônimo em heterônimo, à

---

[40] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 25.
[41] Ibid., p. 79.
[42] Ibid., p. 14.
[43] Ibid., p. 16.
[44] Ibid., p. 17.

feição de Fernando Pessoa, com direito a mãe, irmão e histórico de vida, chegando até mesmo a conceder entrevista ao jornalista Mário Prata, publicada no jornal *Última Hora*, no mês de julho do ano de 1974[45]. É nessa entrevista, investida de um forte tom pândego, confirmado inclusive pelo depoimento de Mário Prata, que se mostram algumas características desse personagem interessantes para o contexto desta análise.

É pelas declarações feitas na entrevista que se constroem, obviamente de modo muito breve, a personalidade e as características de Julinho da Adelaide, um mulato pobre, filho de Adelaide e irmão de Leonel, que era também seu procurador. Ao longo dessa conversa, Chico Buarque, que obviamente era quem dava voz a Julinho, vai construindo, mais do que um personagem, um verdadeiro retrato do Brasil. Isso se percebe pelo apego aos títulos e ao bacharelismo retratado na figura de Leonel. "Meu irmão é procurador."[46], diz Julinho insinuando a ocupação de um cargo jurídico, quando o irmão seria apenas seu agente. Nota-se também a preocupação em adequar-se a normas sociais em meio à mais completa desordem, quando ao referir-se à mãe, que mal sabia o nome do pai do "compositor", como comprova o seguinte trecho da entrevista, observa: "Meu pai, que eu nem cheguei a conhecer. Ele morreu pouco depois de eu nascer. O nome dele era F. Botelho. Este F. nem minha mãe sabe o que é"[47] ou ainda "Minha mãe casou mais de uma vez, mas casou sempre."[48] Nota-se, através das declarações de Julinho, aquilo que Antonio Candido descreveu em seu ensaio "Dialética da malandragem", ou seja, traços de uma sociedade "[...] que procura disciplinar a irregularidade de sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão que aparecem em todos os setores."[49] É por essa razão que em meio à bagunça buscam-se recursos organizadores, como já citado.

Em consonância com o ambiente em que estava inserido, verifica-se na figura de Julinho uma certa malandragem, para usar o termo consagrado por Antonio Candido, já que além de reunir as características acima apontadas, ele personaliza de forma bastante divertida o estereótipo do brasileiro, uma vez que, à sua maneira, vai se adaptando às situações, por mais adversas que elas sejam, de modo a tirar disso as vantagens que almeja. É por essa razão que ele usa dos mais diversos artifícios como citar fatos que promovem sua figura sem ter muita certeza deles "Eu tenho vários estilos, sabe? Mandei música para o Tim Maia, para a

---

[45] PRATA, Mário. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide. Disponível em: < http://www.chicobuarque.com.br/text/entrevistas/entre_07_09_74.htm>. Acesso em: 02 mai. 2010. Esta brincadeira consistiu em entrevista em que o próprio Chico Buarque se revestiu na figura do personagem por ele criado e respondeu às perguntas a ele dirigidas pelo jornalista Mário Prata.
[46] Ibid., p. 1.
[47] Ibid., p. 3.
[48] Ibid., p. 2.
[49] CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem, p. 42.

Angela Maria. Não sei se eles estão cantando porque eu não tenho muito controle. O Leonel que sabe."[50], contar algumas vantagens: "Eu tenho umas ideias para o Vinicius de Moraes, que eu admiro muito, aliás."[51] ou ainda "mudar de opinião" de acordo com o que a situação exige

> "Aí eu fiz o samba pelo caminho que diz assim: 'eu fui pra São Paulo com a Judith e saí de lá com a meningite'. Eu sei que agora tem umas propagandas pra vir pra São Paulo nos fins de semana e eu não quero prejudicar ninguém. Então se der problema eu mudo 'eu fui pra São Paulo com a meningite e só saí de lá com a Judith'. Fica, inclusive, como se São Paulo tivesse curado a minha meningite."[52]

Note-se que essas declarações são construídas em um forte tom de gozação, já que esse cinismo é cercado de uma comicidade que confere certa simpatia e graça ao personagem, o qual está ludibriando a censura emanada do estado imposto pelos generais e que conta com o apoio de uma parcela significativa da elite e de segmentos da classe média.

É evidente que Julinho e José Costa são diferentes em muitos aspectos, pois além de pertencerem a contextos sócio-históricos distintos, diferenciam-se também no que diz respeito à classe social de que são parte e ao grau de instrução que atingiram, mas também muito se assemelham e são essas afinidades que elucidam o entendimento da figura do protagonista de *Budapeste*.

São distintas as conveniências que movem Julinho e José Costa, posto que o negócio em que este estava inserido envolve capital financeiro de alto porte que, apesar da pouca participação nos lucros determinada por Álvaro, permitia-lhe gozar de um padrão de vida bastante elevado, enquanto aquele se tratava de um morador de favela, supostamente em início de carreira, que detinha apenas os direitos autorais de algumas canções por ele compostas. Distanciam-se também quanto ao caráter enganoso que os cerca. Julinho se trata de um heterônimo criado para driblar um regime totalitário, ao passo que a atividade desenvolvida por Costa é revestida de um caráter fraudulento, pois falsos autores consagram-se à custa de um trabalho que não executaram. Guardadas essas diferenças, eles muito se aproximam quando se trata de se adequarem ao vale-tudo determinado pelas regras do mercado. Para ambos o que está em jogo é o ganho financeiro, não havendo lugar para que sustentassem estilos ou opiniões próprios, tal como o mercado exige. Afinal como comprova a declaração de Julinho acima transcrita, ele tinha vários estilos, o que o permitia compor para

---

[50] PRATA, Mário. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide, p. 4.
[51] Ibid., p. 3.
[52] Ibid., p. 3.

os mais variados tipos de cantores. Também transparece em sua entrevista que suas opiniões não se sustentavam, principalmente quando se tratava de compor o que ele denominava "sambas duplex"[53], que eram aqueles que permitiam a transformação do teor de suas mensagens com uma simples inversão dos elementos da frase, no caso Judith e meningite. Com José Costa não era diferente. Contanto que pagassem, o *ghost-writer* era capaz de escrever artigos para "empresas, autarquias, fundações, sindicatos, clubes, churrascarias"[54].

Outra comparação que se pode estabelecer diz respeito à subserviência que se observa em ambos. Embora os dois personagens sejam submissos a alguém, são nítidos os traços que os distinguem nesse aspecto. José Costa, ao associar-se a Álvaro da Cunha, colega de faculdade, submete-se ao sócio, justamente por ser este o detentor do capital da empresa. Assim, configura-se uma relação de subordinação determinada pelo poder financeiro. Julinho da Adelaide também se mostra subserviente ao seu agente, função desempenhada por seu irmão Leonel, conforme confirmam suas declarações "Eu sou leio o que o Leonel manda."[55] ou "Pra falar a verdade, o Leonel que mandou eu dizer que eu sou pragmático."[56], porém neste caso o vínculo de dominação se sustenta não pelo capital, mas pela cor e pela origem familiar, já que Julinho e Leonel eram filhos da mesma mãe, mas de pais diferentes, e enquanto aquele é mulato, este, segundo as palavras de Julinho "é loiro e é luterano"[57]. De forma condizente com o caráter e irônico e jocoso de que está impregnada a entrevista, as próprias declarações de Julinho evidenciam que essas diferenças entre os irmãos não se sustentam efetivamente e são resultantes da mentalidade hipócrita característica de uma sociedade que ainda guarda o preconceito relacionado à cor e vê traços de superioridade em qualquer indivíduo que apresente atributos que possam sugestionar uma origem estrangeira distinta da africana, ainda que parcialmente. Essa passagem comprova isso: "O Leonel é luterano por causa disso. [...] Ele agora alisou o cabelo e está dizendo que é parecido com este tal de Robert Redford. Mas ele não é muito parecido, não. O nariz dele é igual da minha mãe, grossão. Ele é loiro sarará, sabe?"[58]

De qualquer maneira, feitas essas distinções, há um traço que une os dois personagens, que é o movimento dialético que os caracteriza. Tanto Julinho, quanto José Costa, cada um por suas razões, contribuem para que se mantenha uma estrutura socioeconômica da qual eles se tornam também vítimas.

---

[53] PRATA, Mário. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide, p. 2.
[54] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 16.
[55] PRATA, Mário. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide, p. 3.
[56] Ibid., p. 6.
[57] Ibid., p. 3.
[58] Ibid., p. 3.

No caso do *ghost-writer*, ao agir de forma pouco honesta, escrevendo textos cuja autoria seria assumida por terceiros, contribui para que se mantenha o embuste que cerca sua profissão. Como peça-chave da engrenagem que move a "fábrica de textos", ele auxilia na preservação de um sistema que acaba por explorá-lo. É evidente que isso ocorre por conta de sua omissão, já que como foi exaustivamente exposto, ele aceita as condições adversas que lhe eram impostas em troca de ter os benefícios de que gozava. Quanto a Julinho, verifica-se que ele, ao obedecer cegamente ao irmão sem nenhum questionamento, tal como comprovam alguns trechos de sua entrevista acima transcritos, confere a Leonel uma posição de superioridade e aceita permanecer em condição inferior, contribuindo para a sustentação dessa mentalidade preconceituosa e hipócrita que o despreza.

Feitas essas constatações fica o seguinte questionamento: em que medida esta predisposição a sujeitar-se indistintamente às regras do mercado e a colaborar com a manutenção de um sistema socioeconômico cruel, sendo com ele conivente, de modo a obter suas vantagens, aproxima o protagonista de *Budapeste* dos modos de funcionamento do Brasil contemporâneo? Essa reflexão será objeto do segundo capítulo deste trabalho.

1.2 Abstração e fragmentação

Em análise anterior constatou-se que José Costa é um narrador extremamente volúvel, na medida em que, ao longo de seu relato, vai deixando pistas de que não é confiável – "unreliable"[59] seguindo acepção também usada por Wayne Booth. Além de estar relacionada a muitas das questões já apontadas, tal característica é um forte indicador, da sensação de irrealidade e de abstração que permeia o romance, uma vez que, acompanhada de outros fatores que serão abordados mais adiante, essa volubilidade confere ao relato uma falta de concretude responsável por transmitir ao leitor a impressão de estar pisando em terreno movediço ou, para usar as palavras de José Costa, a sensação de estar em sua própria casa, porém dentro d'água[60].

Entre vários outros, um dos fatores responsáveis pela oscilação do narrador é o fato de o romance estar calcado numa relação de duplicidade, que guarda como pontos de referência as cidades do Rio de Janeiro, onde o protagonista é José Costa, e de Budapeste, onde o nome do mesmo protagonista é grafado como Zsosé Kosta. Essa mudança de nomes, assim como vários elementos que compõem a figura do narrador, é revestida por um caráter ilusório,

---

[59] BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*, p. 159.
[60] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 132.

simulado, uma vez que embora a grafia nos dois idiomas seja distinta, sua pronúncia é a mesma, já que em húngaro o dígrafo zs corresponde ao som da letra j.[61] Assim, sugere-se uma modificação que não se dá completamente. Apesar disso, o motivo do duplo permanece, pois como afirma José Miguel Wisnik, é na capital húngara que

> [...] reencontra, num espelho a contrapelo, todos os temas de sua vida: no Rio, Vanda, a telejornalista em ascensão, em Budapeste, Kriska, aura e corpo de palavras nunca antes reveladas; aqui e lá dois rebeldes sem causa, Joaquinzinho, seu filho com Vanda, e Pisti, filho de Kriska – com um deles definitivamente não tem papo, com outro talvez um; no Rio, a prosa d'O Ginógrafo, em Budapeste, a poesia dos Tercetos Secretos.[62]

Desse modo, pode-se afirmar que, movido por seus interesses, o protagonista se desloca entre dois pólos – Budapeste e Rio de Janeiro – permanecendo por longos períodos nesses lugares. No entanto, embora ele se estabeleça por algum tempo em cada uma dessas cidades, tanto no Brasil, quanto na Hungria, a impressão que ele transmite é sempre a de deslocamento, e de estar ocupando um lugar provisoriamente, como se não se integrasse de fato aos ambientes por onde transitava. Assim, quando no Brasil, abandonava seu lar, para ir morar na agência, onde acabava dormindo no sofá e sofrendo de dores nas costas[63]. Também, por muitas vezes, ao chegar a casa, encontrava seu "lugar na cama ocupado por uma criança gorda"[64]. Em Budapeste, a situação não era diferente, pois em sua terceira passagem pela cidade, quando decide nesta se estabelecer, é na despensa da casa de Kriska, a professora de húngaro, que passa a residir, o que o fazia sentir-se como um segregado[65], segundo suas próprias palavras.

Apesar dessa instabilidade e desse deslocamento, o protagonista acaba por estabelecer pontos de referência em cada um desses lugares – os relacionamentos amorosos, os dois garotos e seus grandes trabalhos como *ghost-writer*. Esses elementos – filho e enteado, prosa e poesia – embora se assemelhem, também se opõem. Diante disso, se considerada a expressão "espelho a contrapelo" utilizada por José Miguel Wisnik no artigo anteriormente citado, é possível afirmar que as experiências de José Costa, ainda que de modo distorcido, se duplicam, produzindo o par José Costa/Zsosé Kósta. Essa duplicação faz com que o protagonista faça parte de dois mundos, nos quais ele acaba por assumir identidades aparentemente distintas, mas que na verdade muito se aproximam.

---

[61] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 15-16.
[62] WISNIK, José Miguel. O autor do livro não sou eu, p. 1.
[63] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 19.
[64] Ibid., p. 30.
[65] Ibid., p. 123.

Assim, várias das experiências do narrador se transformam, mas as condições que o circundam, principalmente o logro, a simulação e o deslocamento, permanecem. Tal como ocorre com seu nome, que ao ser transcrito para o húngaro, modifica-se, mas não completamente, ele muda de país, mas ao atuar como *ghost-writer* na capital húngara, praticamente se coloca nas mesmas situações a que se submete no Brasil. Novamente, o personagem se inscreve numa relação dialética que oscila entre o ser e o não ser. Nesse caso, especificamente, o movimento se dá entre a mudança e permanência, ao passo que ele muda de vida e de identidade, mas permanece igual. Diante disso, considerando que a obra dialoga constantemente com elementos da realidade externa, é possível ver nesta oscilação do protagonista um forte indicador de um aspecto crucial do contexto sócio-histórico em que se inscreve o romance. Nesse sentido, as palavras do sociólogo polonês Zygmunt Bauman:

> [...] atualmente, o problema da identidade resulta principalmente da dificuldade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo, da virtual impossibilidade de achar uma forma de expressão da identidade que tenha probabilidade de reconhecimento vitalício, e a resultante necessidade de não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de abandoná-la de uma para outra, se for preciso. Não é tanto a co-presença de muitas classes que é a fonte de confusão, mas a sua fluidez, a notória dificuldade em apontá-las com precisão e defini-las – tudo isso revertendo à central e mais dolorosa das ansiedades: a que se relaciona com a instabilidade da identidade da própria pessoa e a ausência de pontos de referência duradouros, fidedignos e sólidos que contribuiriam para tornar a identidade mais estável e segura.[66]

Como confirma a passagem acima, *Budapeste*, ao constituir a figura de seu narrador-protagonista de modo ambíguo e oscilante, engendra aspectos terminantes da sociedade capitalista atual, a saber, a fluidez e a abstração, que se apresentam no relato por meio de seus elementos constituintes – tempo, lugar, narrador – como se busca demonstrar nesta leitura do romance. Afinal, pode-se depreender, segundo as palavras do sociólogo, que essas questões, características do contexto sócio-histórico em que a obra se inscreve são resultantes da própria organização social contemporânea.

O fato de Zygmunt Bauman ser um autor polonês autoriza-o a problematizar a questão da perda da identidade a partir de seu centro de visão, que é o continente europeu. Apesar disso, o posicionamento do sociólogo é válido para os efeitos desta análise, pois relaciona a vicissitude da identidade à atual carência de pontos de referência sólidos e duradouros de um modo geral e esse é um conflito social que *Budapeste* figura, tal como se verificará na

---

[66] BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Zahar: Rio de Janeiro, 1997. p. 155.

próxima e última seção deste capítulo. No entanto, por ser o romance brasileiro, faz-se necessário relacionar o tema a esse contexto de que a obra se origina. Nesse sentido, são oportunas as observações de Roberto Schwarz em "Fim de século" acerca da desagregação do nacional-desenvolvimentismo e suas implicações sobre a desestabilização das identidades:

> O processo da modernização com dinamismo próprio, longo no tempo, com origens e fins mais ou menos tangíveis, não se completou e provou ser ilusório. Nessas circunstâncias, a desestabilização dos sujeitos, das identidades, dos significados, das teleologias – especialidades enfim do exercício de leitura pós-estruturalista – adquiriu uma dura vigência prática.[67]

Em colóquio no qual discorreu sobre a relação entre o sentimento de inferioridade que se observava em certas manifestações culturais brasileiras, mais propriamente o cinema, e a tentativa de dissolvê-lo a partir do processo de modernização pregado pelo desenvolvimentismo, o crítico observou que o fracasso desse sistema que buscava integrar mercado interno e industrialização, foi o responsável por provocar uma instabilidade dos sujeitos, identidades, significados e teleologias, como se observa na transcrição acima. As relações entre essa tentativa de modernização e o sentimento de inferioridade cultural, bem como a maneira como esses temas se articulam em *Budapeste* serão objeto do próximo capítulo deste trabalho. Por hora, é interessante notar que a postura ambígua e volúvel do narrador José Costa, bem como o caráter de instabilidade que se apresenta na obra, justifica-se a partir do contexto do qual emergiu o romance. Considerando que o desenvolvimento da história compreende o período que vai dos anos de 1980 (pós-ditadura militar) até o início do século XXI, é pertinente afirmar que a oscilação quanto à identidade do protagonista apresenta-se como metáfora dos conflitos sociais que caracterizam esse período. Afinal, "nos anos 80 ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro."[68] É pertinente observar ainda que, no caso do Brasil, de modo semelhante ao que ocorre com José Costa, há uma tentativa de mudança que é ilusória e não se concretiza, colaborando assim para que permaneça o sentimento de inferioridade.

Ainda em relação à instabilidade que permeia a obra, é oportuno constatar que esta não se manifesta somente através da oscilação em relação à identidade do protagonista e dos dois universos por onde ele transitava. Essa vicissitude é reforçada também pela imprecisão que o personagem faz questão de reiterar em relação à veracidade de suas declarações, fazendo com que paire no ar a dúvida constante sobre o que efetivamente existe no universo

---

[67] SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: _____. *Sequências brasileiras*. Companhia das letras: São Paulo, 1999. p. 158.
[68] Ibid., p. 158.

do romance e o que é fruto da imaginação de seu narrador. Assim, para Kriska, a cidade do Rio de Janeiro, com seus habitantes e língua ali falada, era apenas matéria dos sonhos do protagonista, uma vez que, como diz o provérbio "Fora da Hungria não há vida"[69]. Assim declarava o narrador "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, [...] para ela tudo isso era coisa nenhuma, era matéria dos meus sonhos."[70] A dúvida da professora de húngaro se evidencia quando ela lê a obra *Budapest*:

> [...] Kriska lia o livro. [...] Realmente inacreditável, falava, e me olhava admirada, e fazia comentários, pão de abóbora, de onde tiraste isso? Coral de ventríloquos, realmente inacreditável, e essa cidade do Rio de Janeiro, essas praias, essa gente andando para lugar nenhum, e essa mulher Vanda, de onde tiraste isso?[71]

É também passível de questionamento a existência da biografia O Ginógrafo, tida pelo *ghost-writer* como um de seus melhores trabalhos. O que dá margem a essa dúvida é a postura do vendedor de uma livraria quando, anos depois de ter sido o livro um sucesso de vendas, José Costa entra em uma loja e tenta obter informações sobre a obra. "Perguntou se era algum livro técnico, nunca ouvira mencionar semelhante nome. [...] ginógrafo não consta. O senhor por acaso tem o nome do autor? Kaspar Krabbe? Cá, erre, a, bê, bê, é? Krabbe...Krabbe...Kaspar...Kaspar Krabbe também não consta."[72]

Nesse vai e vem de verdades e mentiras, até mesmo a autoria do relato é passível de ser questionada, uma vez que o próprio narrador sugere ser a obra produzida por punho alheio, sem, no entanto, confirmar essa informação. Ele nega ser o autor "A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsosé Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro."[73]. Pouco depois, porém, aceita essa condição "[...] cheguei mesmo a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro."[74] No entanto, ao final, a dúvida não somente permanece, mas também, "o narrador parece eliminar as fronteiras, para fundir realidade e ficção"[75], ao declarar "[...] agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia."[76]

---

[69] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 68.
[70] Ibid., p. 68.
[71] Ibid., p. 169.
[72] Ibid., p. 160.
[73] Ibid., p. 167.
[74] Ibid., p. 173.
[75] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 4.
[76] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 174.

Tudo isso acaba por demonstrar quão tênues são no universo de *Budapeste*, os limites entre o que é real e o que é imaginário, o que é verdadeiro e o que é falso, já que essa instabilidade que se nota nos vários elementos que compõem a narrativa – lugar, tempo, narrador – é completamente coerente com as questões problematizadas pelo romance, a saber: o anonimato, a simulação, a alienação e a perda de identidade, todas elas inerentes à própria profissão de *ghost-writer* que José Costa adota. Isso porque, ainda que tenha assumido esta condição conscientemente, já que é um pressuposto do ofício por ele escolhido, pode-se afirmar que o protagonista, ao escrever livros cuja autoria é tomada por terceiros, oscila, numa relação dialética, entre o ser o e o não ser, uma vez que, ao mesmo tempo em que é efetivamente o autor daquilo que escreve – e isso pode até soar redundante – não é essa a função que ele, que sempre esteve "destinado à sombra"[77], desempenha em âmbito social. Como se espera de um efetivo *ghost-writer*, não revelava nem mesmo à esposa sua condição profissional: "Vanda nem sabia direito que espécie de escritor era eu."[78] Assim, conforme sugere a tradução livre do nome de seu ofício – escritor-fantasma – como escritor, o protagonista tem uma existência ilusória. Ressalvadas as diferenças, é possível afirmar que aqueles que assumem a autoria da obra de José Costa publicamente vivem essa mesma situação, porém em sentido inverso. Isso porque, ao se declararem escritores de obras que não produziram, emergem para o sucesso embasados em um alicerce que é fictício, simulado. No entanto, estes, embora sejam simulacros – à medida que atestam ser algo que verdadeiramente não são – e alcancem a fama calcada em um ato farsesco, são reconhecidos publicamente. Costa, como qualquer *ghost-writer*, não goza nem mesmo dessa condição, pois ao negar a autoria daquilo que escreve, acaba por ter traços de sua existência apagados, passa a ser, efetivamente, um fantasma.

Todos os aspectos examinados contribuem também para evidenciar um universo marcado por traços de fragmentação, revelados pela própria existência do protagonista, virtualmente duplicada e instável. Isso porque convivem no relato "fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções 'reais'."[79] Considerando as condições que circundam José Costa-Zsosé Kósta, é possível afirmar que o personagem apresenta em sua constituição traços do mundo cindido em que se insere e cujos elementos já foram apresentados. Por exemplo, a

---

[77] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 16.
[78] Ibid., p. 15.
[79] ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. Texto/contexto. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 83.

vida dupla marcada pelas cidades do Rio de Janeiro e de Budapeste e a relação dialética entre ser e não ser autor de seus livros, ainda que estes fossem todos escritos por encomenda e a renúncia à autoria de seus trabalhos fosse uma condição intrínseca ao seu ofício. Considerando que *Budapeste* continuamente se apropria de elementos externos para se constituir, é inevitável a afirmação de que todos esses componentes do romance são recursos eficientes para engendrar traços da sociedade capitalista contemporânea, (abstrata, fragmentária e caótica) que será objeto da próxima seção deste capítulo. Assim, considerados o contexto sócio-histórico no qual se inscreve o romance em questão, bem como o universo que este busca mimetizar, justifica-se a existência fragmentária do protagonista, pois "[...] com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio."[80]

Porém, não é somente por meio de conteúdo que *Budapeste* estabelece essa relação dialética entre interno e externo. Esse caráter abstrato e fragmentário, bem como esta atmosfera de instabilidade presente no romance também se apresenta através da própria estrutura da obra, como será examinado a seguir.

Condizente com os elementos apontados acima, a divisão do livro em capítulos obedece à separação das fases vida do personagem José Costa, divididas entre Rio de Janeiro e Budapeste. Isso significa que em cada um dos sete capítulos do romance apenas uma das duas cidades é abordada. No primeiro capítulo – "Devia ser proibido" – é descrita a primeira e acidental passagem do protagonista pela cidade de Budapeste; no segundo – "No caso das crianças" – são apresentadas as vivências do personagem na cidade do Rio de Janeiro; no terceiro – "Eu nunca tinha visto" – retorna-se à capital húngara; no quarto – "Havia nevascas" – o Rio é novamente objeto de apreciação; no quinto – "Grande senhor" – mais uma vez Budapeste é abordada; no sexto – "Ao som de um mar" – apresentam-se mais uma vez as experiências do protagonista na capital fluminense; e por fim, no sétimo e último capítulo – "Escrito aquele livro" – é relatado o retorno do *ghost-writer* à capital húngara para assumir a autoria de *Budapest*.

É interessante notar que além dos relatos das experiências vivenciadas em cada uma das cidades não se misturarem em um mesmo capítulo, as partes dedicadas a cada uma delas se intercalam, obedecendo sempre à alternância Budapeste – Rio de Janeiro – Budapeste até chegar ao sétimo capítulo. Dessa maneira, a oscilação em relação à identidade do *ghost-writer*

---

[80] LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000. p. 52.

e todos os elementos que acompanham essa sua existência dupla – principalmente as duas cidades por onde ele transita – materializam-se na própria estrutura da obra e acabam por reforçar o caráter fragmentário que acompanha a figura do protagonista. Ao se organizar dessa maneira, o romance estabelece uma clara separação entre José Costa – no Rio de Janeiro – Zsosé Kósta – em Budapeste – como se o protagonista fosse efetivamente um ser duplicado e as experiências vivenciadas por ele em cada uma dessas cidades fossem autônomas, independentes.

Esses traços de fragmentação não se revelam somente na estruturação acima mencionada, mas também na própria nomeação dos capítulos, já que "os títulos das sete partes do livro são pedaços de frases extraídas do parágrafo de abertura", como bem observou Maria Augusta Fonseca[81].

A ambiguidade e a instabilidade do personagem – aspectos relacionados à sua existência fragmentária – também se manifestam formalmente através da repetição de pequenos trechos do romance que se vão se apresentando ao longo da narrativa com pequenas variações. Tal procedimento reforça o caráter enganoso de que se reveste a fala do narrador, que por muitas vezes parece reproduzir-se de modo idêntico, quando, na realidade não é isso que ocorre.

Assim, quando Costa parte pela primeira vez de Budapeste, ele descreve a impressão que tem da cidade ao sobrevoá-la: "[...] eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela."[82] Mais tarde em uma nova estada na capital húngara, o *ghost-writer* novamente apresenta a impressão que tem da cidade, que desta vez é observada de uma varanda de hotel e não do alto de um avião: "[...] eu imaginava Budapeste amarela, mas era toda cinzenta [...]"[83]. Nota-se que em dois momentos distintos, o narrador-protagonista faz uso de dois pares de orações com mensagens similares e com a mesma estrutura sintática – duas orações coordenadas adversativas ligadas pela conjunção "mas" – para expressar suas sensações em relação à cidade, sendo antagônicas, as percepções que ele relata em cada ocasião. A organização dos períodos é muito semelhante, assim como também parece similar o conteúdo por elas transmitido. Contudo, a mera mudança de posição dos adjetivos amarela e cinzenta modifica completamente o sentido do primeiro trecho em relação ao segundo, mais especificamente os opõe.

---

[81] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 4.
[82] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 11.
[83] Ibid., p. 51.

Outro exemplo dessa ocorrência se manifesta pelo par de frases "[...] o autor do livro sou eu."[84] e "O autor do meu livro não sou eu [...]"[85]. A primeira dita a Vanda, durante uma festa no Rio de Janeiro, quando esta acreditava ser Kaspar Krabbe o verdadeiro autor de O Ginógrafo; a segunda dita à plateia do Clube das Belas-Letras, em Budapeste, quando todos acreditavam ser ele o verdadeiro autor de *Budapest*. Note-se que a mera inclusão do advérbio de negação na frase modifica totalmente seu sentido e revela, além da ambiguidade que é característica do protagonista, a relação dialética entre ser e não ser o autor daquilo que escreve.

Diante dessa inconstância, a postura adotada pelo narrador – considerados os procedimentos literários utilizados para constituí-lo – é mais um elemento indicador de instabilidade, ou seja, do modo, como são raros no romance os pontos de referência sólidos e confiáveis. Elemento a quem cabe a própria estruturação da história, já que é o responsável por apresentá-la, o narrador torna-se um recurso relevante para materializar a desagregação que é componente essencial da obra.

Frente a isso, são pertinentes, face a esta argumentação, as palavras de Adorno ao afirmar que "antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador [...]"[86], pois confirma o que foi acima exposto. Assim, num universo que apresenta traços evidentes de alienação e desintegração, nada mais adequado que um narrador cujo relato seja descontínuo e fragmentado, apresentando uma constante dissociação de pensamentos, que se manifestam de forma desarticulada, e que, no entanto, está em consonância com a atmosfera presente na obra.

Nesse contexto, portanto, a livre associação de ideias, que se manifesta pela aproximação de elementos desconexos e representam aquilo que Leo Spitzer denominou "enumeração desarticulada"[87], configuram-se como um recurso estilístico bastante eficiente. Trechos como "[...] montei seus presentes de Natal, um helicóptero da polícia, um carro de bombeiros, pus para andar um jacaré com controle remoto, comíamos juntos na cozinha, para a noite de Natal mandei a delicatessen entregar quatro panetones."[88] – quando em casa na companhia de Joaquinzinho – ou "O avião demorou a decolar, havia nevascas pela Europa, fui parar em Copenhague, perdi a conexão em Paris, me mandaram para Buenos Aires, mas

---

[84] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 112.
[85] Ibid., p. 170.
[86] ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2006. p. 56.
[87] SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Madrid: Gredos, 1961. p. 256.
[88] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 105.

gostei de chegar em casa à meia-noite."[89] – em que se descreve o percurso feito pelo protagonista de Budapeste até o Rio de Janeiro – ou ainda "[...] janela, peteca, alegria, um, dois, três, nove, dez, música, vinho, vestido de algodão, cócegas, maluco, e um dia descobri que Kriska gostava de ser beijada no cangote."[90] – quando relata suas descobertas em território húngaro – em que "a falta de sentido, como falta de sentido, torna-se forma"[91] não demonstram a preocupação em se reproduzir um mundo objetivo e organizado que só é possível através da figura de um narrador distanciado, mas sim em se anular qualquer distância entre a figura daquele que narra e aquilo que se relata. Como, dessa maneira, acabam por se estremecer os planos de consciência e fica evidente a representação do fluxo psíquico do narrador, reforça-se a atmosfera de abstração presente na obra, bem como o caráter caótico de que se reveste a existência do protagonista.

Ao lado desse recurso, o uso do discurso indireto livre torna-se mais um expediente sinalizador de abstração, pois, ao passo que elimina o fio condutor da voz narrativa unindo as falas dos personagens indistintamente, "[...] o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela [...]"[92]. Desse modo, "quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos e confundem; o mundo narrado torna-se opaco e caótico."[93] Assim na brincadeira com Vanda "[...] você entrou pelo terraço? Não, roubei a chave. Você é louco, meu marido pode chegar a qualquer momento! Seu marido está em Istambul. Não pode ser, estou esperando ele desde ontem! O avião dele caiu. Oh!"[94] ou na tentativa de estabelecer um diálogo com Joaquinzinho "[...] quem é a moça bonita na televisão? Mamãe. Quem é o amor do Joaquinzinho? Mamãe. Quem é que vai passar o Ano-Novo com o papai? Mamãe."[95] nota-se uma interposição entre as falas do protagonista e de seus interlocutores e a inserção sutil das falas dos personagens no próprio discurso do narrador, revelando-se aí uma maior preocupação em se apresentar o fluxo de pensamento do narrador-protagonista do que em se configurar uma descrição objetiva dos fatos. Mas, mais do que isso com o uso desse recurso "[...] a lógica e a sintaxe do discurso comum, normal e cotidiano, começam a desaparecer."[96], o que vem a reforçar o caráter confuso e enganoso que caracteriza a fala de José Costa.

---

[89] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 75.
[90] Ibid., p. 46.
[91] LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*, p. 49.
[92] ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 92.
[93] Ibid., p. 92.
[94] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 27.
[95] Ibid., p. 105.
[96] FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p. 166-182, mar./mai. 2002. p. 178.

Todas essas constatações a respeito da desagregação, da alienação e da permanente situação de inconstância em que se coloca o protagonista de *Budapeste* – esta relacionada ao motivo do duplo presente no romance – são reveladoras do próprio mundo que o circunda em que "o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma."[97], e que justifica a própria postura ambígua e instável do narrador. Isso tudo vem a demonstrar que *Budapeste* segue à risca aquilo que Anatol Rosenfeld denominou "desrealização" da obra de arte, no sentido de que se recusa a representar formas relativas de modo absoluto e, ao retratar um mundo fragmentado e caótico, adotou "adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra"[98]. Nesse viés, é válida a afirmação de Adorno de que "[...] o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo."[99]

Dessa maneira, reconhecendo o diálogo que o romance estabelece com o contexto sócio-histórico em que se inscreve e admitindo que "a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela."[100] é inevitável a constatação de que muitas das problemáticas assimiladas na fatura da obra são reveladoras de aspectos relativos à sociedade contemporânea, caracterizada pela virtualidade e pela abstração, em grande parte resultantes do avanço do sistema capitalista. Assim, se Walter Benjamin ao analisar o declínio da figura do narrador no mundo moderno afirma que "[...] esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas."[101], resta observar qual o estágio atual das forças produtivas frente à postura adotada pelo narrador, tarefa que será realizada na próxima seção deste capítulo.

Ainda em relação aos elementos estruturais do romance, não se deve deixar de lado a análise do tempo em *Budapeste*, já que este inevitavelmente se articula com a figura do narrador e, como parte integrante na constituição da obra, é também um sinalizador de desagregação e de relativização da realidade.

---

[97] ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____*Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2006, p. 56.
[98] ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno, p. 76-86.
[99] ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 57.
[100] ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade, p. 66.
[101] BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____*Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama.São Paulo: Brasiliense, 1996.

É evidente em *Budapeste* o rompimento da continuidade cronológica, uma vez que no romance "os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro"[102] e demonstra-se claramente o modo como a consciência do narrador "não passa por uma sucessão de momentos neutros, como um ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores."[103] É visível também a importância conferida aos estados de consciência do narrador-protagonista em detrimento do retrato de um mundo absoluto e organizado. No entanto, embora a obra materialize essas questões, ela vai além. Ao declarar "[...] eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia."[104], mais do que relativizar o tempo, o narrador promove uma quebra de verossimilhança, responsável por fundir realidade e ficção, reforçando, assim a atmosfera de abstração presente na obra e levantando novamente a dúvida sobre o que é efetivamente real no universo do romance e o que é fruto da fantasia do narrador-protagonista.

As distinções, contudo, não param por aí. De modo análogo ao que ocorre com muitos romances considerados inovadores na primeira metade do século XX, tais como *To the lighthouse*, de autoria de Virginia Woolf, ou *Ulisses*, de James Joyce, verifica-se em *Budapeste* a preocupação em apresentar "movimentos internos" e "conteúdos de consciência"[105] do protagonista. Entretanto, de maneira diversa à que se observa nessas obras, esses movimentos internos que se apresentam em *Budapeste*, por muitas vezes e em consonância com as questões que a obra problematiza, demonstram-se descontínuos e fragmentados como se a própria consciência do protagonista assim se revelasse. Destarte, esse tempo mental do personagem principal, mostra-se também desagregado, tal como sua própria existência.

Observa-se um exemplo disso no capítulo denominado "Eu nunca tinha visto", que apresenta começo *in medias res*, tão comum na tradição épica clássica[106], mas com intenção e com estrutura distintas, visto tratar-se de "[...] outros tempos e outros cenários.[...]"[107]. O capítulo se inicia com José Costa narrando o modo como Kriska, então sua professora de húngaro, despia-se e a maneira como ele ficou surpreso com a brancura da pele desta mulher. No entanto, as epopeias homéricas – tal como ocorre no Canto I da *Odisseia*, por exemplo – ao se iniciarem *in medias res*, utilizam-se de uma ação principal para assim retornar à sua

---

[102] ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno, p. 83.
[103] Ibid., p. 82.
[104] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 174.
[105] AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. *Mimesis*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 477.
[106] NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2008.
[107] AUERBACH, Erich. A meia marrom, p. 485.

origem e então relatar um fato concreto[108]. Nesse trecho de *Budapeste*, de forma diversa, percebe-se que o episódio apresentado serve de veículo para conduzir digressivamente os pensamentos do personagem, que trafegam pelas aulas de húngaro, pelos métodos utilizados pela professora para ensinar a língua magiar e pelas palavras húngaras que ele já entendia, retornando, depois disso ao momento em Kriska se despia.[109]. Nota-se que, apesar dele partir de um acontecimento exterior que "libera ideias, que abandonam seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais"[110], não se configura uma longa cadeia de pensamentos, tal como Auerbach argumentou em relação a Virginia Woolf[111], mas se observa uma pequena divagação, que, no entanto, contem uma série de lembranças emaranhadas, que vem demonstrar o quão fragmentária é a mente do protagonista. Esses procedimentos, por sua vez, são reveladores não somente das experiências psíquicas de José Costa, mas podem ser concebidos como uma metáfora da própria existência do personagem. Em nível mais amplo, verifica-se que o romance em sua totalidade se constitui através de uma aproximação de episódios descontínuos que vão sendo, ao longo do relato, atrelados pela voz imprecisa do narrador, que ao apresentar fatos distantes cronologicamente, mas próximos em sua lembrança, tece um fio narrativo complexo, porque intrincado. Essa configuração da obra, destarte, revela a fragilidade e a instabilidade do universo por onde transita o *ghost-writer* José Costa.

1.3 Uma realidade virtual

Em seu ensaio "De cortiço a cortiço", ao refletir sobre o modo como a realidade concreta é concebida no texto literário ficcional, Antonio Candido conclui: "sabemos que embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustêm como tal."[112] Essa constatação permite ao crítico, ao analisar o trabalho literário, buscar no cerne da obra os elementos que organizam e estruturam a realidade ficcional por ela constituída. Porém, não o impedem de observar e considerar os elementos de natureza externa que se articulam neste universo ficcional. Ainda de acordo com Antonio Candido, é possível entender que embora a narrativa se estabeleça a partir de leis que lhe são próprias, também se constitui a partir de materiais não literários e é por essa razão que "natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a

---

[108] NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*, p. 31.
[109] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 45-47.
[110] AUERBACH, Erich. A meia marrom, p. 487.
[111] Ibid., p. 491-495.
[112] CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. Duas cidades: São Paulo, 2004. p. 105.

impressão de estar em contato com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam."[113]

É possível observar esse tipo de relação em *Budapeste*, pois ao mesmo tempo em que a narrativa se estrutura a partir de fundamentos que lhe são próprios, são evidentes os aspectos da realidade externa figurados no universo ficcional que o romance apresenta. A partir disso, algumas das problemáticas anteriormente abordadas neste estudo, tais como a volubilidade do narrador, a simulação, o tema do duplo e, acima de tudo, a própria condição profissional do protagonista, conferem à narrativa uma considerável virtualidade, que muito se assemelha àquela apresentada na sociedade em que o romance se inscreve.

Há em *Budapeste* várias metáforas que buscam configurar a virtualidade acima referida, mas talvez a mais interessante delas – e a que será inicialmente considerada – é a relação que se constrói entre o protagonista e sua mulher Vanda, e também entre ela e o filho de ambos, o menino Joaquinzinho, que é afásico. Como se sabe, ela é uma apresentadora de telejornal, que, à medida que a narrativa se desenvolve, progride na carreira e tem que viajar do Rio de Janeiro para São Paulo, a fim de apresentar um telejornal nessa cidade. O fato de Vanda passar grande parte do tempo trabalhando e, por força da atividade que executava, expor sua imagem numa tela de televisão, acaba por fazer com que seu contato tanto com o filho, quanto com o marido, ocorra em grande parte por intermédio desse meio de comunicação virtual.

Assim, quando retorna ao Rio, de sua primeira e acidental passagem por Budapeste, é pela televisão que José Costa reencontra sua mulher: "[...] e a Vanda surgiu ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais, a voz limpa, um meio sorriso adequado, equidistante das duas notícias; usava sombra nos olhos, os cabelos presos, o colar de miçangas."[114] Em outra ocasião, após chegar ao Rio de Janeiro vindo da capital húngara, toma ciência de que a mulher havia trocado seu horário de trabalho e havia feito modificações em seu visual pela televisão:

> Eu não sabia que a Vanda agora apresentava o jornal noturno, e à primeira vista me pareceu que sua cabeça diminuíra. Depois percebi que tinha clareado os cabelos, e esticara os cachos, e usava rímel, pingentes nas orelhas, uma camisa de colarinho, um paletó de homem, com ombreiras.[115]

É nesta ocasião também que o narrador evidencia o modo virtual como Vanda se comunica com o filho e com o marido. Na passagem acima, o ato de concluir a edição do telejornal desejando uma excelente noite aos telespectadores é descrito pelo protagonista

---

[113] CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. Duas cidades: São Paulo, 2004. p, 9.
[114] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 13.
[115] Ibid., p. 76.

como uma saudação dirigida especificamente a ele e ao filho: "Nem bem me sentei com o menino, ela encerrou a entrevista com o costureiro, anunciou o próximo programa de variedades e nos desejou uma excelente noite."[116] Mais adiante se encontra outra evidência de que o contato entre a Vanda e seu filho se dava principalmente pela tela da televisão: "Convidava-o para assistir ao telejornal na minha cama, já conseguia até trocar algumas palavras com ele: quem é a moça bonita da televisão? Mamãe. Quem é o amor do Joaquinzinho? Mamãe. Quem é que vem passar o Ano-Novo com o papai? Mamãe."[117]

Num universo como o de *Budapeste* em que se verifica "uma lastimável cultura da 'falsa autenticidade' ou da 'autêntica falsidade'."[118] uma das causas parece ser a revolução tecnológica, que se revela nas mais variadas situações que o narrador relata. Pode ser durante um encontro de escritores anônimos onde se discutem "Ética, leis de imprensa, responsabilidade penal, direitos autorais, advento da internet [...]"[119] ou no ambiente de trabalho do narrador-protagonista, que declara: "Era a primeira vez que eu via um telefone celular e, distraído, quase me esqueci de tapar o monitor."[120]

Nesse compasso, além da televisão, o telefone e a secretária eletrônica tornam-se também recursos eficientes para promover o contato entre as pessoas, tal como exemplificam as passagens a seguir: "Apaguei a tevê, no Rio eram sete da noite, boa hora para telefonar para casa; atendeu a secretária eletrônica, não deixei recado, nem faria sentido dizer: oi querida, sou eu, estou em Budapeste, deu um bode no avião, um beijo."[121] ou "Sentei-me na cama, a secretaria eletrônica piscava na mesa-de-cabeceira: Zé, é o Álvaro, você já deve ter... Vandinha, sou eu, Vanessa, as bolas fosforescentes... Zé, é o Álvaro, cara o alemão está... Vanda, aqui quem fala é o Jerônimo, pode me chamar no mezanino."[122] ou ainda

> [...] e era o telefone a tocar na cozinha. Fui atendê-lo, mas a babá já o passara para o menino; mamãe... mamãe... mamãe... mamãe... dizia ele, e não saía disso. Tomei o aparelho, a tempo de ouvir a Vanda: e quem é que canta o meu chapéu tem três bicos para o Joaquinzinho? Vanda, sussurrei, cadê você?, ela estava no residence.[123]

Nos três trechos transcritos nota-se a ocorrência – ou pelo menos, a tentativa de que isso aconteça – de um ato de comunicação que se efetiva por meio de um recurso eletrônico.

---

[116] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 76.
[117] Ibid., p. 105.
[118] KURZ, Robert. A realidade irreal. In: _____. *Os últimos combates*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 19998. p. 129.
[119] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 19.
[120] Ibid., p. 38.
[121] Ibid., p. 7.
[122] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 14-15.
[123] Ibid., p. 81.

A associação desses componentes – obviamente em conjunto com outros elementos já observados – faz com que se arquitete em *Budapeste* um universo ficcional análogo à sociedade contemporânea concreta que o romance busca figurar, ou seja, um mundo em que se apagam "as fronteiras entre a existência e a aparência, entre a realidade e a simulação."[124] Assim "a perfeita evasão da realidade concreta em busca do refúgio na 'realidade virtual' parece emergir no horizonte do tecnicamente possível."[125]. Em consonância com as questões que a obra suscita, a profissão de Vanda, que como apresentadora de telejornal, dirige-se às pessoas através de uma tela de televisão, é mais um artifício que vem a reforçar o caráter de virtualidade presente na obra.

É também por força de seu oficio que a mulher do *ghost-writer* José Costa acaba por materializar mais uma questão que o romance aborda. Ao comportar-se, segundo as palavras do narrador, como uma papagaia "porque lia as notícias sem saber do que falava"[126], Vanda evidencia em seu comportamento traços de alienação. Isso porque, ao repetir automaticamente as notícias sem tomar ciência dos conteúdos das mensagens que transmitia, ela acaba por tornar-se alheia e não se integrar à realidade que a rodeia.

Essa falta de percepção em relação aos fatos que a circundam não se restringe somente a Vanda. José Costa, que como já constatado em análise anterior, igualmente apresenta-se como um indivíduo alienado em virtude de sua condição profissional; também se mostra indiferente aos acontecimentos que fazem parte do cotidiano do lugar em que vive. Desse modo, em sintonia com os demais elementos que constituem o romance "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."[127] Residindo em bairro nobre da cidade, o protagonista dá indícios de que se aproxima dos problemas da realidade concreta apenas virtualmente, ou seja, através das telas de televisão, o que, dialeticamente, faz com que ele se distancie desses mesmos problemas. A seguinte fala do narrador parece ser uma comprovação disso: "[...] me deitei, apaguei o abajur a tevê. Daí a pouco tornei a ligá-la, porque ao silêncio de Vanda não voltando, preferia tiroteio e ronco de motores."[128] Essa passagem evidencia que, na tentativa de mascarar um problema que ele concretamente enfrentava – a ansiedade pelo fato de a mulher não retornar e o silêncio que reforçava essa

---

[124] KURZ, Robert. A realidade irreal, p. 127.
[125] Ibid., p. 128.
[126] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 19.
[127] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 19-20.
[128] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 77.

angústia – José Costa acaba preferindo os ruídos incômodos de tiros e roncos de motores – ainda que estes denotassem problemas mais graves – em virtude de serem estes por ele concebidos como parte de uma realidade virtual e distante, com a qual ele somente tinha contato pelos noticiários televisivos.

Considerando que *Budapeste* continuamente se apropria de elementos da realidade externa atribuindo-lhes configuração literária, é pertinente a constatação de que, de modo semelhante ao que ocorre na sociedade da qual a obra emergiu "quanto menos os homens se comunicam, maior é o espaço ocupado pelas telas de televisão."[129] Essa oposição, que no romance tem como um dos pólos a atuação profissional de Vanda, encontra como maior representante de seu contrário a afasia de Joaquinzinho, que estava próximo de "[...] completar cinco anos e não falava nada, falava mamãe, babá, pipi [...]"[130]. Preocupados com a condição do garoto, o casal parece não perceber ser esta também resultante da situação de alheamento a que submetem o filho, que mais vê a mãe pela televisão do que pessoalmente e cujo pai lhe oferece pouquíssima ou quase nenhuma atenção – sendo também uma figura ausente. As companhias do menino, na maior parte do tempo eram as empregadas que também davam sinais de que pouco se relacionavam com ele, tal como indica a seguinte passagem: "[...] na copa o menino comia waffles e a babá dava risadas. E a arrumadeira cantava, e a cozinheira assobiava [...]"[131]. Por ser aquela que mais tempo passava com Joaquinzinho, a babá parece ser a única a tentar encontrar uma causa para o problema do menino, segundo as palavras do narrador**:** "E ao menos a babá compartilhava minhas aflições pela afasia do menino. Disse ela que, quando era nova no emprego, já advertia dona Vanda: bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada."[132] Essa explicação, baseada em crendice popular, associa algumas das questões que a obra coloca, posto que apresenta o espelho como causa da afasia do garoto. Assim, metaforicamente, a virtualidade simbolizada pelo objeto mostra-se causa da alienação representada pela deficiência do menino.

Deve-se ressaltar, no entanto, que o modo como é abordada a alienação encontra no humor de que se reveste a fala do narrador uma tentativa de superação ou, ao menos de resistência, à medida que tenta ridicularizar essa condição. Quando compara Vanda a uma papagaia, José Costa evidentemente demonstra a intenção de ressaltar qualidades negativas da mulher, uma vez que, nesse caso, "a pessoa é rebaixada ao nível do animal."[133] pela analogia

---

[129] KURZ, Robert. A realidade irreal, p. 128.
[130] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 31-32.
[131] Ibid., p. 78.
[132] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 32.
[133] PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*, p. 67-68.

com uma ave tomada como pândega pela repetição da fala humana e tenta-se demonstrar que a jornalista, tal como ave à qual foi comparada, repetia frases e palavras mecanicamente, sem pensar. O problema de Joaquinzinho apesar de sério também recebe tratamento cômico, já que não representa sofrimento[134]. O excesso de agrados despendidos ao garoto, além do modo como são descritos traços de seu comportamento, fazem com que ele seja caracterizado como uma criança chata e mimada, características que, associadas à afasia, que embora seja um problema complexo, tornam-se risíveis na superfície. Nesse sentido, valem exemplos da fala do narrador sobre os presentes de Natal do filho "[...] montei seus presentes de Natal, um helicóptero da polícia, um carro de bombeiros, pus para andar um jacaré com controle remoto, comíamos juntos na cozinha, para a noite de Natal mandei a delicatessen entregar quatro panetones [...]"[135] ou sobre a conduta do menino, que mesmo estando mais crescido, comportava-se e era tratado como um bebê "Quando ele abriu os olhos, perguntei: cadê a mamãe?, cadê a mamãe? Começou a chorar alto, estava banguela e a babá entrou no quarto para retirá-lo."[136]

Contudo, as causas para que o romance seja impregnado por esse caráter de virtualidade e abstração não se resumem ao avanço da tecnologia e aos modos como os novos meios eletrônicos são utilizados. Em uma história como *Budapeste*, que lida com questões cruciais das sociedades capitalistas, tais como a reificação, adequação às regras do mercado a qualquer preço e a primazia do capital, a simulação inevitavelmente deve apresentar um fundamento econômico.

Em primeiro lugar, deve-se atentar para o fato de que "o mercado, que funciona em proveito da burguesia como classe, é sempre uma realidade incerta, inquietante e às vezes ameaçadora para os burgueses individualmente considerados."[137] Tal constatação seria o resultado das relações competitivas travadas entre os capitalistas, uma vez que estes, ao enfrentarem a concorrência, que é condição inerente à manutenção do mercado, convivem com a incerteza causada pela possibilidade de serem derrotados por seus êmulos. Em *Budapeste* não é diferente, pois quando o narrador relata as propagandas feitas por Álvaro ("Procurava empresas, autarquias, fundações, sindicatos, clubes, churrascarias, abria um book com meus artigos e proclamava: José Costa é um gênio."[138]) ou refere-se aos "serviços diferenciados" da Cunha & Costa Agência Cultural, evidentemente, faz alusão à existência de

---

[134] PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*, p. 29.
[135] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 105.
[136] Ibid., p. 78.
[137] KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 28ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.
[138] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 17.

concorrentes no mercado em que atua e à necessidade de estratégias de *marketing* para promover a "fábrica de textos". No entanto, o fato de ser José Costa um *ghost-writer* exigia que seu nome fosse omitido quando realizada a promoção da empresa, para que esta tivesse sua "confidenciabilidade" preservada, tal como demonstra este trecho: "De qualquer maneira, ao alardear na praça nossa fábrica de textos, tinha agora o cuidado de omitir meu nome [...]"[139]. Assim, em *Budapeste*, a incerteza e a instabilidade provocadas pela competição se intensificam devido à exigência de que se esconda o nome de José Costa. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o trabalho do protagonista deve ser divulgado, há a necessidade de que sua identidade seja ocultada em razão da própria natureza de seu trabalho, que exigia isso. A simulação, desse modo, reforça-se, pois se faz propaganda de algo que não pode ser mostrado.

Uma segunda explicação de fundo econômico para a simulação que se apresenta em *Budapeste* reside em uma questão própria da sociedade contemporânea, aquela em que o romance se inscreve. No atual estágio do capitalismo, conforme descreve Fredric Jameson, a produção industrial deixa de ocupar lugar central na economia, cedendo lugar às bolsas de valores e à especulação[140], o que significa que a geração de moeda, em grande parte, passa a não mais necessitar de trabalho humano. Assim, se "toda moeda que não espelha um trabalho precedente é moeda sem substância e, por isso, simulada."[141] predomina no contexto econômico atual aquilo Karl Marx denominou capital fictício. A principal causa para isso, segundo o filósofo alemão, seria a substituição da transformação real do trabalho produtivo em moeda pelo crescimento simulado da base monetária.[142] Não se nota, no contexto especifico de *Budapeste*, a alusão à aplicação em bolsas de valores ou a qualquer tipo de especulação financeira. No entanto, a forma como a economia vem se organizando de modo abstrato é concebida no romance a partir da maneira abstrata como se constituem e se sustentam as relações de dependência entre o protagonista e seu sócio Álvaro da Cunha.

Tal como já se examinou, embora a Cunha & Costa Agência Cultural constituísse uma sociedade, esta não se estabelecia de modo equilibrado, uma vez que sendo Álvaro o detentor do capital da empresa, é ele quem determinava as regras, decidindo inclusive sobre a constante diminuição das cotas de participação de José Costa, segundo as palavras do narrador: "Ele já reduzira bastante a minha cota, com certa razão; não lhe cabia arcar com os

---

[139] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p, 17.

[140] JAMESON, Fredric. Cultura e capital financeiro. In: _____. *A cultura do dinheiro*: ensaios sobre a globalização. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

[141] KURZ, Robert. A realidade irreal, p. 129

[142] A citação baseou-se em formulação de Robert Kurz apresentada em "A realidade irreal", p. 129. O texto de Marx encontra em: MARX, Karl. Money capital and real capital. In: *Capital*. v. 3. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-III.pdf> Acesso em: 08 ago. 2010.

salários de uma dezena de redatores que, bem ou mal, se incumbiam de responsabilidades minhas."[143] Cria-se, portanto, um elo de dependência regida essencialmente pelo capital, no qual Álvaro cumpre o papel do detentor das fontes de produção.

Há, contudo, uma especificidade que caracteriza a relação de dominação composta por José Costa e Álvaro. Tal particularidade pode ser esclarecida se tomado o trecho de *Miséria da filosofia* em que Marx afirma que "o moinho movido a braços dá-nos a sociedade dos senhores feudais; o moinho de vapor, a sociedade dos capitalistas industriais."[144] e a mediação que Maria Augusta Fonseca estabelece entre essa passagem e *Budapeste*:

> [...] 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 moinhos [...].[145]

Posto isso, nota-se que no âmbito da "fábrica de textos", que tem o computador como um de seus recursos, até mesmo os meios de produção representam a virtualidade. Esse caráter se reforça à medida que o dinheiro, elo que sustenta a relação de dependência a que o protagonista se submete, é também entendido no mundo contemporâneo como um dado virtual. Segundo Fredric Jameson, esse caráter de virtualidade

> [...] atinge intensidade máxima no nosso período como resultado da "revolução" cibernética, a expansão das tecnologias de comunicação ao ponto em que as transferências do capital abolem hoje tempo e espaço e podem ser efetuadas de forma virtualmente instantânea entre as diferentes zonas nacionais.[146]

Para concluir, vale ressaltar que o dinheiro, a despeito do caráter imaterial de que se reveste num universo dominado pela virtualidade, continua a atuar como instrumento de dominação. Dessa maneira, José Costa mesmo não dependendo de qualquer máquina ou artifício material pertencente a Álvaro para realizar seu trabalho, continua se submetendo à exploração do dito sócio, justamente por ser este o detentor do capital. Mais do que isso, vale ressaltar que o *ghost-writer*, ao produzir textos em larga escala, de modo análogo a uma linha de produção, transforma-se em uma máquina e como tal, realiza mecanicamente o exercício da escrita. Nesse contexto, tanto o homem quanto a literatura reificam-se e acabam se tornando passíveis de negociação.

---

[143] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 37.
[144] MARX, Karl. *Miséria da Filosofia*. Tradução de J. C. Morel. Rio de Janeiro: Leitura, 1965. p, 105.
[145] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 19-20.
[146] JAMESON, Fredric. Cultura e capital financeiro, p. 151.

CAPÍTULO 2

Configurações da realidade brasileira

"Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim"
(Vence na vida quem diz sim, Chico Buarque & Ruy Guerra) [1]

2.1 Um homem fora do lugar

Conforme já se observou no primeiro capítulo deste trabalho, é nítida em *Budapeste* a importância conferida aos nomes de seus personagens. Nessa parte, foram mencionadas algumas questões relacionadas às denominações atribuídas a algumas das personagens que povoam o relato, porém, pouco se discorreu acerca do nome do *ghost-writer* José Costa. Sendo este o protagonista do romance, a análise do nome que lhe é atribuído é relevante a fim de que se estabeleçam as relações existentes entre a denominação dada a esse personagem e muitas das problemáticas que se colocam na obra.

Em seu ensaio "Por um estudo semiológico da personagem", Philippe Hamon, compara o personagem ao signo linguístico e, a partir dessa comparação, conclui que, embora o signo se defina por sua arbitrariedade[2] – por conseguinte isso também ocorre com os personagens –, o grau dessa arbitrariedade pode ser variável. Segundo o autor: "Podemos encontrar esta noção se examinarmos a relação que existe entre o nome de uma personagem (seu significante: nomes próprios, comuns e substitutos diversos que lhe servem de suporte descontínuo) e a soma de informação à qual ele aponta (seu significado). Esta relação frequentemente é motivada."[3]

Em *Budapeste*, no que se refere a seu protagonista, essa motivação é evidente. Em primeiro lugar, isso se comprova pela escolha de seu prenome José, nome muito comum entre a população brasileira. Esse nome se assemelha àqueles que "[...] funcionam como morfemas com sentido fixo que enviam a tal ou tal conteúdo estereotipado (a nobreza de espírito, a

---

[1] BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar*: o elogio da traição. São Paulo: Círculo do livro, 1974. p. 119.

[2] Ferdinand Saussure define a arbitrariedade do signo a partir da seguinte formulação: "O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo linguístico á arbitrário." In: SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística geral*. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert. (Orgs.). 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 81.

[3] HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico do personagem. In: BARTHES, Roland et al. *Masculino, feminino, neutro*: ensaios de semiótica narrativa. Tradução de Tania Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 97.

familiaridade, a baixeza, etc.)”[4] e nesse caso específico, sugere o sentido de trivialidade. No contexto do romance, que tem como um de seus temas a padronização e a massificação[5], o emprego desta denominação, portanto, parece adequar-se a despersonalização de que se reveste a figura protagonista.

Já em relação ao sobrenome, percebe-se que “[...] o sobrenome Costa (variante em húngaro, 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’.”[6], reiterando assim a importância que a palavra representa para o relato. Associando essa modificação do sentido da palavra que a narrativa propicia a uma das acepções atribuídas ao vocábulo (traseiras de um objeto; dorso, verso) tem-se um aspecto relevante em relação à dupla José Costa/Zsosé Kósta. Assumindo que o personagem tem uma vivência dupla (duas mulheres, duas línguas, duas cidades) e que em decorrência disso seu nome até mesmo recebe uma nova grafia, é possível admitir que ele é um homem de duas faces que se contrapõem.

Além disso, costa significa também, área que fica à margem de rio, lagoa etc., ou seja, está relacionado àquilo que não ocupa um lugar central, mas periférico. Essa outra acepção, de acordo com a análise que se fará neste capítulo, está também ligada ao modo como o personagem se posiciona – e se comporta – em seus relacionamentos, principalmente pessoais e profissionais. Considerando que, tal como se buscará comprovar a seguir, o protagonista se vincula aos demais personagens que compõem o romance submetendo-se a vínculos de submissão, dependência e rebaixamento, o sobrenome escolhido torna-se bastante ilustrativo.

Como já apontado no primeiro capítulo desse trabalho, o *ghost-writer* gozava de um elevado padrão de vida, que o permitia habitar em um bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro, realizar viagens pelo mundo e ter vários empregados em sua casa, tais como arrumadeira, cozinheira e babá. Consideradas as condições da cidade que originalmente habita, o personagem poderia ser apontado como parte de uma elite bastante restrita e privilegiada economicamente. No entanto, para gozar desses privilégios ele tanto se submete a

---

[4] HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico do personagem, p. 98.
[5] Estes temas serão abordados com maior profundidade no próximo capítulo deste trabalho.
[6] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p.16. Todas as citações referentes a este trabalho serão feitas, com autorização da autora, a partir do exemplar avulso contendo o texto original em português, ainda inédito. O texto conta com publicação em francês: FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature. Tradução de Alain Mouzat. In: OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea. (Orgs.). *La littérature brésilienne contemporaine – de 1970 à nos jours*. Rennes: PUR, 2007.

situações adversas – com as quais ele concorda, diga-se de passagem – das mais variadas espécies, quanto realiza atos desonestos e até mesmo ilícitos. Assim, sendo requisito para o desempenho de sua função de *ghost-writer*, José Costa renega a autoria dos livros que escreve, aceitando assumir o papel de digitador, por exemplo. "O tabelião abriu o livro de notas sobre a mesa do Álvaro e leu em voz alta a escritura declaratória, onde José Costa afirmava ter prestado serviços de digitação a Kaspar Krabbe, sem qualquer participação autoral em seu relato autobiográfico O Ginógrafo [...]"[7]. Colabora também, de modo bastante desonesto, para que se mantenha o logro que cerca o ramo em que atua, ou seja, a produção seriada de textos cuja autoria é assumida por terceiros.

À postura de submissão do protagonista ao sócio soma-se uma atitude de extrema dependência, ao passo que, embora seja dotado de algum talento para escrever, ele demonstra grande necessidade de permanecer vinculado a Álvaro, como se este fosse o único responsável por José Costa conseguir executar seu trabalho. Nesse sentido, é oportuna a fala do narrador, ao defender o sócio quando este é criticado por Vanda: "Ela me conheceu já bastante aprumado, ignorava o quanto o Álvaro acreditara e investira em mim, desde a faculdade de letras até a agência, montada por iniciativa dele."[8] É evidente que Costa tinha seus interesses em manter essa posição em relação a Álvaro, tal como já se examinou neste trabalho. Isso, contudo não exclui a falta de autonomia que o caracteriza.

À medida que a história se desenrola, esse modo de se relacionar com o sócio que, por possuir maior capital financeiro, tinha poder maior poder de decisão na sociedade que compunham, vai se mostrando como um traço marcante do narrador, uma vez que ele demonstra ser também dependente de outros personagens com os quais convive. É relevante observar que essas ligações que o protagonista mantem com os demais personagens não se justificam pela necessidade, mas principalmente pela conveniência. Em outras palavras, o protagonista, por conta de sua astúcia, adapta-se às mais variadas situações, na maior parte das vezes adversas, se estas lhe forem convenientes e lhe trouxerem algum benefício. Irônico que é, o narrador quase sempre apresenta essas circunstâncias como se fossem benéficas, quando, na verdade o que ocorre é justamente o contrário. Dentre todos os vínculos dessa espécie que se desenvolvem no decorrer da narrativa, o mais evidente e ilustrativo para os efeitos desta análise é aquele que o protagonista sustenta com sua professora de húngaro e posteriormente esposa, Kriska.

---

[7] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 92.
[8] Ibid., p. 15.

É bem no início de seu relato que o narrador deixa indícios da espécie de ligação que mantinha com essa mulher. Ao comentar seus conhecimentos sobre o idioma húngaro adquiridos após longos anos de estudo e também o modo como ele solucionava suas dúvidas relacionadas à língua, ele declara: "Para tirar a cisma, só posso recorrer a Kriska, que tampouco é muito confiável; a fim de me segurar ali comendo em sua mão, como talvez deseje, sempre me negará a última migalha."[9] Nesta passagem, o protagonista mostra que apesar de ser um grande conhecedor da língua magiar, capaz, inclusive de empregar verbos raros e corrigir pessoas cultas, ele não adquiriu total autonomia – ou confiança, melhor dizendo – em relação a essa língua, mostrando-se ainda dependente daquela que foi sua primeira professora. Essa dependência relacionada ao idioma se mostra em outras oportunidades, por exemplo, quando Costa pede a aprovação da professora sobre uma palavra húngara que ele pronunciou: "Szívem quer dizer meu coração, e ao falar mirei seus olhos, para saber se a pronúncia estava correta."[10] No entanto, o protagonista parece não depender de Kriska somente naquilo que diz respeito ao húngaro. É ela a responsável por José Costa conseguir um emprego ("As palavras eram ultrajantes, mas o emprego não, pelo contrário; não fossem as relações de Kriska no Clube das Belas-Letras, dificilmente admitiriam em seu convívio um estrangeiro, claudicante no idioma."[11]). Ainda que em condições bastante precárias, é na casa dela que o *ghost-writer* passa a morar quando se estabelece em Budapeste ("Mas Kriska foi boa, me alojou em sua despensa, onde eu dispunha de um catre de lona e uma manta curta dessas de avião."[12]) Nota-se nessa afirmação a forte ironia que é própria do narrador, pois é evidente que nas condições desconfortáveis em que Kriska o acomoda – na despensa, oferecendo apenas um catre de lona e uma manta de avião – o adjetivo boa não seria o mais adequado para caracterizá-la. No entanto, envolto no cinismo que lhe é peculiar, e para que ele justifique, de acordo com seus interesses, a permanência nessa situação, ele a descreve como sendo favorável.

O fato de ser o protagonista um indivíduo que, em razão de suas viagens pelo mundo, circula pelos mais diversos países, contribui para que se afigure na obra a questão da globalização. Essa hipótese se reforça se considerados a variedade de palavras de diferentes idiomas que se misturam ao português no decorrer do relato e o modo como o romance apresenta episódios que retratam a maneira como a cultura de diferentes países se mesclam, como se examinará adiante. No universo que se cria no romance, pode-se admitir José Costa

---

[9] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 6.
[10] Ibid., p. 65.
[11] Ibid., p. 116.
[12] Ibid., p. 123.

como uma metáfora de seu país de origem. Isso é possível, em primeiro lugar, por ser o protagonista originário do Brasil e também pela posição de dependência e rebaixamento que ele, de acordo com seus interesses, adota em suas relações pessoais e profissionais, denotando uma posição marginal, periférica, semelhante àquela ocupada pelo Brasil no cenário global.

Essas constatações podem ser mais bem explicadas e fundamentadas se observados os termos estrangeiros que se espalham pelo relato. O uso exaustivo de expressões peregrinas sem o uso de aspas ou outro expediente que as diferencie da língua em que se expressa o narrador, no caso, o português do Brasil, aponta para o uso desses termos não como algo estranho ao mencionado idioma, mas como algo já incorporado a esse sistema. Assim, ao longo da narrativa encontram-se expressões como *walkie-talkie*[13] (pequeno aparelho de rádio emissor e receptor, que uma pessoa pode usar para se comunicar a uma distância relativamente curta); *jet lag*[14] (alteração do ritmo biológico de 24 horas consecutivas, que ocorre após mudanças do fuso horário em longas viagens de avião, caracterizada por problemas físicos e psíquicos, esp. do ciclo do sono, devido a distúrbio dos níveis hormonais de hidrocortisona); *jet set*[15](a comunidade internacional das pessoas de posses, habituadas a frequentar lugares exclusivos); *best-seller*[16] (livro que é sucesso de vendas) entre uma série de outros exemplos que não apresentam um equivalente preciso em português e que, por essa razão, parecem suprir alguma deficiência ou lacuna linguística. Acompanhando essas expressões aparecem também outras cujos equivalentes em português existem, porém dá-se preferência ao termo peregrino, tais como *lobby*[17] (salão); *office boy*[18] (contínuo); *t-shirt*[19](camiseta); *hall*[20] (saguão); *do not disturb*[21] (não incomode). Este uso do idioma estrangeiro, tanto no primeiro caso, quanto no segundo, como bem observou Maria Augusta Fonseca, parece ser:

> [...] quase sempre um gesto apelativo de prestígio, como um desejo provinciano de se parecer com o estrangeiro, embora não com qualquer estrangeiro, apenas aquele que detem poderes econômicos sobre nós, o que também muda a feição do apelo e da outra face que almeja.[22]

---

[13] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 10.
[14] Ibid., p. 14.
[15] Ibid., 26.
[16] Ibid., p. 104.
[17] Ibid., p. 10.
[18] Ibid., p. 18.
[19] Ibid., p. 33.
[20] Ibid., p. 78.
[21] Ibid., p. 161.
[22] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 8.

O uso exaustivo do idioma inglês remete, portanto, à inegável influência cultural e econômica norte-americana nos mais variados ramos da sociedade brasileira, principalmente nos grandes centros urbanos. Dessa maneira, diante do papel representado pelas novas tecnologias, nesse período de intensa globalização, em que Estados Unidos se apresenta como potência hegemônica[23] e considerando que o romance propõe questões relacionadas à modernização tecnológica – tais como a virtualização examinada no capítulo anterior – é pertinente aceitar que o fato de vocábulos de língua inglesa se alastrarem pelo relato é revelador do modo como o Brasil se inscreve neste contexto, ou seja, a dependência linguística indiscriminada manifesta-se como configuração da própria subserviência econômica e cultural.

No âmbito do uso de idiomas diversos do português, é pertinente observar outros modos por meio dos quais a obra figura a globalização nos campos econômico e cultural e traz algumas pistas em relação à "[...] dominação da cultura mundial pela cultura americana e pela língua inglesa[...]"[24]. Embora se esteja tratando das relações de dependência que o Brasil, como país periférico mantem com o centro global, é pertinente observar também de que maneira alguns expedientes utilizados em *Budapeste* retratam o modo como a globalização atinge um país como a Hungria, localizado ao norte da Europa.

Inicialmente, deve-se atentar para a incursão de vocábulos peregrinos no idioma magiar, segundo o narrador "[...] única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita."[25]. Logo na primeira vez que passa por Budapeste, na tentativa de desvendar a língua que para ele era tão instigante, o *ghost-writer* percebe um termo alemão em meio às palavras húngaras: "Vinha eu escutando aqueles sons amalgamados, quando de repente detectei a palavra clandestina, Lufthansa. Sim, Lufthansa, com certeza o locutor a deixara escapar, a palavra alemã infiltrada na parede de palavras húngaras [...]"[26]. É relevante notar que nessa passagem mostra-se não somente a inserção de um termo alemão em meio às palavras húngaras, mas, mais do que isso, um vocábulo que indica o nome de uma companhia aérea de origem germânica, portanto, estrangeira em território magiar. Isso é um forte indicativo de que a inclusão de elementos estrangeiros neste país não se dá somente no campo da cultura – representada pelo idioma –, mas também em âmbito econômico, uma vez que a palavra

---

[23] Nesse sentido Hobsbawn argumenta que "o colapso da União Soviética deixou os Estados Unidos na condição efetiva de única superpotência, que nenhum outro poder podia, ou sequer queria desafiar." Embora o país venha enfrentando uma série de percalços nesse sentido, "é impossível prever a duração da atual superioridade americana." In: HOBSBAWN, Eric. O império se expande cada vez mais. In: _____. *Globalização, democracia e terrorismo*. Tradução de José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
[24] Ibid. p. 158.
[25] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 6.
[26] Ibid., p. 8.

Lufthansa se trata da denominação de uma empresa. Essa ocorrência que pode ser tomada como um sinal da globalização cultural e econômica se reforça se consideradas outras passagens do romance. Assim, algum tempo depois de chegar a Budapeste pela segunda vez, o narrador descreve um momento de seu passeio da seguinte maneira: "[...] passei pela Kodak, pela Benetton, pela C&A, cortei caminho por uma galeria, virei à esquerda, Lufthansa, American Airlines, Alitalia, a agência da Air France estava fechada."[27] A menção que o protagonista faz a empresas originárias dos mais diversos países (respectivamente Estados Unidos, Itália, Países Baixos, Alemanha, Estados Unidos, Itália e França) em terras húngaras reforça as evidências de que a globalização é um fenômeno presente também nesse país. No domínio da cultura, isso se reforça pelo apontamento que Kriska faz em relação à programação de rádio e televisão em Budapeste: "[...] e ainda renunciei a rádio e televisão, cuja programação local, segundo Kriska, estava infestada de termos estrangeiros."[28]

Ainda em relação a esse tema, mais uma vez, o uso do humor como recurso expressivo aparece no relato como forma de resistência. Ao empregar o termo *The Asshole* para se referir ao bar "com decoração de pub inglês"[29], Chico Buarque novamente faz uso de um expediente cômico, utilizando o termo em inglês, referente ao baixo corporal. Nesse sentido, são pertinentes as colocações de Bakhtin, que ao analisar a obra de Rabelais, discorreu sobre o tema:

> "A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora."[30]

Além da comicidade que aparece nessa passagem, a ironia que impregna a fala do narrador também se mostra presente. Ao declarar "Bar de nome inglês, com decoração de pub inglês, caixas de som tocando rock and roll inglês, logo imaginei que o The Asshole fosse frequentado exclusivamente por húngaros."[31], o narrador, que era um homem dado ao conhecimento de variados idiomas e de diversas culturas, quebra a sequência uniforme da origem dos elementos que elenca e, portanto, rompe com a expectativa que cria. Assim, o mencionado *pub*, lugar de encontro de pessoas, para beberem, que é tão próprio dos ingleses,

---

[27] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 58.
[28] Ibid., p. 64.
[29] Ibid., p. 48.
[30] BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1999. p. 325.
[31] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 48.

ao contrário do que se faz supor, não é, no caso retratado no romance frequentado por britânicos, mas sim por húngaros, o que se torna mais um indício da globalização, representada aqui pela inserção de influências culturais estrangeiras nos domínios magiares.

No que se refere aos termos estrangeiros presentes em *Budapeste* há ainda um ponto a ser considerado. É relevante notar que aqueles que provêm do idioma inglês não são os únicos que se mesclam ao português da maneira descrita acima, ou seja, sem uso de aspas ou outro expediente que os destaquem. Além destes, "misturam-se, no texto, registros de outros tempos, de outras influências culturais"[32], principalmente aqueles de origem francesa. Assim palavras e expressões aplicadas em construções como balcão *art noveau*[33], *concièrge*[34], *tête-à-tête*[35], *delicatessen*[36], *réveillon* em Lisboa[37], comuns no relato, tornam-se, mediante a relação que se estabelece entre o protagonista e o Brasil, sinalizadores de que os vínculos de dependência, submissão e inferioridade que o romance busca configurar não se apresentam somente no contexto da modernização, mas datam de outros tempos de modernizações e de outra potência com a qual também se estabeleceu relações de dependência. No âmbito do diálogo entre realidade externa e realidade interna que a obra permite, isso, que também é passível de ser denominado "aristocracismo alienador"[38], pode ser tomado como um sinal de que as relações de dependência mantidas pelo Brasil não são um fenômeno novo, próprio do contexto contemporâneo, mas tratam-se de algo já impregnado na cultura do país, uma vez que se arrastam e se manifestam por vertentes diversas desde o início de sua colonização.

Para que se compreendam melhor essas relações que se colocam no romance, faz-se necessário perceber de que modo essas questões de natureza externa se articulam na obra e como são engendradas por mecanismos próprios da arte literária. Além da linguagem, que é base da literatura, posto ser esta a arte da palavra, *Budapeste* conta com uma série de outros recursos que permitem uma associação entre o Brasil e seu personagem principal. A primeira delas reside justamente nas posições ocupadas pelas duas figuras. Assim como ocorre com o Brasil em relação ao centro do capitalismo, não há dúvidas de que o narrador ocupa uma posição marginal nos ambientes por onde transita e em relações de que é parte. Assim ele se apresenta como um morador do subúrbio nos tempos de faculdade, reiterando, inclusive a

---

[32] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 8.
[33] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 60.
[34] Ibid., p. 66.
[35] Ibid., p. 80.
[36] Ibid., p. 105.
[37] Ibid., p. 107.
[38] CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 179.

distância de quarenta e quatro quilômetros que tinha de percorrer todos os dias para estudar: "Eu então morava no subúrbio [...] Quarenta e quatro quilômetros diários, sentados lado a lado eram extensão suficiente para nos conhecermos [...]"[39]; na cidade de Budapeste, José Costa sente-se excluído quando declara: "Imaginei que no dia seguinte sairia pela cidade estranha falando uma língua que todos entenderiam, menos eu."[40]; no Rio de Janeiro, constrange-se ao entrar na agência da qual supostamente era sócio: "Sempre me constrangia um pouco cruzar meu antigo local de trabalho, atravancado de móveis e de rapazes que eu mal conhecia."[41]; também, em Budapeste, sente-se segregado ao ser hospedado na dispensa de Kriska - "E assim segregado, eu tinha como passatempo roer as unhas, coçar a testa, ficar puxando os sete pontos da testa, fitar a luz no teto até lacrimejar [...]"[42]; ou é expulso da Hungria por estar em situação irregular no país[43]. Em todas as situações apontadas, que são inclusive bastante distintas quanto ao tempo e ao lugar em que se ocorrem, nota-se que o personagem encontra-se deslocado, seja por ocupar um lugar situado periférico, seja por inserir-se em diferentes situações de modo inadequado.

Dentre os exemplos apontados, talvez o mais ilustrativo dessa correspondência entre o protagonista e o Brasil, na possibilidade de relações com países avançados, seja o fato de José Costa residir originalmente no subúrbio. Note-se que, embora morasse inicialmente em um lugar pouco privilegiado e bastante distante do centro – ele tinha que percorrer quarenta e quatro quilômetros todos os dias –, ele acaba por habitar um bairro nobre, já que passa a exercer uma atividade que, embora fosse ilegal, rendia a ele um alto ganho financeiro, propiciando-lhe, portanto um padrão de vida bastante elevado. No entanto, deve-se observar que além de sua posição de exceção se manter mesmo depois de sua mudança para um bairro privilegiado e habitado pela classe média alta, o modo como essa inserção nesse novo universo se dá é inadequado. Quando relata "Eu então morava no subúrbio, mas para o Álvaro a gasolina saía até barato, tendo em conta as redações que eu forjava em seu nome, premiadas com notas melhores que as minhas.", o narrador apresenta mais uma evidência de que seu deslocamento do subúrbio para o centro se deu por intermédio de Álvaro, de quem ele dependia para chegar à faculdade. E isso ocorreu à custa de um ato enganoso, uma vez que para obter as caronas do colega, José Costa escrevia composições que posteriormente viriam a gozar de uma falsa autoria. Assim, para se deslocar da periferia que habitava até a região

[39] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 90.
[40] Ibid., p. 56
[41] Ibid., p. 90.
[42] Ibid., p. 123.
[43] Ibid., p. 146.

central, de modo mais cômodo e confortável, participa de um conluio inidôneo. Soma-se a isso a situação de desvantagem a que ele se submete para obter o benefício desejado, que era ser transportado até a faculdade sem ter que utilizar transporte público ou outra alternativa da qual poderia lançar mão. Álvaro, evidentemente mais abastado, já que tinha carro próprio e era quem pagava a gasolina, embora não produzisse texto algum, ficava com as melhores notas. Significa dizer que o protagonista, participando de um ato claramente fraudulento, cedia seus melhores trabalhos ao colega a troco de vantagens pessoais, o que não implica a isenção de sua culpa. O *ghost-writer* é conivente com uma irregularidade porque tem seus interesses nisso. Assim, é possível perceber que ele, ao comportar-se de tal maneira, desde o momento em que desloca da periferia para o centro, coloca-se em posição de inferioridade e dependência. Essas dinâmicas que norteiam as ações do protagonista vêm a demonstrar o quanto seus atos são contraditórios, principalmente nas relações que mantem com seu sócio. No caso apontado, nota-se que para gozar do conforto que as caronas de Álvaro lhe proporcionavam, ele submete-se às desvantajosas condições impostas pelo então colega de faculdade.

Assim, se "justamente pelo fato de manter relações com a realidade social, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado da obra"[44], as contradições que caracterizam o modo como se dá a transição do protagonista do subúrbio para o centro e os vínculos de subordinação que ele desenvolve em relação a Álvaro podem ser entendidas como uma representação das próprias contradições que marcam as relações de dependência cultural entre o Brasil e os países dos quais este depende economicamente.

Em seu ensaio "Uma palavra instável", ao analisar as transformações sofridas pelo conceito de nacionalismo no Brasil, Antonio Candido observa o modo como, neste país, a subordinação econômica em relação a certos países determinou também relações de dependência cultural. Ao tratar especificamente da década de 1920, quando o nacionalismo tornou-se sinônimo de patriotismo[45], o crítico aponta o movimento dialético então obedecido pelas artes em geral e pela literatura por meio da seguinte formulação:

> [...] se os países de velha civilização podem prescindir relativamente de empréstimos culturais, bastando a si mesmos, os novos dependem basicamente deles. Haveria portanto uma situação meio paradoxal: no terreno social e político, o país atrasado e novo precisa ser nacionalista, no sentido de preservar e defender a sua autonomia e a sua iniciativa; mas no terreno cultural, precisa receber incessantemente as contribuições de países

---

[44] CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In:_____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 202.

[45] CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: _____. *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2004. p. 218.

> ricos, que economicamente o dominam. Daí uma dialética extremamente complexa, que os modernistas brasileiros sentiram e procuraram resolver ao seu modo. É fundamental todo seu movimento de valorização dos temas nacionais, a consciência da mestiçagem, a reabilitação dos grupos e valores marginalizados (índio, negro, proletário). Mas, curiosamente, fizeram isto recorrendo aos instrumentos libertadores da vanguarda europeia, isto é, dos países de cujo império cultural procuravam ao mesmo tempo se livrar.[46]

Nota-se, portanto um movimento dialético, pois a independência cultural em relação aos países adiantados era alcançada lançando-se mão de recursos provenientes desses mesmos países.

No âmbito do paralelo que se busca traçar entre a realidade brasileira e *Budapeste*, pode-se também constatar o movimento dialético que pautava a ligação entre José Costa e Álvaro. Isso porque o protagonista, justamente por enriquecer em decorrência da sociedade que estabelece com o colega, torna-se dele dependente. Assim à medida que o protagonista ganha mais dinheiro, mais dependente de seu sócio ele se torna. Além disso, é possível afirmar que o engrandecimento de suas qualidades como escritor, evidenciado principalmente pela frase: "José Costa é um gênio"[47], proferida reiteradas vezes por Álvaro, é um dos recursos a autorizar a exploração do *ghost-writer*, que segundo suas próprias palavras nutria um sentimento que "não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com sentimento de jactância e exibicionismo [...]."[48] Assim sendo, essa vaidade acompanhada evidentemente dos benefícios que evoluíam das caronas para a faculdade para grandes remunerações que permitiam ao protagonista gozar de um padrão de vida bastante elevado, torna-se um dos recursos autorizar o estabelecimento da sociedade entre Costa e Álvaro, que se firma e evolui obedecendo aos mesmos parâmetros que norteavam a troca de favores entre os dois colegas.

De tal modo, as já apontadas circunstâncias que sustentavam a sociedade entre Álvaro da Cunha e o protagonista demonstram-se como um prolongamento deste modo equivocado de inclusão. Como se constatou anteriormente, por ser o detentor do capital social da Cunha & Costa Agência Cultural, Álvaro acabava por impor a José Costa condições bastante injustas, uma vez que este trabalhava, mas era aquele quem gozava dos maiores privilégios financeiros. Isso não significa eximir o *ghost-writer* de qualquer responsabilidade, já que ele tem sua parcela de culpa, pois é conivente com a própria dinâmica que o explora. Vale dizer, o protagonista, para gozar de alguns privilégios, concorda em ocupar continuamente uma

---

[46] CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável, p. 219.
[47] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 17.
[48] Ibid., p. 18.

posição de exclusão. Parte essencial da engrenagem que move a "fábrica de textos", ele atua como expediente necessário ao seu funcionamento, ocupando, contudo, um lugar de exceção. Embora sirva como um meio de se obter ganhos financeiros, ele não participa efetivamente dos benefícios proporcionados por esses ganhos. Persistem, portanto as situações de dependência, submissão e, inevitavelmente, fruto disso, o rebaixamento que se evidencia por algumas falas do narrador, tais como a passagem em que se refere a Álvaro "Desligou e disse que, se eu não me importasse, ele terceirizaria o livro do alemão, pois acabara de contratar um rapaz que era gênio, e não sei se estava blefando ou se teve mesmo a intenção de me espezinhar."[49] ou o trecho em que apresenta a posição do sócio sobre seu desempenho como *ghost-writer*: "O romance autobiográfico do alemão seria mais um livreco na minha gaveta, não fosse o Álvaro se investir em seu agente literário e desenvolver uma estratégia de marketing que otimizasse o produto, ele falou essas coisas."[50]

À medida que este trabalho "procura ver em cada tendência a componente oposta, de modo a apreender a realidade da maneira mais dinâmica, que é sempre dialética"[51] não se deve tomar o *ghost-writer* como uma vítima dessa situação, uma vez que como já foi exaustivamente apontado, ele recebia seus benefícios em troca disso. Contudo, essas inflexões do personagem são reveladoras do modo como seu relacionamento com o sócio é pautado principalmente por vínculos de dependência. Portanto, se o objetivo é analisar o modo como a obra apreende a realidade, faz-se necessário examinar de que maneira se estabelecem as relações de dependência entre Álvaro e José Costa e como estas revelam aspectos da realidade em que o romance se inscreve.

Conforme já mencionado anteriormente, um dos recursos que evidenciam e configuram as relações de dependência presentes em *Budapeste* é a utilização constante de termos estrangeiros como um indicativo de dependência e rebaixamento. Se, somado a esse traço de provincianismo, o uso construções arcaicas que se propagam pelo relato, é possível concluir que essa mistura entre a tentativa de se parecer com o estrangeiro – representada pelo uso dos termos peregrinos – e a ligação com aquilo que é retrógrado – representado pelo uso de arcaísmos que o português falado no Brasil preservou – simultaneamente opõe o atraso à sua tentativa de superação.

Em sua obra *Estudos de filologia portuguesa*, Silveira Bueno destaca algumas construções linguísticas que, embora alguns lusitanistas, tais como Carolina Michaelis de

---

[49] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 38.
[50] Ibid., p. 89.
[51] CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes, p. 199.

Vasconcelos e B. Williams, erroneamente apontem como criações do português falado no Brasil, são formas preservadas do português arcaico. Assim esses estudiosos "laboram em idênticos enganos, dando como formas próprias do Brasil, criações da nossa gente, portanto, brasileirismos, puros arcaísmos por nós conservados."[52] Algumas dessas construções assinaladas pelo filólogo encontram-se expostas em *Budapeste*, tal como demonstram os exemplos a seguir.

É bastante frequente no romance a oração que, após uma pausa, inicia-se com pronome oblíquo, configurando uma construção proclítica que estaria em desacordo com a norma culta, mas que encontram equivalentes em "farta documentação nos principais autores portugueses e da melhor época."[53] São exemplos disso as passagens: "[...] era filipino, mal falava inglês, **me** ensinou palavras de malaio [...]"[54]; [...] a Vanda nada me perguntou, **me** serviu uma sopa e alinhou meus cabelos."[55]; [...] e senti ternura vendo aquela cena, **me** lembrava um filme que esqueci."[56]; [...] uma licença de trabalho, **me** fez ver que minha situação no país era de todo irregular." (grifos nossos) Outro exemplo que se vê em *Budapeste* de construção que é clássica e arcaica diz respeito ao uso do gerúndio onde se pode empregar também o infinitivo. Os seguintes fragmentos ilustram essa afirmação: "[...] a Vanda não se conformava, esquentava minha sopa **almadiçoando** o Álvaro."[57]; "[...] exceto a Vanda, que, **olhando** para o húngaro, era como uma santa **olhando** para o alto em oração [...]"[58]. (grifos nossos) Menos frequente, o uso da expressão "que nem..." com valor comparativo é mais um exemplo de arcaísmo que se mostra no relato. A construção que muitos veem como erro próprio do português falado no Brasil "[...] é corrente nos melhores escritores de Portugal."[59] Exemplificam esse uso os trechos a seguir: "[...] e ele repenicava na madeira **que nem** castanholas."[60]; "[...] sempre sabendo que elas estavam por ali, **que nem** uma música de fundo, **que nem** um zumbido constante atrás de meu pensamento."[61] (grifos nossos)

Essa configuração do atraso e sua tentativa de superação que, em *Budapeste*, demonstra-se através da linguagem, justamente por ser essa uma obra literária, manifesta-se também em outros campos do conhecimento. Roberto Schwarz, por exemplo, em seu artigo

---

[52] BUENO, Francisco da Silveira. *Estudos de filologia portuguesa*. 6ª ed. São Paulo: Saraiva, 1967. p. 213.
[53] Ibid., p. 214.
[54] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 21.
[55] Ibid., p. 22.
[56] Ibid., p. 50.
[57] Ibid., p. 17.
[58] Ibid. p. 37.
[59] BUENO, Francisco da Silveira. Estudos de filologia portuguesa, p. 216.
[60] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 52.
[61] Ibid., p. 120.

"Fim de século", discorre justamente sobre o sentimento provinciano de rebaixamento que se observa no Brasil no campo da cultura e aos esforços empreendidos para que se superasse essa condição. Para o crítico, esse sentimento de inferioridade que o país nutre em relação aos ditos países desenvolvidos e ao qual ele dá o nome de "estigmas coloniais"[62], seria um traço próprio de colônias e ex-colônias e, no caso do Brasil, teve sua tentativa de superação através da economia. O nacional-desenvolvimentismo cujo "[...] ponto de chegada seria a sociedade nacional integrada, livre dos estigmas coloniais e equiparada aos países adiantados [...]"[63] era visto, portanto, como o caminho para que muitos dos estigmas coloniais que se sustentavam desde tempos longínquos fossem extintos. O fracasso dessa empreitada, no entanto, demonstrou a certeza "da inviabilização global das industrializações retardatárias, ou seja, da impossibilidade crescente para os países atrasados, de se incorporarem enquanto nações e modo socialmente coeso ao progresso do capitalismo."[64]

Diante disso, a afirmação de que *Budapeste* busca construir uma imagem bastante característica do Brasil mostra-se pertinente mais uma vez. Considerando que o romance apreende um período que vai dos anos de 1980 até o início do século XXI, nele se inscreve o Brasil pós-ditadura militar e que já tinha o fracasso do nacional-desenvolvimentismo como uma certeza. Os recursos linguísticos já apresentados, bem como as características de seu protagonista e as relações que este desenvolve no decorrer da narrativa, seria uma demonstração de que *Budapeste* busca configurar um retrato do Brasil em que "as fragmentações locais são o avesso do avanço contemporâneo e de seu curso cada vez mais destrutivo e unificado."[65]

Se no universo do romance os elos de dependência e submissão que caracterizam o protagonista se constituem e se mantêm em razão do poder do capital – Álvaro dita as regras porque é quem tem mais dinheiro – é também o fator econômico que determina a posição de exceção ocupada pelo Brasil no cenário capitalista global.

Nesse sentido, constatadas as semelhanças, mas também reconhecidas as diferenças entre o protagonista de *Budapeste* e o Brasil, é pertinente a observação do modo como o país atua economicamente no cenário global. Em seu ensaio "O ornitorrinco", Francisco de Oliveira, ao discorrer sobre a teoria do subdesenvolvimento, aponta a posição periférica ocupada pelo Brasil na divisão internacional do trabalho capitalista, como uma condição

---

[62] SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. p. 157.
[63] Ibid., p. 157.
[64] Ibid., p. 160.
[65] Ibid., p. 160.

contínua e permanente, e resultante do papel que desempenha no cenário econômico global. Para o sociólogo,

> O subdesenvolvimento, assim, não se inscrevia numa cadeia de evolução que começava no mundo primitivo até alcançar, por meios de estágios sucessivos, o pleno desenvolvimento. Antes, tratou-se de uma singularidade histórica, a forma do desenvolvimento capitalista nas ex-colônias transformadas em periferia, cuja função histórica era fornecer elementos para a acumulação de capital no centro. Essa relação, que permaneceu apesar de intensas transformações, impediu-a de "evoluir" para estágios superiores de acumulação capitalista; vale dizer, para igualar-se ao centro dinâmico, conquanto lhe injetou reiteradamente elementos de atualização.[66]

Não há dúvidas que algumas ressalvas devem ser feitas em relação a esta aproximação entre José Costa o retrato do Brasil que se delineia em "O ornitorrinco". Não há no trabalho de Francisco de Oliveira qualquer pretensão literária. Por outro lado, o personagem em pauta não trava efetivamente relações econômicas em nível internacional. No entanto, as semelhanças que se notam entre os modos de funcionamento e de inclusão dessas duas figuras possibilitam o traçado deste paralelo entre o *ghost-writer* e o Brasil. Melhor dizendo, considerando o modo como se dá a inserção de José Costa nos ambientes pelos quais transita, é possível adotá-lo como uma representação do modo como o Brasil se coloca no cenário capitalista internacional como consequência de sua modernização periférica.

O fato de *Budapeste* retratar um período específico, marcado pela modernização e pelo avanço tecnológico – são exemplos disso o modo como o romance retrata as relações virtuais mediadas por aparelhos de televisão e a presença de aparelhos eletrônicos como computadores, secretárias eletrônicas e telefones celulares – é mais um indicativo das possibilidades de aproximação. Ou, mais especificamente da maneira equivocada através da qual o país busca se inserir nas novas dinâmicas globais, sejam estas econômicas, culturais ou sociais.

Como já se repetiu várias vezes, por ser Álvaro o detentor do capital da empresa é ele quem dita as regras da sociedade que compõe com o *ghost-writer*, inclusive no que se refere aos ganhos e benefícios financeiros de cada um, tal como confirma a fala do narrador: "[...] se fosse dia de fechar o balancete. Nesse caso ele estaria incomunicável, trancado na sala com o contador, averiguando a receita da firma, as despesas, o impostos a deduzir, o faturamento líquido, a sua e a minha participação nos lucros"[67]. No entanto, é o trabalho de Costa e também de outros *ghost-writers* que proporcionam os altos lucros da Cunha & Costa Agência Cultural. Isso não é suficiente, contudo, para que o protagonista desfaça os vínculos que

---

[66] OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 126.
[67] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 79.

mantem com o sócio. Ao contrário, à medida que os ganhos da "fábrica de textos" aumentam, ampliam-se também esses elos de dependência. Numa relação dialética, era justamente as vantagens financeiras que o trabalho de José Costa que acabavam por sustentar a situação de desvantagem a que ele se submetia, já que Álvaro, dominando o negócio era quem acabava se apoderando desses emolumentos.

Na esfera dessa relação de dependência que se apresenta, o papel de detentor do capital da empresa representado por Álvaro não parece ser, segundo as palavras do narrador, o único elo que sustenta a relação de subordinação e dependência que une os ditos sócios. O *ghost-writer*, ao longo de seu relato, deixa indícios de que seu sócio majoritário não possuía somente o dinheiro que mantinha o negócio, mas era também quem dominava os mecanismos que possibilitavam o bom funcionamento da "fábrica de textos". Isso porque, segundo o *ghost-writer*, Álvaro "era bem relacionado"[68] e "passava os dias na rua, fazendo contatos, tomando providências"[69]. Também por ser possível inferir que até mesmo a maneira de escrever de José Costa resultava das influências de Álvaro, conforme sugerem as próprias palavras do *ghost-writer*: "[...] a todos o Álvaro lograva impor meu estilo, quase me levando a crer que meu próprio estilo, lá no começo, seria também manipulação dele."[70]

Novamente, essa dependência parece configurar algo relativo aos modos de funcionamento do Brasil contemporâneo. Ao tratar da tentativa de inserção do Brasil na Terceira Revolução Industrial ou molecular-digital, Francisco de Oliveira observa que o Brasil, assim como em outros países subdesenvolvidos, não copia a matriz da unidade técnico-científica proveniente dos países desenvolvidos, mas apenas reproduz o que é descartável no processo, o que acaba gerando uma grande deterioração da relação produto-capital. As relações de dependência aumentam, uma vez que, ao contrário do que ocorre nos países desenvolvidos, não se tem acesso à base do processo. Aqui, para obter cada vez mais produto, faz-se necessário cada vez mais capital.

José Costa, paralelamente, também não detém os métodos que propiciam o funcionamento da agência na qual atua, o que possibilita o prolongamento da relação de dependência que ele mantem com Álvaro. Como em um círculo vicioso, contudo, ao trabalhar obedecendo aos preceitos de Álvaro, ele mesmo contribui para a preservação desta conjuntura que acaba por prejudicá-lo.

---

[68] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 16.
[69] Ibid., p. 14.
[70] Ibid., p. 24.

2.2 Entre ser e não ser

Apontados e discutidos os modos pelos quais *Budapeste* engendra em sua estrutura questões relativas à maneira como o Brasil se insere no cenário capitalista internacional, e a hipótese de que José Costa, o protagonista do romance, é passível de ser apontado como uma metáfora do Brasil, é pertinente observar como e em que medida o romance é revelador das contradições do país em âmbito interno e o modo como isso se dá.

Nesse sentido, é de grande valia para a presente reflexão sobre *Budapeste* o ensaio "Volubilidade e ideia fixa: o outro no romance brasileiro" de José Antonio Pasta Júnior, uma vez que, nesse trabalho, o crítico analisa uma série de romances cujos protagonistas, segundo ele, "representam nada menos que o Brasil, ou o modo de ser da 'entidade nacional brasileira'[...]"[71].

Ao elencar cinco obras – *Senhora* (1875), de José de Alencar; *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis; *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; e *Grande sertão: veredas* (1950), de Guimarães Rosa – todos de autores e períodos diferentes, Pasta observa que em detrimento dessas distinções temporais, as obras guardam uma semelhança bastante evidente: todos os seus protagonistas – Aurélia, Brás Cubas, Aristarco, Macunaíma e Riobaldo, respectivamente – caracterizam-se por aquilo que ele chama de "modo cambiante", ou seja, esses personagens são marcados por uma enorme inconstância de caráter e de propósitos que os torna pouco confiáveis. Por outro lado, todos são dotados de uma ideia fixa, que os toma de modo inexorável. Para ele, essa instabilidade dos personagens seria uma maneira de figurar o modo antagônico de funcionamento do Brasil, que desde sua formação até a atualidade vem convivendo simultaneamente com o avanço e com o atraso. Assim, seguindo as pistas deixadas por Antonio Candido em "Literatura e subdesenvolvimento", "Literatura de dois gumes", "Literatura e cultura", por exemplo, e por Roberto Schwarz em "As ideias fora do lugar"[72], Pasta afirma que esse antagonismo remonta à disparatada associação entre capitalismo e escravidão vigente no Brasil em seus tempos mais remotos e "que não se compreende verdadeiramente o Brasil se não se levar inteiramente em conta essa conjunção contraditória que nos modela desde a própria constituição do país e que nunca foi verdadeiramente ultrapassada."[73] Assim sendo, no Brasil, que desde sua formação, esteve relegado a uma

---

[71] PASTA Júnior, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa: o outro no romance brasileiro. *Revista Sinal de Menos*, n. 4, p. 13-25, 2010. Disponível em:<www.sinaldemenos.org>. Acesso em: 26 jul. 2010.

[72] SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.

[73] PASTA, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa, p. 17.

posição periférica no cenário global, "as ideias estavam fora de centro em relação ao seu uso europeu."[74]. Isso significa que a dinâmica capitalista aqui se estabelecia de modo diverso do europeu, promovendo, dessa maneira contradições que até hoje persistem.

O simples fato de apresentar um protagonista extremamente "volúvel" – utilizando a denominação de Roberto Schwarz[75] para caracterizar Brás Cubas – e dotado de uma ideia fixa – o aprendizado do idioma húngaro – já seria suficiente para que *Budapeste* figurasse numa lista de romances tais como os apresentados por Pasta. No entanto, há nesta obra uma série de outras contradições que vão ao encontro daquelas que se percebem nos romances apontados pelo crítico, o que vem a reforçar a tese de que José Costa pode ser compreendido como uma representação do Brasil considerando aqui os referidos parâmetros estabelecidos. Deve-se ressaltar ainda que o fato de *Budapeste* inscrever sua história em uma sociedade não escravista não impede a aproximação entre seu protagonista – e de todas as dinâmicas que regem o universo ficcional do qual ele é parte – e os protagonistas das obras citadas, uma vez que as contradições acima apontadas persistem em pleno século XXI e ainda hoje "o que é um mal-estar de classe dominante, ligado à dificuldade de conciliar moralmente as vantagens do progresso e do escravismo ou sucedâneos, aparece como feição nacional."[76] Desse modo, considerado o contexto de modernização e atualidade do relato, com ação no final do século XX e início do XXI, é possível constatar que José Costa representa dinâmicas de como essas contradições se estabelecem no atual contexto sócio-histórico brasileiro. Não se deve ignorar que o *ghost-writer* não é o único personagem do romance a representar as incongruências que regem os modos de funcionamento da sociedade brasileira. Seu sócio, Álvaro da Cunha também é um exemplo de como essas disparidades operam nesta sociedade. Contudo, por ser José Costa o protagonista do romance, ele receberá maior atenção nesta análise. Diante disso, para que se confirme a semelhança anteriormente atestada, faz-se necessário em primeiro lugar, observar de que modo se apresentam a instabilidade e as contradições do protagonista e como isso representa as próprias contradições do Brasil.

No primeiro capítulo deste trabalho abordou-se a maneira como o *ghost-writer* José Costa, de forma bastante instável, adaptava-se às mais diversas situações e se deslocava pelos mais diferentes ambientes de modo a alcançar seus interesses – na maior parte das vezes, mas nem sempre, relacionados a proveitos econômicos. Foi apontado também o modo como, dialeticamente, o narrador-personagem, age desonestamente, contribuindo para a sustentação

---

[74] SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar, 30.
[75] SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.
[76] SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são*? 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p, 47.

de uma dinâmica que é também aquela que o explora e oprime. Tal constatação pode demonstrar o tipo de sociedade que está estampada em *Budapeste* uma vez as atitudes de José Costa não são evidenciadas isoladamente, mas fazem parte de toda uma rede de irregularidades e falcatruas que constituem o mundo no qual o personagem gravita e da qual ele também decide ser parte.

Assim, já tendo sido examinadas a volubilidade de caráter do protagonista, bem como o fato de não ser ele um narrador confiável, não se observou ainda de que maneira a inconstância do personagem – cujos exemplos serão a seguir expostos – pode ser reveladora de um antagonismo, ou "conjunção de contrários"[77] nas palavras de José Antonio Pasta Júnior, que faz parte da constituição da sociedade brasileira, e cujos desdobramentos ainda hoje se mostram bastante presentes, a saber, a coexistência entre capitalismo e escravidão.

Para que se esclareça o tipo de mudança e instabilidade que se pretende aqui expor, é pertinente apresentar reflexões de Pasta em relação à natureza cambiante e movediça de Aurélia, protagonista do romance *Senhora*:

> Nada a impede de cantar repentinamente as árias da norma ao despertar, de comportar-se como uma moça piedosa, sonhadora e afetuosa pela manhã, de ser ferozmente voraz no almoço, comendo por quatro, de conduzir-se como mulher do mundo após o meio-dia e de ter propósitos cínicos, até mesmo libertinos e escandalosos à noite, nas festas e nos bailes.[78]

Um dos exemplos, entre os vários que o crítico aponta em seu ensaio, são as mudanças que acompanham essa personagem. Elas seriam, em última instância, consequências da própria contradição a que ela é exposta, ou seja, a de uma sociedade que vê

> Por um lado, um regime antes de tudo moderno que corresponde, *grosso modo*, às relações capitalistas de produção, que prescreve a separação ou a diferença entre o mesmo e o outro; e, por outro lado, um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, no qual essa diferença é mesmo rigorosamente inconcebível, isto é, um regime que, por sua vez, corresponde aos laços do patriarcalismo escravista, nos quais o individuo não se reconhece verdadeiramente como tal, ou dito de outra forma, como algo diferente de seu senhor, de seu grupo de seu clã etc.[79]

Diante disso, a mutabilidade acaba sendo para Aurélia, e também para os demais personagens desse romance de Alencar, apontados por Pasta, uma saída, ou mais propriamente, uma solução para a contradição que a eles se impõe. De tal modo, em uma sociedade em que não se concebem as diferenças e em que os opostos tornam-se iguais "[...] eis aí a resposta que todas as nossas personagens dão à *esfinge* brasileira: elas são elas

---

[77] PASTA, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa, p. 16.
[78] Ibid., p. 14.
[79] Ibid., p. 18.

mesmas sendo igualmente o outro que lhe faz face, de modo que se pode dizer que elas se formam passando no seu outro: elas vêm a ser tornando-se o outro."[80]

Feita essa digressão, pode-se assumir que a inconstância que caracteriza Aurélia é também um traço que se nota em José Costa. Embora distantes no tempo histórico essa aproximação torna-se possível não somente pelo fato do *ghost-writer* travestir-se nas mais variadas espécies de autores, sendo capaz de escrever textos "[...] em nome do presidente da Federação das Indústrias, do ministro do Supremo Tribunal Federal, do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro [...]"[81], mas principalmente porque José Costa, narrador-protagonista de um romance que aborda a temática do duplo, efetivamente, torna-se outro e, de tal modo, que vai além dos personagens exemplificados por Pasta Júnior. Isso porque, mais do que guardar uma série de características díspares e contraditórias em sua subjetividade, o personagem que ora se observa participa de duas vivências paralelas. Sendo assim, a vivência dúplice que o *ghost-writer* experimenta e que se baseia nas cidades que ele alternadamente habita -- Rio de Janeiro e Budapeste -- torna-se uma comprovação de que se trata de um personagem que é, ao mesmo tempo, o outro e ele mesmo.

Tal afirmação se baseia no fato, por exemplo, de que o par José Costa/Zsozé Kósta (respectivamente, nome e sobrenome do protagonista em português e na sua transcrição em língua magiar) e todos os componentes que o acompanha – cidade, esposa, filho e enteado – são nada menos que a representação do mecanismo acima descrito, ou seja, uma tentativa frustrada de ser outro. Uma primeira justificativa para isso se encontra na própria transcrição do nome de Costa para o idioma húngaro, uma vez que conforme já se observou no capítulo anterior, embora a grafia do nome seja diferente nos dois idiomas, sua pronúncia é indistinta, tornando-se dessa maneira, algo que muda, mas permanece igual. Uma segunda justificativa seria relativa às próprias experiências do personagem em cada uma das duas cidades no hemisfério sul e no hemisfério norte. Grande parte disso também acaba por se mostrar uma tentativa infrutífera de mudança. Pois, ainda que José Costa mude de país e de idioma, e alterne períodos de sua vida em cidades tão distintas como Rio de Janeiro e a capital húngara, ele acaba por se dividir entre pares que não são idênticos, mas se assemelham, ou seja, as duas mulheres (Vanda e Kriska), os dois meninos (o filho Joaquinzinho e o enteado Pisti) e o que é talvez a maior prova da persistência de sua condição, seus dois grandes trabalhos como *ghost-writer* (a prosa de *O ginógrafo* e a poesia dos *Tercetos secretos*). Nota-se, portanto, que apesar das transformações que tenta efetivar em sua vida, o personagem continua igual,

[80] PASTA, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa, p. 19.
[81] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 16.

exercendo na Hungria a mesma profissão que exercia no Brasil, nas mesmas condições enganosas e desonestas.

A condição de ser o mesmo através da tentativa de ser outro é ainda sinalizada por Chico Buarque por meio de fragmentos que se repetem ao longo do romance. Trechos e frases reproduzidos ao longo do relato com pequenas modificações provocam a falsa sensação de uma mudança que não ocorre efetivamente. Bastante comum na produção artística – inclusive musical – do autor, esse procedimento é também utilizado em *Budapeste* com outras finalidades que serão examinadas no próximo capítulo deste estudo. Por ora, é pertinente ressalvar que ao usar esse expediente, o autor configura na própria estrutura do romance a contradição inerente a um regime que alia progresso e atraso e, por isso, torna indistintos elementos que na realidade diferem entre si.

Trechos relacionados, tais como "Branca, branca, branca, eu dizia, bela, bela, bela [...]"[82] e "Branca, branca, branca, eu falava, bela, bela [...]"[83]; "[...] o autor do livro sou eu."[84] e "O autor do meu livro não sou eu [...]"[85]; "[...] e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa."[86] e "E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa."[87] são exemplos de como a maneira pela qual a obra se organiza é capaz de configurar um sistema onde a "alteridade é negada e afirmada ao mesmo tempo."[88], uma vez que, por serem essas variações tão ínfimas, modificam-se sem provocar a impressão de mudança.

Como já se observou, o expediente acima descrito é também utilizado por Chico Buarque em sua obra de composição musical, tal como se nota, por exemplo, na canção intitulada *Construção*:

> Amou daquela vez como se fosse a última
> Beijou sua mulher como se fosse a última
> E cada filho seu como se fosse o único
> E atravessou a rua com seu passo tímido
> Subiu a construção como se fosse máquina
> Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
> Tijolo com tijolo num desenho mágico
> Seus olhos embotados de cimento e lágrima
> Sentou pra descansar como se fosse sábado
> Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
> Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago

---

[82] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 45.
[83] Ibid., p. 68.
[84] Ibid. p. 112.
[85] Ibid. p, 160.
[86] Ibid. p. 40.
[87] Ibid. p. 174.
[88] PASTA, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa, p. 18.

Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse única
E cada filho seu como se fosse pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado
Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado[89]

Nessa composição, constituída de três partes muito parecidas, mas com pequenas diferenças, ao fazer analogia à construção de um prédio, o compositor consegue opor progresso, representado pela construção civil, e atraso, representado pela alienação e desumanização do homem através do trabalho. Nota-se, portanto a temática da "[...] reiteração do trabalho forçado ou semi-forçado e a decorrente segregação cultural dos pobres."[90] Como observou Adélia Bezerra de Meneses:

> Evidencia-se aqui uma aflitiva repetitividade que, no limite, sugere o eterno retorno dos gestos sempre retomados, a mecanização do corpo e da vida. Dentro da simetria, da mesmice das estruturas sintáticas, das regularidades morfológicas, métricas, rítmicas e fônicas que desenham a circularidade do todo, mudam só as ultimas palavras, todas proparoxítonas.[91]

---

[89] BUARQUE, Chico. *Tantas palavras*, p. 190.
[90] SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração", p. 45.
[91] MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. 3ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 149.

A monotonia que a canção sugere por meio de sua estrutura formada por um corpo fixo cujas frases finais são modificadas por palavras intercambiáveis é uma clara alusão à "[...] reprodução da mão de obra desqualificada, sem o que o sistema entraria em colapso."[92] No entanto, este pedreiro, que é equiparado a uma máquina e cuja rotina alienante não se modifica a não ser por sua própria morte, é o veículo por meio do qual se atinge o desenvolvimento, representado aqui pela construção do prédio. A canção, portanto, configura a oposição – e a convivência – entre avanço e retrocesso. A causa disso que Roberto Schwarz chama em "Nacional por subtração" de "discrepância entre os 'dois Brasis'"[93], seriam segundo esse mesmo crítico a "[...] criação do Estado nacional sobre base de trabalho escravo, o qual por sua vez, com perdão da brevidade, decorria da Revolução Industrial e da consequente crise do antigo sistema colonial [...]".[94]

Frente a isso, é possível conjecturar que em *Budapeste*, assim como na letra da composição musical observada, a repetição com pequenas – e quase imperceptíveis – modificações, é um recurso hábil para traduzir na obra literária um regime em que dois sistemas tão antagônicos convivem. Essas repetições, aliadas à postura ambígua do protagonista, bem como ao motivo do duplo que permeia o romance, tornam-se, portanto, um modo de configurar uma realidade em que pares antagônicos coexistem.

Como resultado, não seria exagero assumir que, no universo do qual José Costa é parte, os valores morais acabam por ser tratados indistintamente; ou seja, bem e mal, mentira e verdade, legítimo e ilegítimo parecem se igualar por algum interesse relacionado com os personagens:

> [...] uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecer em estado de inteireza. Decorre a ideia de simetria ou equivalência, que, numa sociedade meio caótica, restabelece incessantemente a posição por assim dizer normal de cada personagem. Os extremos se anulam e a moral dos fatos é tão equilibrada quanto as relações dos homens.[95]

Pode-se apresentar como exemplo disso a ocasião em que, por ser este um pressuposto de seu trabalho como *ghost-writer*, José Costa assina um documento oficial renunciando a qualquer direito autoral relacionado ao seu trabalho *O Ginógrafo*.

> O tabelião abriu o livro de notas sobre a mesa do Álvaro e leu em voz alta a escritura declaratória, onde José Costa confirmava ter prestado serviços de digitação a Kaspar Krabbe, sem qualquer participação autoral em seu relato

---

[92] MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque, p. 150.
[93] SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração, p., 45.
[94] Ibid. p. 45.
[95] CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2004. p. 41.

> autobiográfico O Ginógrafo; subscrevi o documento, o Álvaro assinou como primeira testemunha, a segunda ficou de se arranjar.[96]

Em primeiro lugar, verifica-se nessa passagem a tentativa de regularizar por meio de um instrumento oficial – a escritura registrada pelo tabelião – uma transação que em sua essência é ilegal, visto que, mesmo sendo essa uma condição para o exercício da profissão de *ghost-writer*, a concessão da autoria do livro a Kaspar Krabbe é um ato fraudulento, diga-se, de parte a parte – ativo e passivo. Além disso, nota-se a ocorrência de um burla dentro da outra, pois no ato da assinatura da escritura em que Costa assumia a simples condição de digitador, mais uma vez percebe-se o descumprimento das regras. Isso ocorre quando ao invés das duas testemunhas que deveriam assinar o documento, apenas uma o faz. Em relação a essa passagem, é relevante atentar não somente para o embuste e as fraudes que fazem parte do universo do protagonista, mas principalmente para o modo como determinados valores que se opõem, tais como legalidade e ilegalidade, acabam por se tornar indistintos.

Numa sociedade como esta, são também as posições sociais de seus personagens que determinam as vantagens – algumas vezes indevidas, diga-se de passagem – que eles poderão obter, como sugere o episódio ocorrido com Vanda no aeroporto, quando ela e o marido se encontravam em um balcão de companhia aérea: "Fomos os dois em silêncio até o aeroporto, onde a funcionária lhe pediu um autógrafo e relevou o excesso de bagagem."[97] Este acontecimento descrito no romance faz atentar para a persistência de uma configuração social já descrita por Roberto Schwarz quando analisou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ou seja, uma sociedade em "[...] que a 'condição humana' funciona diferenciadamente segundo as relações sociais em que se inscreva."[98] No caso apresentado, nota-se que Vanda, por ser uma famosa apresentadora de telejornal, não paga pelo seu excesso de bagagem e conforme se pode perceber, se aproveita de sua condição para obter uma vantagem que outras pessoas em outras circunstâncias provavelmente não teriam. Embora haja um grande intervalo de tempo entre a referida obra de Machado de Assis e *Budapeste*, em ambos os romances, guardadas as especificidades de cada um, apresenta-se uma sociedade em que os indivíduos agem "[...] sem renunciar aos benefícios da iniquidade, isto é, sem pagar tributo ao preceito da igualdade formal entre os homens."[99]

Nesse contexto, hipocrisia e mentira acabam migrando do âmbito profissional e das relações sociais para outros setores da vida do *ghost-writer* José Costa, inclusive para seu

---

[96] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 92.
[97] Ibid., p. 42.
[98] SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2008, p, 68.
[99] Ibid., p. 60.

ambiente familiar, tal como demonstram as palavras do narrador sobre a atitude de sua mulher: "Chovia em Ipanema, e com a mão na minha coxa ela disse que em casa tinha sopa de ervilhas. Beijei sua boca na garagem, a Vanda amoleceu, fingiu que dormia em pé no elevador e por aí fomos."[100] Mais do expor a simulação da personagem, esse fragmento é revelador do modo como se constroem as relações pessoais no romance. Embora José Costa saiba que sua mulher, de fato, não está dormindo, mas apenas fingindo que está, ele aceita a mentira como verdadeira, ou, mais do que isso, ele também finge acreditar na enganação de Vanda. Mentira e verdade, nesse contexto, se equiparam e aparecem, mais uma vez, como pólos de uma relação dialética em que elementos antagônicos contraditoriamente se demonstram iguais.

No excerto examinado acima, tudo leva a crer que o beijo dado por José Costa em Vanda conota uma abordagem de cunho sexual, ou seja, o protagonista beija a mulher na intenção de manter uma relação amorosa da qual ela, por sua vez, esquiva-se fingindo que dorme. Esta atitude da mulher, além de ilustrar como mentira e verdade se equiparam no universo de *Budapeste*, é também um ligeiro indicativo de como, num regime em que "o mesmo é o outro"[101] a conduta de José Costa, que assume papéis que seriam socialmente aceitos como femininos, em contraposição ao comportamento de Vanda, que adota certas posturas tidas pela nossa sociedade como masculinas, ou seja, a troca de identidade sexual que se observa entre os personagens, é mais uma faceta das contradições de um sujeito que está submetido a uma configuração socioeconômica que se estabeleceu e se consolidou apoiada em dois regimes absolutamente contraditórios: capitalismo e escravidão. Isso porque, como sugerem as palavras do narrador, acima mencionadas, era Vanda quem decidia quando teria relações sexuais com o marido. Além disso, não são raras as oportunidades em que a apresentadora de telejornal assume papéis que numa sociedade atrasada e conservadora seriam culturalmente atribuíveis ao homem, tais como mudar-se de cidade em decorrência de seu trabalho ou ser mais bem sucedida que o marido no campo profissional, enquanto que o *ghost-writer*, opostamente, realiza atividades que pelo senso comum seriam atribuíveis à mulher, como, por exemplo, cuidar da administração da casa ou tomar café da manhã com o filho quando a mulher já saiu para trabalhar.

Assim, seguindo as pistas de José Antonio Pasta, cujo trabalho motivou esta discussão, é possível perceber em *Budapeste*, à semelhança do que o crítico observa em seu estudo, uma

---

[100] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 37.
[101] PASTA, José Antonio Pasta. Volubilidade e ideia fixa, p. 20

troca de papéis nas funções ditas masculinas e femininas, produzindo no romance "[...] uma masculinização, às vezes clamorosa, da mulher."[102]

Embora isto se dê de modo bastante sutil e seja resultado do comportamento cínico da mulher, tal como demonstra o trecho anteriormente citado, em que ela finge que está dormindo, é Vanda quem decide. Assim, seja fingindo que dorme ou alegando que iria socorrer o filho, ela acaba por ignorar as abordagens do marido e faz valer sua vontade. No trecho a seguir, nota-se que o narrador faz uso de sua ironia para relatar o ocorrido, uma vez que Vanda sai do quarto antes que o garoto comece a chorar, o que demonstra, na verdade, que não estava socorrendo o filho, mas sim se negando ao chamado do marido:

> Afinal me ajoelhei no chão e rocei a língua atrás de sua orelha, que cheirava a sabonete. Súbito saltou da cama, pensei que fosse recomeçar a brincadeira do marido, mas não. Era faro de mãe pressentindo o menino lá embaixo, no playground ou na garagem do edifício, pois só minutos mais tarde o choro dele entrou no apartamento.[103]

Machismos ou feminismos à parte, essa troca de papéis pode também ser notada por meio da vida profissional do casal. Como era pressuposto de seu ofício, Costa acaba por "progredir na sombra"[104], ou seja, embora ele fosse um profissional requisitado e bem remunerado, o reconhecimento público era algo de que ele nunca poderia gozar. Vanda, ao contrário, como apresentadora de telejornal, vista diariamente em veículo de comunicação visual, torna-se conhecida do grande público e é o que se pode chamar de construção de profissional bem-sucedida. Assim, "[...] enquanto Costa atende clientes em busca de textos anônimos, a mulher sobe na carreira, muda-se para São Paulo e vira uma estrela."[105]

É justamente em decorrência do trabalho de ambos que surge um outro indicativo da inversão de papéis: o comportamento de cada um em relação ao ambiente em que vivem. Nos períodos em que se encontra no Rio de Janeiro, não são raras as ocasiões em que o *ghost-writer* relata que sua mulher sai para trabalhar enquanto ele permanece em casa, tal como ocorre na seguinte passagem: "Agora, quando a Vanda saía para a televisão, eu ficava na copa tomando café com meu filho."[106]. Outras vezes, como consequência da mudança da mulher para a cidade de São Paulo, justamente por conta do trabalho dela, o protagonista chega até mesmo – ainda que de modo um pouco atrapalhado – a assumir o comando da administração da casa:

---

[102] PASTA, José Antonio Pasta. Volubilidade e ideia fixa, p. 21.
[103] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 28.
[104] Ibid., p. 16.
[105] PAIVA, Marcelo Rubens. Outro Chico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 set. 2003. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste critica.htm>. Acesso em: 02 jul. 2010.
[106] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 32.

> Encontrei meu roupão no lugar de sempre, fiz a ronda da casa, na copa o menino comia waffles e a babá dava risadas. E a arrumadeira cantava, e a cozinheira assobiava, quando a patroa dorme na rua as empregadas se regalam. Mandei levar meu filho à escola, ordenei uma omelete e frutas frescas descascadas, porém não tinham feito a feira e o menino estava de férias.[107]

Na conjunção de contrários que a obra arquiteta, até mesmo a tentativa de Vanda em se mostrar como uma mulher dedicada ao marido acaba se tornando mais um indício de que a relação homem/mulher que se estabelece entre o casal é confusa e contraditória, se tomada sob a ótica da sociedade burguesa, regida pela mentalidade masculina. Assim, o ato de servir sopa ao marido, que ela repetidamente executa no decorrer do relato, mais do que uma tarefa cotidiana, aparece como instrumento de "liberação do objeto do automatismo perceptivo"[108] uma vez que se mostra como uma atitude estranha, que não é natural. De outra parte, a mecanização do gesto e a contínua repetição da refeição prosaica não deixa também de ser risível. Em primeiro lugar, por ser exaustivamente repetitivo, causando a impressão de ser um ato absolutamente mecânico. Mas, além disso, porque o modo como ela realiza essa tarefa contrasta com o comportamento que ela apresenta ao longo do relato, a saber, o da mulher que assume um papel socialmente aceito como masculino e mostra-se sem traquejo para as atribuições que definem o universo feminino. Dentre as várias ocasiões em que a jornalista serve sopa ao marido, talvez a mais reveladora da conduta subserviente, que nesse caso específico não se assemelha ao universo masculino, seja a que se expõe a seguir:

> Entrei em casa na surdina, a porta do quarto estava aberta, a Vanda ainda usava o vestido prateado. Dormia toda encolhida, abraçada a si mesma, e desviei os olhos, sentindo medo de sentir desejos. Puxei a mala do alto do armário, joguei umas roupas dentro dela e a fechei depressa. Do fundo falso de uma gaveta retirei meu passaporte, meu cartão de crédito, algum dinheiro, forintes. Devo ter feito algum ruído ao deslocar a mala, porque Vanda falou: José. Já estava no meio da sala quando ouvi: eu vou esquentar tua sopa.[109]

Nessa passagem, a iniciativa de Vanda de dar sopa ao marido causa estranhamento, visto que, mesmo que já estivesse dormindo, ela acordou e se dispôs a levantar para servi-lo. Numa obra em que "o mesmo é o outro e o outro é o mesmo", essa postura, vinda de uma mulher que, ao longo da narrativa se mostra revestida de características consideradas pelo senso comum como pertencentes ao universo masculino (mesmo considerando a atualidade

---

[107] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 78.
[108] CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al.Porto Alegre: Globo, 1973. p. 45.
[109] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 113.

em que a ação se passa), é passível de ser tomada como uma configuração do modo como opostos se associam.

Considerando a vida dupla do protagonista, a situação não é diferente em relação à sua mulher húngara. Mesmo quando ainda não mantinha um relacionamento amoroso com aquela que então era somente sua professora, nota-se no convívio entre eles uma masculinização de Kriska que se opõe à atitude sugestiva de sutil feminilidade de Costa. Nesse sentido, são válidas as seguintes palavras do narrador:

> Grande senhor comedor de merda. Kriska dava tapas mesa, não tolerava que o filho falasse merda na hora do jantar. Grande senhor chupador de pica. Eu engolia calado minha porção de frango, meu repolho, minha água, o pão, e contudo para mim eram alegres as noites em que Pisti voltava para casa. Nas outras eu chegava do trabalho, escutava do trabalho, escutava qualquer coisa no microondas, lavava a louça, armava meu catre na despensa, fechava os olhos e inventava países. [...] Mas acordava quase sempre com a voz de Kriska, fora do tom. Ela entrava a altas horas porque tinha dado para beber vermute, e quando bebia muitos vermutes, trazia homens para casa.[110]

Não obstante o fato de Kriska ser a dona da casa e José Costa seu hóspede, é perceptível a inversão de papéis sociais que são considerados masculinos e femininos entre os dois personagens. Kriska efetivamente assume a função de chefe da casa, inclusive apresentando o gesto bruto de dar tapas na mesa. O protagonista, por sua vez, mantem-se quieto e, ao final, lava a louça. Não bastando assumir o comando das situações da maneira como faz, Kriska chega a sair para beber e, por conta da embriaguez sugerida pela voz fora do tom, trazer parceiros para casa, o que denota a iniciativa na busca de parceiros para eventuais relações amorosas.

Quando os dois personagens iniciam um namoro, não ocorrem grandes transformações em relação ao comportamento de ambos. Numa atitude claramente viril, é ela que chama Costa para uma primeira relação sexual, enquanto ele se mostra vacilante.

> Afagou-me o rosto com a ponta dos dedos, fechou os olhos e sussurrou végtelenül büntess meg, mantendo em seguida os lábios abertos, e no meu entendimento ela me pedia para eu lhe beijar a boca. Beijei-a, e seus lábios não eram tão sólidos quanto aparentavam. No segundo beijo ela já me beijava mais que eu a ela, e depois da boca me ofereceu a nuca, e se encolheu cheia de cócegas, escorregou dos meus braços, fugiu. Fui encontrá-la na penumbra do seu quarto, a me esperar em pé ao lado da cama. Num movimento único tirou o vestido pela cabeça, e vê-la inteiramente nua me deixou atordoado. Branca, branca, branca, eu falava, bela, bela, bela, e ao se esgotarem minhas palavras fiquei sem ação. [...] Enfim afastou a coberta da

[110]BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 115.

> cama, deitou-se, estendeu-me os braços e disse: vem. Vacilei um pouco, por não enxergá-la direito naquele claro-escuro, e ela dizia: vem. De tão branca a sua pele, era quase impossível discernir os contornos do corpo no lençol de linho, e ela dizia vem.[111]

A leitura do fragmento evidencia o modo como Kriska age, tomando toda a iniciativa para que o ato sexual entre os dois personagens se consume. Não é somente ela que pede para ser beijada ao mostrar os lábios abertos, mas é ela também que demonstra maior voracidade, conforme sugere o narrador ao declarar que a mulher o beijava mais do que ele a ela. Finalmente, ao receber o chamado da mulher para que ele a possua, Costa só faz titubear, dizendo-se "atordoado" e "sem ação". Não deixando de lado o cinismo, que lhe é característico, o narrador apresenta desculpas para não atender prontamente aos anseios de Kriska. Mas é o próprio modo como o texto se constrói que evidencia os subterfúgios para disfarçar sua hesitação. Observa-se, por exemplo, o encadeamento de três períodos que terminam com o chamado convidativo e ao mesmo tempo imperativo de Kriska – "vem". Do mesmo modo que ressaltam a insistência e a avidez da mulher, destacam também o embaraço do protagonista e a consequente demora em atender a esse chamado. Tudo isso contribui para que se reforce o modo como se opera no relato a inversão dos papéis socialmente aceitos como masculinos e femininos.

Isso que José Antonio Pasta chama de "masculinização da mulher" seria, portanto, o último fator passível de produzir, nos romances que analisa e interpreta, o modo cambiante de sujeitos que, em decorrência do regime socioeconômico tão disparatado a que estão expostos, são tomados "numa espiral ou num turbilhão que não conhece verdadeiramente ponto de parada" e acabam se tornando objetos de transformações incessantes. E esse é o caso de *Budapeste*, conforme os argumentos já expostos. Porém, nessa obra, as transformações seriam mais bem representadas não pela espiral ou pelo turbilhão, mas pelo espelho, por meio do qual as imagens vão, progressivamente, reproduzindo-se e consequentemente se virtualizando, causando assim uma grande confusão entre o que é real e o que é imaginário no universo dessa ficção. A vivência dupla do protagonista, associada ao duplo relato *Budapeste*/*Budapest*, é um exemplo disso. Assim, a impressão que o narrador tem ao ler *Budapest* é reveladora da maneira como essa duplicação virtualizada opera na obra: "Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava."[112] Se transportada para o contexto de *Budapeste*, a correspondência entre o mesmo e o outro constatada por Pasta pode ser aqui entendida como

---

[111] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 68.
[112] Ibid., p. 173.

uma equivalência entre o ser e o não ser, à medida que, no universo desta ficção, real e simulado convivem num mesmo patamar. A própria coincidência que se estabelece entre as partes iniciais e finais das duas obras – *Budapeste/Budapest* – e a fusão entre realidade e ficção que o narrador sugere ao final de seu relato pode ser tomada como uma confirmação disso. Dessa perspectiva, as palavras iniciais de *Budapeste* "Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira."[113] são, segundo conta o narrador, as mesmas que inauguram *Budapest*: "Então coloquei meus óculos, abri o livro e comecei: Devia ser proibido debochar de quem se aventura..."[114] O mesmo acontece com os desfechos das duas narrativas que mais do que serem iguais, efetivamente coincidem, já que estas são as palavras finais de *Budapeste*: "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."[115] Essa concomitância que se observa entre as aberturas e os fechos das duas obras pode ser traduzida metaforicamente pela imagem do espelho, uma vez que as narrativas, assim como as vivências de José Costa também se duplicam virtualmente.

No entanto, ao lado de todos esses fatores comuns com respeito aos romances que Pasta toma como objeto, e que aponta como reveladores do modo cambiante de seus protagonistas, o crítico nota ainda que existe uma outra característica a ser atribuída a esses personagens. Todos eles são dotados de uma ideia fixa. Aurélia tem obsessão por vingar-se do homem – Fernando Seixas – que a abandonou em troca de um dote maior quando a personagem ainda era uma moça pobre. Brás Cubas, por exemplo, revela-se obstinado pela invenção de um medicamento que salvaria a humanidade, o "Emplasto Brás Cubas"; o herói sem nenhum caráter, Macunaíma, tem como objetivo incessante recuperar a sua muiraquitã, talismã capaz de lhe conferir grandes poderes; Aristarco, de *O Ateneu*, é atormentado pela ideia da própria estátua; e, por fim, Riobaldo, que é dotado não só de uma, mas de duas ideias fixas: a existência ou não do Diabo e a busca por Diadorim. Com José Costa não é diferente, uma vez que, o *ghost-writer*, ao longo de todo seu relato revela seu desejo e empenho em aprender o idioma húngaro, que ele declara ser a "[...] única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita."[116]

As evidências da obsessão de José Costa pela língua magiar são mostradas ao longo do relato. É por essa razão que ele se aproxima de Joaquinzinho, o filho pequeno que

[113] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 5.
[114] Ibid., p. 173.
[115] Ibid., p. 174.
[116] Ibid., p. 6.

praticamente ignorava, ao saber que o garoto repetia palavras húngaras pronunciadas por Costa enquanto este dormia. O trecho a seguir comprova isso: "Durante mais de um mês esperei que ele repetisse as palavras do meu sonho, pois só assim me sentiria redimido. Fala, meu filho, eu quase implorava, segurando seus pulsos, mas nesse ponto ele desatava a chorar, chamava a mamãe, chamava a babá."[117]. É também por isso que ele estudava incessantemente:

> [...] com mais uns meses eu assimilaria a norma culta da língua, me habilitando a retocar por conta própria o húngaro dos maiores escritores da Hungria. Para tanto eu labutava sem trégua, renunciando a todo lazer, mesmo as tardes livres de domingo passava debruçado sobre o material da noite anterior.[118]

Parece ser este também o motivo para que o protagonista se desentenda com Kriska, quando esta, sem saber que era ele o verdadeiro autor dos *Tercetos Secretos* diz que um dos poemas do *ghost-writer*, "Rapsódia Húngara" guarda acento estrangeiro:

> Exótico? Como exótico? É que o poema não parece húngaro, Kósta. O que dizes? Parece que não é húngaro o poema, Kósta. Não me ofenderam tanto as palavras, quanto a cândida maneira com que Kriska as pronunciou. E disse mais: é como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta.[119]

Essa ideia fixa seria para José Antonio Pasta

> "[...] uma espécie de busca, mais que de completude, da *apresentação imediata do absoluto*, que deve comparecer em pessoa – ou antes como coisa, entre as próprias mãos do sujeito. Creio que se poderia compreendê-la um pouco melhor, essa busca do absoluto imediato, se voltarmos um instante para a mecânica da metamorfose incessante. Se essa, como vimos, implica que o outro é o mesmo, toda a *diferença* entre si-mesmo e o mundo, enfim, entre sujeito e objeto, desde que ela está posta, imediatamente se esquiva, de modo que o *absoluto* – isto é, a perfeita coincidência do mesmo com o outro, do sujeito com o objeto – o *absoluto* deixa de ser essa entidade que se esquiva sem parar, para a qual não se pode senão ilusoriamente encaminhar-se, como para um horizonte último que não se mostra jamais, que é sempre Outro – para tornar-se uma espécie de exigência prática do sujeito, que visa pura e simplesmente a possuí-lo, ou até mesmo a encarná-lo."[120]

No caso específico de *Budapeste*, contudo, o protagonista assume que não consegue apreender seu objeto de forma absoluta, tal como confirmam suas palavras: "Hoje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase."[121] e a dependência que ele mantem em relação a Kriska, mesmo depois de ter um grande conhecimento do idioma. "Para tirar a

---

[117] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 32.
[118] Ibid., p. 126
[119] Ibid., p. 141.
[120] PASTA, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa, p. 23.
[121] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 6.

cisma, só posso recorrer a Kriska, que tampouco é muito confiável; a fim de me segurar ali, comendo em sua mão, como talvez deseje, sempre me negará a última migalha."[122]

Dessa maneira, Costa demonstra não realizar integralmente aquilo que tinha como ideia fixa, dando, assim, mais um exemplo da associação de opostos que se configura na obra, isto é, a junção das faces antagônicas em um mesmo objeto, ilustrando, portanto, a "metamorfose incessante" compartilhada por sujeitos expostos a um sistema em que "o mesmo é o outro".

Todas essas comparações e constatações acerca de José Costa e da realidade concreta (não aquela da ficção) que se estabelece no romance autorizam uma reflexão acerca da sociedade a partir da qual *Budapeste* se constituiu, posto que "uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários, impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador."[123] Diante disso, o questionamento que se coloca é o seguinte: quais seriam os elementos não literários plasmados no romance? Ou mais especificamente, de que maneira se relacionam a sociedade em que o romance se inscreve e os modos de funcionamento da sociedade que se constitui na obra?

Ao utilizar como parâmetro para esta análise o estudo de José Antonio Pasta Júnior, procurou-se estabelecer uma relação entre os protagonistas das obras analisadas por esse crítico e o personagem principal de *Budapeste*, José Costa. Inicialmente, observou-se que todos os personagens analisados por Pasta tinham em comum seu caráter cambiante, resultante, segundo o crítico, do modo como a sociedade brasileira – na qual se inscreviam esses personagens – fundou-se, isto é, com base em um sistema econômico contraditório que aliava dois pares antagônicos: capitalismo e escravidão. José Costa, evidentemente, partilha deste modo cambiante. No entanto, considerando que o romance de Chico Buarque abrange um lapso temporal que vai do final do século XX ao inicio do século XXI, não se deve falar de uma sociedade em que convivem capitalismo e escravidão, mas sim de uma sociedade em que, muito depois de sua constituição, ainda repercutem os sintomas resultantes dessa associação e aproximação de elementos tão díspares.

Como resultado disso nota-se no romance um sistema em que predominam os privilégios de classe e uma sociedade regida por valores morais extremamente instáveis. De tal modo, a disparidade entre capitalismo e escravidão repercute, em primeiro lugar, nos abismos entre as classes sociais. Ambientado em grande parte na capital fluminense quase não

---

[122] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 6.
[123] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Editora, [s.d.]. p. 27.

se apresentam no relato de José Costa "[...] 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."[124] De tal modo, para esse narrador que é parte da elite e goza de uma série de benefícios que seus altos ganhos financeiros podem lhe proporcionar, as mazelas sociais parecem ser algo bastante distante, passíveis de existência somente "[...] no mundo virtual do noticiário midiático, sem atingi-lo [...]"[125], uma vez que é somente por meio dos noticiários televisivos que esses conflitos são expressos, ou seja, eles não fazem parte do cotidiano concreto do narrador.

Esse traço do romance, por si só, já é revelador, pois reproduz metaforicamente a grande distância existente entre ricos e pobres em uma sociedade que tem como um de seus grandes problemas a desigualdade social. Se somado a isso o fato de que o relato é narrado sob a ótica de um homem que habita um bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro, realiza grandes viagens pelo mundo e conta com uma série de empregados em sua casa, tais como cozinheira, babá e arrumadeira, é possível concluir algo sobre o lugar dos menos afortunados nesse sistema. Ao dar voz somente a um membro da elite e ocultar os problemas provenientes das classes mais pobres, o romance implicitamente revela o lugar de exclusão ocupado pelos menos favorecidos financeiramente na sociedade em que a obra se inscreve.

Nesse universo, em que predomina a iniquidade, os privilégios e favorecimentos em decorrência das posições ocupadas pelos indivíduos tornam-se comuns, tal como demonstrou o episódio em Vanda, por ser uma apresentadora de telejornal, conhecida do grande público, teve seu excesso de bagagem relevado quando embarcava para uma viagem rumo a Londres. Tornam-se corriqueiros também os ardis e as irregularidades cometidas por aqueles que desejam fazer parte dessa elite tão restrita. O maior exemplo disso é justamente o protagonista que, para alcançar um padrão de vida elevado e desfrutar dos benefícios que o dinheiro pode oferecer, comete as mais variadas fraudes e irregularidades, tal como se vem observando ao longo desse estudo.

Em decorrência disso, os valores éticos e morais fragilizam-se e as mentiras, fraudes e simulações que são rotina em suas relações profissionais, em decorrência da própria natureza de sua atividade como *ghost-writer*, migram para sua vida pessoal. Decorrem disso situações como o já mencionada ocasião em que Vanda finge ao marido que está dormindo e que este, por sua vez, finge acreditar no disfarce da mulher ("Beijei sua boca na garagem, a Vanda

---

[124] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura. p. 20.
[125] Ibid., p. 20.

amoleceu, fingiu que dormia em pé no elevador e por aí fomos."[126]). Outro exemplo se mostra no momento em que Vanda e José Costa estão saindo de casa para viajar e a mulher tenta convencer o filho do casal de que não irá partir com o marido: "A Vanda trouxe o menino até o elevador para convencê-lo de que eu iria embora sozinho, com cinco malas grandes e duas de mão."[127] O tom irônico de que se reveste a fala do narrador nesse trecho é evidenciado pela grande quantidade de bagagem, forte indício de que Vanda viajaria com José Costa e revela o modo como a mentira torna-se algo tão banal, que passa a ser aceita mesmo quando é patente.

Em última análise, é possível confirmar que essa condescendência com valores que não se consideram corretos, tais como a mentira, a fraude, a trapaça, é um forte sintoma de uma sociedade em que os parâmetros éticos e morais encontram-se desagregados. A causa disso, conforme sugere esta análise, parece ser justamente um sistema que para se manter alia avanço e atraso e convive com essas duas vertentes simultaneamente.

[126] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 37.
[127] Ibid., p. 42.

CAPÍTULO 3

Indústria cultural e relação arte-mercado

"Os olhos do meu bem
E os filhos meus
Se alguém pensa
Que vai levar
Eu posso vender
Quanto vai pagar?"
(Bancarrota blues, Edu Lobo & Chico Buarque)[1]

3.1 Indústria cultural

Walter Benjamin, em seu ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", atenta para as transformações ocorridas nos papéis representados pela arte ao longo dos tempos. Para o filósofo, a função social que uma obra de arte exerce se modifica à medida que se modificam as tradições em que essas obras se inscrevem. De tal modo que "uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição da Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura."[2] Ao afirmar isso, o filósofo menciona também o caráter aurático da obra de arte, ou seja, a singularidade absoluta do objeto, considerados seus aspectos temporais e espaciais. Essa característica da arte, comum às tradições antigas, deixa de existir à medida que o próprio objeto artístico, até como condição de sua existência, precisa reproduzir-se serialmente. Esse é o caso, por exemplo, da arte cinematográfica, cuja "[...] difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme."[3] Com isso, Benjamin conclui que a arte, que antes era fundada no ritual, passa a fundar-se na política.

As constatações expostas acima põem de lado qualquer visão idealizada que se tenha em relação à arte, na medida em que as produções artísticas, em alguns casos, têm o aspecto mercadológico como condição de sua própria existência e manutenção, como ocorre com o cinema, por exemplo. As verificações aludidas também demonstram que uma obra de arte

---

[1] BUARQUE, Chico. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
[2] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 171.
[3] Ibid., p. 172.

pode, sem prescindir de sua qualidade, militar por uma causa, ou seja, pode constituir-se visando a um objetivo interessado. Tudo isso, no entanto, não significa atribuir à arte um caráter meramente mercadológico, ou compará-la de modo raso e simplificado a uma simples mercadoria. O fato de um artista produzir um trabalho tendo em mente um determinado objetivo também não exclui a exposição de suas convicções ou julgamentos acerca daquilo que produz.

Essas reflexões estão aqui expostas porque se relacionam àquilo que é um tema relevante de *Budapeste*, obra que é objeto deste estudo. Esse romance, conforme já se expôs tem por protagonista um *ghost-writer* que ao escrever textos – de qualquer espécie, diga-se de passagem – atribui à arte um caráter meramente mercadológico, apresentando o grau máximo que a reificação do objeto artístico pode atingir. José Costa, que se envolve em uma atividade fraudulenta, que se traduz em produzir serialmente de textos cuja autoria seria assumida por terceiros (de juristas a discursos de churrascaria) – acaba também por despersonalizar-se, isto é, abdica de suas opiniões e pontos de vista para expressar as ideias daqueles que assinarão os trabalhos por ele escritos. De tal modo, a discussão que se propõe não diz respeito à exclusão do caráter mercantil da arte, principalmente da literatura, que é objeto da obra analisada, já que este é um pressuposto para a própria difusão e subsistência desse objeto artístico. O que se pretende é demonstrar de que maneira, a partir de uma atividade ilícita, a literatura se torna um mero produto esvaziado, cuja finalidade primordial é gerar capital e não formar ou expressar opiniões.

Por conta dessas questões, o relato de José Costa se constrói calcado em uma série de expedientes que visam a configurar na obra problemas cruciais relacionados à indústria cultural, principalmente a reificação, a repetição e a reprodutibilidade. O objetivo deste último capítulo, portanto, é observar de que modo as citadas questões se colocam na obra, e de outra parte como é apresentada no romance a relação arte-mercado.

Reificação

Ao analisar as composições musicais de Chico Buarque, Adélia Bezerra de Meneses, conclui que a observação atenta da obra desse artista, que ela chama de “alquimista verbal”, revela, por parte dele, uma paixão pela palavra. A razão disso parece ser o fato do compositor manifestar em sua obra “[...] um espantoso domínio da palavra, da palavra na plenitude de suas potencialidades, exercendo sua dupla função: de aderência ao real, na poesia lírica (a

palavra em sua dimensão feminina); de penetração, de desvendamento, na crítica social (a palavra masculina) – palavra 'faca-só-lâmina', 'palavra-bisturi', que libera ferindo."[4]

Embora digam respeito à vertente musical da obra de Chico Buarque, as formulações de Adélia Bezerra de Menezes podem também ser associadas à produção literária do autor, em especial ao romance *Budapeste*, que é o objeto deste estudo. Nota-se nessa obra que as escolhas lexicais feitas pelo autor são de extrema relevância para que se configurem muitas das questões abordadas, em especial a reificação aqui observada. Mas, mais do que isso, verifica-se que as palavras de que o autor se utiliza funcionam, por si só, como um veículo apto a provocar a reflexão e a crítica, à medida que no relato de José Costa "[...] tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo [...]"[5]. Logo, em especial ao que se refere à temática da reificação, percebe-se que os vocábulos que compõem a narrativa atentam para o fato de que se busca constituir no romance um sistema em que a mercadoria é a forma predominante. Assim, não desconhecendo a importância que a palavra representa em sua dimensão feminina – tal como formulada por Adélia Bezerra de Meneses –, dar-se-á destaque, para os efeitos desta análise, à palavra em sua vertente masculina, ou seja, à sua atuação em relação ao desvendamento e à crítica social.

Não se deve ignorar o fato de que José Costa é um profissional muito bem remunerado que, por conta da atividade ilícita e fraudulenta que exerce, goza de um elevado padrão de vida que o faculta habitar um bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro e realizar viagens pelo mundo. A falcatrua e a enganação com a qual ele colabora, no entanto, não impede que ele seja apontado como parte de um sistema, tal como se constitui no romance, em que a mercadoria torna-se forma predominante e tornar-se ele mesmo uma mercadoria. De tal modo, o protagonista ao trabalhar como *ghost-writer*, segundo suas palavras é um profissional "[...] que por princípio opinião não tem."[6] e em consequência disso acaba por se tornar um objeto, ou seja, se despersonaliza e automatiza seus atos, atuando tal qual uma máquina de produzir textos.

Budapeste, portanto, não aborda somente o processo de transformação da arte em mercadoria, mas retrata um sistema em que o predomínio da forma mercadoria atinge os mais

---

[4] MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editoral, 2002. p. 198-199.
[5] CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, Boris et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.p. 54.
[6] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 22.

variados níveis, fazendo com que não somente a literatura, mas também os indivíduos com seus respectivos trabalhos e suas relações sociais sejam passíveis reificação, como se demonstrará adiante. Assim, considerando o diálogo entre realidade externa e a realidade constituída na obra, nota-se no romance a "[...] expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributárias de tal forma que não se pode mais falar de algum lugar 'fora do sistema' [...]."[7]

Neste universo constituído no romance, as escolhas lexicais, sonoras e expressivas do autor, em associação com outros recursos, como por exemplo, a comicidade, tornam-se procedimentos aptos a provocar a crítica e a reflexão acerca da problemática da reificação.

Um primeiro exemplo relevante, relacionado aos vocábulos que o autor elege para constituir o relato de José Costa**,** diz respeito ao modo como o protagonista se refere ao seu local de trabalho. Por inúmeras vezes, o narrador refere-se à agência da qual é sócio, a Cunha & Costa, como "fábrica de textos". O uso da palavra fábrica, que no uso corrente significa o local onde se transforma matéria-prima em produtos para o mercado, evidentemente, pode ser utilizado em muitos sentidos figurados que não estejam apenas relacionados apenas à produção industrial mecanizada, relacionados em geral ao *homo faber*. Esse é o caso, por exemplo, que se observa no poema "O elefante", de Carlos Drummond de Andrade, cuja primeira estrofe se transcreve a seguir:

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez me dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.
A cola vai fixar
Suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura
que não sei figurar
Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção.
E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,

[7] COSTA, Iná Camargo; CEVASCO, Maria Elisa. Para a crítica do jogo aleatório dos significantes. In: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

> alheia a toda fraude.
> [...][8]

O uso do verbo "fabricar" nos versos de Drummond faz menção a uma tarefa artesanal, o que, no entanto, não ocorre no romance analisado, no tocante à Agência Cunha & Costa. Isso porque, em *Budapeste*, o caráter automatizado do trabalho de seu protagonista, confere à palavra fábrica outra feição, que é de caráter pejorativo, de produção automatizada, mecânica. Dito de outro modo, o fato de o único objetivo que tem José Costa ao escrever seus textos ser o ganho financeiro, faz com que a palavra fábrica seja entendida como o lugar onde se produzem mercadorias, como meros produtos de consumo que logo são descartados, esquecidos.

Essa constatação se confirma se associada a outras passagens do romance, como por exemplo, a seguinte fala do narrador: "[...] na época eu topava qualquer encomenda. Não pelo dinheiro, que mal dava para quitar o aluguel da sala; pagavam-me os honorários correntes no mercado, como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copiador de enciclopédias. Pagavam em espécie mediante a entrega da mercadoria[...]"[9]

Nessa passagem, embora o protagonista se diga indiferente à remuneração que recebe, o uso de termos como encomenda, mercado e mercadoria evidenciam a natureza de seu trabalho, isto é, um produto a ser desenvolvido de acordo com as exigências de seu público consumidor. Este, por sua vez, formado pelos mais diversos tipos de pessoas e instituições e cuja única característica comum era poderem pagar pelo serviço encomendado. Inevitavelmente, essa predisposição do *ghost-writer* (articulada com que foi anteriormente exposto) automatiza fórmulas e empobrece o produto de seu trabalho. Assim, ressalvadas as diferenças entre o objeto literário de que trata Mário de Andrade – a literatura brasileira produzida na década de 1930 – e o produto do trabalho do protagonista de *Budapeste*, as formulações que o modernista expõe em seu ensaio "A raposa e o tostão" em certa medida podem se ajustar ao trabalho de José Costa:

> E assim se desenha a fisionomia da nossa atual literatura. Jamais a confusão foi tamanha. A atividade das casas editoras exigindo livros pra sustento dos mercados, a disseminação urbana da cultura produzindo numerosos núcleos de leitores, a grandeza de algumas figuras realmente admiráveis, o interesse por certos assuntos sociais em que se transfere uma atividade política cerceada, a imitação fácil de sucessos garantidos: produziram uma exacerbação do ânimo produtor. Há um verdadeiro assanhamento de criação literária em que as imitações, as falsificações, as mistificações, ou apenas as

---

[8] ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Círculo do livro, 1945. p. 95.
[9] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 15.

> pressas, ameaçam confundir tudo. Não é possível à crítica jurar que os seus planos de hoje tenham ratificação no futuro.[10]

O caráter reificado dos escritos do *ghost-writer* é reforçado à medida que a narrativa se desenrola. Passagens como "Passei a criar autobiografias, no que o Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com **farta demanda reprimida**."[11] ou "[...] me parecia até ofensivo que esperassem de mim a **produção** de best-sellers **em série**."[12] (grifos nossos) ao fazerem uso de expressões próprias da linguagem empresarial, incompatíveis com a natureza e função da arte, tais como "farta demanda reprimida" ou "produção em série" atestam a semelhança que se estabelece entre os textos de José Costa e qualquer outro artigo fabricado em uma indústria.

Essa linguagem empregada, que evidentemente se apresenta como um recurso apto a provocar a reflexão do leitor menos ingênuo, é também reveladora de um sintoma. Em seu artigo "A síndrome na linguagem setorial", o consultor empresarial Luis Adonis Valente Correia, observa o modo como o uso do vocábulo "agilizar" segundo ele "[...] uma palavra cuja difusão – não propriamente o nascimento – ocorrera na ambiência de negócios teve seu uso espraiado por diferentes públicos."[13] Essa palavra seria, segundo o consultor parte de um socioleto, que por sua vez pode ser definido como "[...] uma variedade de língua usada por indivíduos que possuem característica social em comum (profissão, geração, interesses etc.). É composto de expressões e termos técnicos que distinguem tais indivíduos em sua comunidade."[14] Assim, para Valente Correia "o longo alcance de 'agilizar', palavra que pertence hoje a grupos tão díspares , é consequência do modo de vida que levamos, numa sociedade que tem como balizadores a eficácia e a velocidade."[15] Por analogia, pode-se admitir o uso de certo jargão empresarial em *Budapeste*, ilustrado, por exemplo, por palavras e expressões como "demanda reprimida", "estratégia de marketing", "faturamento líquido", como um sintoma do modo como o caráter reificado do produto das indústrias é acriticamente assimilado pelos mais variados setores. No caso particular, a apropriação indiscriminada e sem objetivo crítico confere feição de mercadoria à literatura, mecaniza os indivíduos e impregna de estereótipos as relações entre estes últimos.

---

[10] ANDRADE, Mário de. A raposa e o tostão. In: _____. O empalhador de passarinho. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 110-111.
[11] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 25.
[12] Ibid., p. 104.
[13] CORREIA, Luis Adonis Valente. A síndrome na linguagem setorial. *Língua portuguesa*. São Paulo, n. 8, p. 43, 2006.
[14] Ibid.
[15] Ibid.

No que se refere à literatura (e à pseudo-literatura), representada pelo trabalho de José Costa, seu caráter reificado se comprova pela seguinte passagem, em comparação estabelecida pelo narrador, segundo a qual seu livro é tratado como um mero maço de cigarros:

> Além de expostos de longo a longo na vitrine, havia uma pilha deles no balcão. As pessoas entravam, passavam a mão num exemplar e se acertavam no caixa como quem compra cigarros: me vê um Ginógrafo. Outros se chegavam, davam uma olhada nas estantes, apuravam o preço dos importados, bordejavam a bancada com os lançamentos recentes, acabavam topando a pilha sobre o balcão; está saindo à beça, dizia o livreiro, ou, até o Natal bate os cem mil, e essa espécie de recomendação era tiro e queda, mais um Ginógrafo embrulhado para presente.[16]

Inserido no universo da "fábrica de textos", José Costa – assim como os demais *ghost-writers* contratados por Álvaro – que ao escrever obras destinadas exclusivamente à comercialização, transforma-se no principal componente responsável por mover a engrenagem dessa fábrica, acaba por também se reificar, à medida que se transforma numa máquina reprodutora. Isso se comprova não somente pelo automatismo com que realiza seu trabalho, revelado principalmente por sua capacidade de escrever em nome dos mais diversos tipos de pessoas, adotando os pontos de vista delas e se despindo de suas opiniões próprias, mas também pela feição padronizada que seu trabalho adquire. Assemelhando-se a uma máquina, José Costa passa a escrever de modo estandardizado e moldado por Álvaro, de modo a obedecer às exigências dos clientes da Cunha & Costa Agência Cultural, tal como sugere a passagem a seguir: "[...] 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."[17] Nesse contexto, o *ghost-writer* é "[...] reduzido a um desempenho de trabalho alienado [...]"[18]**,** e tal como o eu-liríco da canção "Construção"**,** examinada no capítulo anterior**,** também se transforma em máquina. Embora sejam bastante distintas as condições de vida de José Costa e do pedreiro retratado na mencionada canção de Chico Buarque, visto que neste último o tema se volta para um trabalhador vitimado por condições determinadas de um sistema socioeconômico, em que prevalece a desigualdade entre as classes sociais**,** e aquele é um homem que, em decorrência das atividades ilícitas que exerce, consegue gozar de uma boa condição financeira, ambos exercem seus trabalhos mecanicamente. Nos termos dessa comparação deve-se atentar também para os objetivos a

---

[16] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 93.
[17] Ibid., p.24.
[18] MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. 3ª ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.

serem alcançados. Ao contrário do pedreiro, que é parte de uma engrenagem que serve para edificar moradia para os outros, sem que ele tenha condições de habitá-la, José Costa tem consciência de que a atividade que exerce serve a fins ilícitos, fabrica textos que desprezaria como leitor qualificado, especialista na matéria, pois formado em Letras.

Nesse contexto que o romance constitui, não é apenas o protagonista passível de reificação, à medida que se torna uma máquina de produzir escritos. Essa condição pode ser partilhada por qualquer um que se inscreva nesse universo. Desse modo, o filho de Kriska, mulher húngara de José Costa, também se reifica, segundo a fala do narrador: "E nossa realidade, além das aulas cotidianas, era a Budapeste dos fins de semana alternados em que Pisti ficava a cargo do pai. Esse ex-marido com quem ela só se comunicava por intermédio do filho, que um **depositava** para o outro **sacar** na escola, esse homem eu poderia desconsiderar, como uma alucinação de Kriska."[19] (grifos nossos). Nota-se por essa passagem, que em decorrência das palavras utilizadas para fazer referência ao garoto, próprias da linguagem bancária, ressalta-se o modo mecânico como os pais tratam o filho, comparável a um objeto qualquer. Deve ser observada também a automatização da própria relação entre os pais de Pisti, que em decorrência das palavras utilizadas, apresenta-se como um mero negócio mediado pela figura do menino. A partir da formulação de Vladimir Propp de que "a comicidade costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso."[20], é possível afirmar que a passagem se torna risível à medida que chama a atenção para o tratamento automatizado dispensado ao menino por parte dos pais.

Num universo regido pelo sistema capitalista em que a mercadoria é um bem de consumo que predomina, tudo e todos são passíveis de serem comercializados e também de serem reduzidos a meros objetos negociáveis. Do mesmo modo que as ideias do *ghost-writer***,** que escreve em nome dos outros**,** são vendidas desde que se pague o preço estipulado, são também apresentados como produtos à venda os corpos das prostitutas pagas por Kaspar Krabbe, o alemão que perdia pelos, para que ele nelas escrevesse. Conforme demonstra o trecho a seguir, recebe o mesmo tratamento a viagem para Budapeste que José Costa deu de presente à sua mulher Vanda: "Passou na agência e alterou seu bilhete, como quem dá um pulo na butique para trocar um presente de tamanho errado."[21]

---

[19] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 69.
[20] PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Áurea Maria Corsi et al. São Paulo: Ática, 1992. p. 171.
[21] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 42.

Diante disso, o consumo torna-se prática recorrente e se manifesta por várias vezes ao longo do relato. A seguinte fala do narrador pode confirmar isso: "[...] deduzi que Pest era mais animada que Buda. Ali estavam os principais hotéis e restaurantes, teatros, cinemas, butiques, shopping centers, e numa rua de intenso comércio notei uma série de aviõezinhos vermelhos que, segundo o índice, correspondiam a companhias aéreas."[22]

Associando a passagem transcrita acima ao excerto em que se justifica a preferência de Vanda por Londres em relação à capital húngara, é possível constatar não somente o consumo como fulcro de interesse da classe média, representado pelas lojas de departamento, mas também a supremacia de atividades que representam, em última instância, benefícios econômicos**,** ou que estejam ligadas a culturas oriundas de um país economicamente dominantes, como se verá a seguir.

> [...] e o que tem para fazer em Budapeste? Era difícil responder, olhar o Danúbio?, tomar licores?, ouvir poetas? A Vanda queria aprimorar o inglês, assistir aos musicais, além do mais sua irmã gêmea, a Vanessa, estava em Londres, as duas poderiam passear no Soho, jogar tênis, em Budapeste ela não conhecia ninguém, tem loja de departamentos em Budapeste? não sei, deve ter confeitarias, excelentes museus. Budapeste?, nem pensar![23]

Tal como sugere esse trecho, dá-se preferência àquilo que possa proporcionar algum ganho em âmbito profissional, pois para Vanda que era jornalista, o aprimoramento do inglês representava uma qualificação em seu currículo. Isso não se configura como um defeito, no entanto, na sociedade reificada e mecanizada que o romance recria, pode ser tomado como um sintoma da extrema valorização de atividades relacionadas ao trabalho gerador de renda, em detrimento de outras que não ofereçam benefícios em termos financeiros. Desse modo, aquilo que não representa vantagem prática, isto é, olhar o Danúbio, ouvir poetas, visitar confeitarias e museus, é menosprezado. Também tem predileção aquilo que se relaciona à cultura norte-americana (o aprendizado do inglês, os musicais), em consonância com o predomínio cultural dos Estados Unidos sobre os demais países no contexto globalizado em que se inscreve o romance, de acordo com o que já constatou em análise anterior.

Assim, a formulação de Edu Teruki Otsuka acerca do romance *Estorvo* – também de autoria de Chico Buarque – de que nesta ficção "todos são transformados em consumidores

---

[22] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 57.
[23] Ibid., p. 42.

[...]”[24] é também válida para *Budapeste*. Na sociedade reificada que o romance arquiteta, prevalece a forma mercadoria e, por conseguinte, o consumo se torna prática recorrente. Como consequência disso, não apenas Vanda se interessa pelas compras, mas até mesmo o simples camponês húngaro, falante do dialeto Székeli, com quem o protagonista convive por algumas horas. A passagem a seguir comprova essa afirmação: “Seguimos para um shopping center, insisti para que subisse na escada rolante, entramos em varias butiques, ele comprou óculos escuros, ganhou de brinde um boné inglês [...]”[25]

O trecho transcrito, associado a um homem simples, tal como é sugerida pela breve descrição do narrador (um campônio, falante de um dialeto rudimentar) funciona como um sinal de que a expansão do consumo não atinge apenas a população urbana, mas se alastra pelos mais variados níveis. Considerando o intervalo temporal que o relato abrange é aplicável a formulação de Fredric Jameson de que “a produção de mercadorias é agora um fenômeno cultural, no qual se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato.”[26] Nada mais adequado ao universo reificado que o romance recria, uma vez que, em uma sociedade que se tem a mercadoria como forma dominante de prover lucros, inevitavelmente, o consumo é estimulado à exaustão para que se torne um hábito.

Repetição

No capítulo anterior, mencionou-se de que modo o prenome do protagonista pode ser considerado um indicativo da banalidade que o caracteriza. A denominação José, bastante comum entre os brasileiros, classifica-se, segundo formulação de Philippe Hamon, como um daqueles nomes que sendo “[...] culturalmente valorizados funcionam como morfemas com sentido fixo que enviam a tal ou tal conteúdo estereotipado [...]”[27], no caso em questão, a trivialidade.

A feição corriqueira que acompanha o narrador e personagem principal do romance se confirma pela seguinte passagem: “É que comigo as pessoas sempre puxam assunto, julgando conhecer de algum lugar este meu rosto corriqueiro, tão impessoal quanto o nome José Costa;

---

[24] OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001. p. 179.
[25] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 132.
[26] JAMESON, Fredric. Globalização e estratégia política. In:_____. *A cultura do dinheiro*: ensaios sobre a globalização. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 22.
[27] HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico da personagem. In: BARTHES, Roland et al. *Masculino, feminino, neutro*: ensaios de semiótica narrativa. Tradução de Tania Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 98.

numa lista telefônica com fotos, haveria mais rostos iguais aos meus que assinantes Costa José”[28].

Essa condição de que goza o personagem parece decorrer justamente da mecanização e da automatização que a obra aborda. Num universo padronizado e massificado, onde as pessoas e tudo aquilo que está à sua volta se coisificam, não há lugar para as diferenças. Em consequência disso, o ser humano, tratado como máquina, e cuja importância está diretamente relacionada à sua capacidade de produção, torna-se um ser “genérico”, substituível, já que não se diferencia de seus pares. No caso de José Costa, essa constatação se reforça uma vez que, sendo parte da engrenagem que move a “fábrica de textos”, ele efetivamente se transforma em uma máquina mercadológica.

> Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listadas 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. Ali recuperei o gosto pela escrita, pois os artigos para a imprensa me deprimiam, e eu tinha impressão de estar imitando meus êmulos. [29]

A exagerada semelhança entre os *ghost-writers*, além de evidenciar o caráter padronizado de seu aspecto físico, exterior, torna-se risível porque aponta para a semelhança entre esses homens no que diz respeito à sua interioridade. Assim, conclui-se que o sujeito, que é parte de uma sociedade de tal modo uniformizada, é despido de qualquer traço de individualidade. Nesse sentido as palavras de Vladimir Propp:

> A premissa inconsciente de nossa avaliação do homem, de nossa apreciação e de nossa estima por ele reside no fato de que cada homem é uma individualidade irrepetível. O caráter da personalidade se exprime no rosto, nos movimentos, em sua maneira de portar-se. Ao descobrirmos de repente que duas pessoas são absolutamente idênticas em seu aspecto físico, concluímos inconscientemente que elas são idênticas também em seu aspecto espiritual, isto é, não possuem diferenças individuais interiores. É justamente a descoberta deste defeito que nos leva a rir.[30]

A formulação transcrita acima se adéqua exatamente à situação que o romance retrata, uma vez que a similitude física entre os personagens nada mais é do que reflexo do modo idêntico de escreverem. Quanto a isso, deve-se ressaltar que esse modo de escrever comum a todos os *ghost-writers* da Cunha & Costa Agência Cultura, não significava que eles imitavam o estilo de José Costa, mas seguiam um padrão fixo. Partindo da formulação de Adorno de

---

[28] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 102.
[29] Ibid., p. 25.
[30] PROPP, Vladimir. Comicidade e riso, p. 56.

que "[...] em toda obra de arte, o estilo é uma promessa."[31], pode-se afirmar que os textos escritos pelos *ghost-writers* contratados por Álvaro, e também por José Costa, não expunham um estilo próprio, mas resultavam de um padrão a ser seguido para satisfazer as necessidades do mercado. Nesse sentido vale a seguinte fala do narrador: "[...] 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."[32] De tal forma, todos convertem-se em meras máquinas, que produzem artigos idênticos seriadamente.

Novamente aplicam-se ao protagonista as palavras de Adorno de que "a indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, mero exemplar."[33] No caso de José Costa, é possível afirmar que, ao escrever seus textos, ele se torna de tal modo substituível, a ponto de não reconhecer a individualidade de seu trabalho em relação aos demais.

> Mas numa noite eu me encontrava sozinho na agência, vagando os olhos pelas paredes da sala, deparei com um artigo de jornal numa moldura barroca, e o título A Madame e o Vernáculo me pareceu familiar. Fui olhar, e era matéria recente assinada pelo presidente da academia Brasileira de Letras, para quem por acaso eu nunca escrever, só podia ser coisa do rapaz. Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir aquele artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual. Cobri o texto com as mãos e fui removendo os dedos a cada milímetro, fui abrindo as palavras letra a letra como jogador de pôquer filando cartas, e eram precisamente as palavras que eu esperava. Então tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que 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.[34]

Essa padronização que diz respeito ao trabalho do protagonista e, por consequência, à sua própria figura, migra para outras instâncias do romance, conferindo um caráter de semelhança às pessoas, aos lugares e às situações. Assim, Vanda, além de ter uma irmã gêmea, Vanessa, que lhe é idêntica, também é confundida com as mulheres da rua: "Só arredei pé quando através da vitrine vi passara a Vanda, de canga e chapéu de palha, em direção à praia. Claro que não era a Vanda, fui olhar sua cara e não tinha nada a ver, mas

---

[31] ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 122.
[32] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 24.
[33] ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas, p. 136.
[34] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 24.

poderia ser uma prima, pelo parentesco do andar."[35] Além de Vanda e José Costa, que se caracterizam pela trivialidade, expressa pela semelhança que guardam com outras pessoas, outras figuras que povoam o relato também são marcadas por seu aspecto comum. Isso se mostra em várias situações, como por exemplo, na recepção em homenagem ao poeta húngaro Kocsis Ferenc ("A Vanda era mesmo uma atração, num salão povoado por pessoas de meia idade, todas um pouco assemelhadas, vestidas com semelhante singeleza, num ambiente de aniversário em família."[36]) ou durante as apresentações desse mesmo poeta no Clube de Belas Letras de Budapeste ("Especialmente durante as apresentações de Kocsis Ferenc, o emérito poeta, o bem-amado de todas as aposentadas de cabelos roxos. Vendo-as porém reunidas no auditório, eu não consegui distinguir a minha."[37])

Como mencionado anteriormente, na sociedade que o romance arquiteta, a massificação e a perda de individualidade não atingem apenas as pessoas, mas também lugares, tal como demonstra a vila de casas geminadas onde vivia Kriska, a mulher húngara de José Costa: "Mas ao entrar na nossa rua, de longe avistei a vila de casa gêmeas, e entre dezenas de telhados idênticos, distingui a meia-água que me abrigara por tantos anos"[38]. A semelhança que atinge os hotéis, tal como descrita pelo narrador, é também um sinal da massificação: "Arrisquei enfim, Hotel Plaza, foi o que me ocorreu, porque em qualquer cidade do mundo existe um hotel com esse nome. [...] Um desses letreiros era do Hotel Plaza, que como a maioria dos hotéis Plaza não ficava em praça nenhuma, mas numa ladeira."[39]

No âmbito desse universo estandardizado, nem mesmo as comemorações se isentam de se tornarem massificadas e as festas de réveillon tornam-se idênticas, independentemente do lugar onde ocorram: "Assistimos a espetáculos pirotécnicos em Moscou, Atenas, Berlim, aquilo me parecia tudo igual, e acho que foi no réveillon de Lisboa que peguei no sono."[40]

Observando esses exemplos é possível afirmar que *Budapeste* capta em sua estrutura a essência da sociedade em que se inscreve, ou seja, um mundo onde, como resultado do avanço da globalização e do domínio da cultura norte-americana, não há mais lugar para a individualidade. Nesse sentido as palavras de Fredric Jameson:

> Muitos consideram a estandardização da cultura mundial, como formas locais populares ou tradicionais sendo deslocadas ou emudecidas para abrir

[35] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 94.
[36] Ibid., p. 35.
[37] Ibid., p. 134.
[38] Ibid., p. 147.
[39] Ibid., p. 47.
[40] Ibid., p. 107.

> espaço para a televisão americana, para a música americana, para a comida, roupas e filmes, como um aspecto central da globalização. E esse temor de que os modelos americanos estejam substituindo todo o resto, propaga-se da esfera da cultura para nossas outras duas categorias restantes: pois esse processo é, certamente, em um primeiro nível, o resultado de uma dominação econômica – as industrias culturais locais sendo fechadas pela competição americana.[41]

Sendo assim, e considerando o modo como a globalização (discutida no capítulo anterior) e a temática da reificação são retratadas no relato, é possível concluir que a extrema semelhança entre os vários elementos que o compõem, são expedientes utilizados para recriar na própria estrutura da obra a questão da massificação.

3.2 Relação arte-mercado

No primeiro capítulo de *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco distingue o que ele chama de cultura de massa e cultura de proposta. Para isso, o crítico apresenta uma série de características que entende próprias dos *mass media*. Uma delas seria a reprodução de fórmulas bem-sucedidas "segundo as 'médias de gosto' evitando as soluções originais."[42], isto é, descoberto um modelo vendável, ele se repetiria à exaustão de modo a atingir o grande público e proporcionar um alto retorno financeiro.

Se tomada a situação que se desenha em *Budapeste*, a formulação é pertinente, pois de acordo com o espírito da "fábrica de textos", comandada por seu sócio majoritário Álvaro da Cunha, a reprodução de fórmulas era uma das estratégias utilizadas para alavancar a venda de textos.

Conforme já se mencionou, a agência Cunha & Costa se dedicava a produzir textos que fizessem sucesso e, por conseguinte, possibilitassem um bom retorno financeiro. Assim, quando notava que os discursos eram bem remunerados, esses eram escritos à exaustão, obedecendo a um mecanismo de reprodução de fórmulas, independentemente de serem proferidos no Supremo Tribunal Federal ou em um clube. O mesmo ocorria com os artigos destinados à publicação em jornais ou com as biografias. A única distinção que se fazia entre aqueles que utilizavam os ironicamente denominados "serviços diferenciados"[43] da Cunha & Costa era o potencial de financeiro de quem pagava.

---

[41] JAMESON, Fredric. Globalização e estratégia política, p. 20.
[42] ECO, Umberto. Cultura de massa e 'níveis de cultura'. In: _____. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6ªed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 40.
[43] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 17.

De modo a atender às necessidades desses fregueses, José Costa – e os demais *ghost-writers* envolvidos no negócio – não se dedicavam a escrever visando expressar suas próprias opiniões ou divulgar valores que julgavam relevantes, pois sob o comando de Álvaro da Cunha, que era quem detinha o capital da empresa para a qual prestavam serviços, tinham por objetivo, produzir textos que expressassem a opinião de quem os encomendava. Justamente por agirem de acordo com essa predisposição, escreviam de forma automática e mecânica, transformando seu trabalho em mera mercadoria. Isso parece se dar porque:

> Raramente se leva em conta o fato de que, sendo a cultura de massa, o mais das vezes, produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, fica submetida a todas as leis econômicas que regulam a fabricação, a saída e o consumo dos outros produtos industriais: "O produto deve agradar ao freguês", não levantar-lhes problemas; o freguês deve desejar o produto e ser induzido a um recâmbio progressivo do produto.[44]

Frente a isso, aquilo que parecia ser fruto da genialidade de José Costa nada mais era do que um modelo criado para satisfazer os consumidores, dos mais variados campos profissionais e sociais (cardeais arcebispos ou donos de churrascarias), que por sua vez, se igualam por seu poder de compra. Nesse sentido, padronizam-se – e consequentemente tornam-se reprodutíveis, massificados – não somente aqueles sobre quem ou para quem se escreve, ou seja, os clientes da Cunha & Costa, mas também os próprios *ghost-writers*, como confirma a passagem em que o narrador se refere a Álvaro: "Desligou e disse que, se eu não me importasse, ele terceirizaria o livro do alemão, pois acabara de contratar um rapaz que era gênio [...]"[45]. Neste universo onde predomina a massificação, o estilo e a criatividade são bens ilusórios como dão a entender as palavras do narrador ao fazer referência aos novos *ghost-writers* contratados por Álvaro: "[...] mas logo foi contratado outro rapaz, e outro, 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."[46]

Essa situação de reprodução automática e padronizada que se constitui no romance pode ser elucidada pela formulação de Adorno sobre o jazz e o cinema, à medida que se assemelham ao estilo padronizado dos *ghost-writers* contratados por Álvaro a pseudo-individualidade dos tipos do cinema e a improvisação padronizada do jazz:

> Na indústria, o individuo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade

---

[44] ECO, Umberto. Cultura de massa e 'níveis de cultura', p. 49.
[45] Ibid., p. 38.
[46] Ibid., p. 24-25.

> incondicional com o universal está fora de questão. Da improvisação padronizada do jazz até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudo-individualidade. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo. Assim, por exemplo, o ar de obstinada reserva ou a postura elegante do individuo exibido numa cena determinada é algo que se produz em série exatamente como as fechaduras Yale, que só por frações de milímetros se distinguem umas das outras.[47]

Dessa maneira, a reprodução mecânica exaustiva de trechos que se repetem ao longo do relato, algumas vezes com pequenas modificações – outras sem nenhuma alteração – são uma maneira bastante eficiente de inscrever essa modalidade de reprodução massificada e acrítica na estrutura de *Budapeste*. Esse expediente, que conforme se constatou no segundo capítulo deste trabalho é um sinal de uma sociedade que ao associar progresso e atraso, alia elementos antagônicos e consequentemente os iguala, também evidencia o modo como se dá a reprodução mecanizada do exercício da escrita. Essas repetições são responsáveis até mesmo pela dúvida em relação à autoria do relato. A respeito disso, Maria Augusta Fonseca ajuíza:

> No que diz respeito a quem narra, embora a autoria deva ser atribuída a José Costa, a constatação cabal é arriscada tantas as artimanhas que o escondem. É como se o leitor, ao seguir-lhe as pistas, pisasse num terreno incerto, que também o leva 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 a obra de punho alheio) à loucura (o narrador como alguém incapaz de se reconhecer), e passa da problemática ficcional, às sinalizações da realidade nela apresadas.[48]

Essa a incerteza quanto à autoria pode ser constatada pela igualdade entre as aberturas das obras *Budapeste*: "Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira."[49] e *Budapest*, esta sugerida pela fala do narrador: "Então coloquei meus óculos, abri o livro e comecei: Devia ser proibido debochar de que e aventura..."[50] e também pela coincidência entre os desfechos das duas obras, como dá entender o narrador, ao relatar a leitura de *Budapest* que faz para Kriska: "Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti

---

[47] ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas, p. 145.
[48] FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura, p. 3. Todas as citações referentes a este trabalho serão feitas, com autorização da autora, a partir do exemplar avulso contendo o texto original em português, ainda inédito. O texto conta com publicação em francês: FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature. Tradução de Alain Mouzat. In: OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea. (Orgs.). *La littérature brésilienne contemporaine – de 1970 à nos jours*. Rennes: PUR, 2007.
[49] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 5.
[50] Ibid., p. 172-173.

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."[51]

Essa sobreposição de relatos, em última análise, resulta da vida dupla experimentada pelo protagonista, que se divide entre a cidade do Rio de Janeiro e a capital húngara, Budapeste. Considerando, então, as duas vivências paralelas que se expõem no romance, são válidas para *Budapeste* as formulações de Augusto Massi acerca de *Estorvo*, primeiro romance de Chico Buarque:

> Com extremo rigor construtivo, duas histórias parecem crescer paralelamente, idênticas e diversas. Em alguns momentos, intencionalmente ambíguos (dois pés, dois assaltos, duas malas), eles se tocam, tornando a trama mais enigmática. A reiteração dessas ambiguidades turva a leitura. Obviamente, tal efeito é resultado de uma disciplina verbal, fruto da elaborada trama ficcional de um autor competente que consegue embaraçar os fios do discurso e aprisionar o leitor.[52]

Os momentos ambíguos que aparecem em *Estorvo* – dois pés, dois assaltos, duas malas – equivalem em *Budapeste* aos inícios e desfechos dos relatos que se duplicam, *Budapest*/*Budapeste*. Assim, sabendo que esse duplo relato é, em última análise, resultado das duas vivências do personagem, é possível afirmar que neste universo reificado, do mesmo modo que os textos do *ghost-writer* se tornam reprodutíveis porque duplicados e reduplicados à exaustão, tornam-se reprodutíveis também as próprias experiências do personagem.

Além da coincidência mencionada anteriormente, deve-se notar também que *O Ginógrafo*, que é a biografia encomendada por um alemão, apresenta, embora com pequenas alterações, as mesmas palavras que constituem o final também de uma obra de feição dupla, até mesmo em relação ao título, *Budapeste*/*Budapest*. No desfecho de *Budapeste*, usam-se a locução dar de beber ("me deu de beber") e o pronome relativo "quem", acompanhado da preposição de – "E a mulher amada, **de quem** eu já sorvera o leite, me **deu de beber** a água com que havia lavado sua blusa"[53] – enquanto em O Ginógrafo a locução é "me fez beber" e o relativo cujo – introduzindo igualmente a quebra do fluxo narrativo por uma frase explicativa,

---

[51] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 174.
[52] MASSI, Augusto. Resenha sem título, sobre estorvo de Chico Buarque. Novos estudos CEBRAP, n. 31, out. 1991, p. 193-198.
[53] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 174.

"[...] e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa."[54]

Obviamente, Chico Buarque, ao escolher esses desfechos, não o fez aleatoriamente, mas optou por utilizar um recurso capaz de engendrar a problemática da reprodutibilidade, ou seja, da reprodução de fórmulas como um facilitador do trabalho e garantia de falsa eficácia, como manobra enganadora que mascara procedimentos de criação da arte da palavra. Assim, as biografias, embora sejam de pessoas distintas, acabam por se mostrar praticamente idênticas em suas linhas finais e iniciais, a despeito apenas das quase imperceptíveis alterações que sofrem, lembrando a citação de Adorno. Kaspar Krabbe e José Costa são pessoas diferentes, o que leva à constatação cabal que suas biografias sejam também diferentes. Contudo não é isso que ocorre e essa exacerbada similaridade entre os desfechos dos relatos sobre a vida dos dois parece de um modo refletir a crescente padronização característica da sociedade que o romance recria. No universo massificado e reificado, que se constitui no romance, não há lugar para a individualidade e a coincidência entre os trechos apontados anteriormente são um expediente apto a inscrever na obra a problemática da massificação. Porém, mais do que isso, aquelas biografias, tornam-se produtos, mercadorias que, obedecendo às leis de demanda do mercado, passam a ter uma existência serial (isto é, duplicadas de acordo com moldes prontos, e não de acordo com as características e trajetória de vida particular do biografado). Para que isso ocorra, e conforme exemplifica a coincidência acima apresentada, não importa a matéria tratada, já que ao final, tudo se iguala, mas é importante que se utilize um modelo que caiu no agrado do público, de modo que o autor vá promovendo nele pequenas modificações que simulem sua atualização, criando assim a falsa sensação de novidade como estimulante ao consumo do produto. Assim, duplicam-se temas como falsificação e engodo como cilada para apanhar o leitor desavisado. Uma boa explicação para isso talvez seja o fato de que:

> Na cultura de massa, a originalidade de representação tem importância muito menor. A fim de satisfazer ao maior número possível de seus consumidores, as obras dessa cultura se abstêm de usar recursos de expressão que, por demasiado originais ou pessoais, se afastem do gosto médio, frustrando-lhes as expectativas. Daí que ela se limite, na maioria dos casos, ao uso de recursos de efeito já consagrados, mesmo arriscando-se a banalizá-los pela repetição. Outro critério de diferenciação é o do esforço. Assim como lisonjeia o gosto estratificado dos consumidores para mais facilmente lhes vender o que produz, a cultura de massas se preocupa em poupar-lhes, no ato de consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória. Para tanto reduz a representação artística dos valores a

[54] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 40.

> termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas e os conflitos entre esses valores à dinâmica de um faz-de-conta que não chega a perturbar a cômoda digestão do pitoresco, do sentimental, do emocionante ou do divertido.[55]

Assim, tendo como principal propósito uma boa vendagem, a qualidade não era o principal atributo dos trabalhos de José Costa. Essa constatação se comprova se tomadas as próprias palavras de um dos sujeitos que teve sua biografia escrita pelo *ghost-writer*. Revestido pelo logro que se nota ao longo de todo o relato, Kaspar Krabbe, mediado pela fala do narrador, expõe sua opinião a respeito do trabalho que ele falsamente toma como seu:

> Desculpou-se por aquela sua obra de estreia que, malgrado o caloroso acolhimento, estava longe de satisfazer suas ambições literárias. Relendo-a com o distanciamento devido, encontrara um punhado tolices, exageros, redundâncias, escassa imaginação no desenho das personagens femininas, em suma, deficiências que superaria em seu segundo livro de memórias, já em gestação.[56]

No entanto, como já se mencionou, essa "[...] imitação fácil de sucessos garantidos"[57], vem acompanhada de modificações, que de tão ínfimas, quase não se notam. Desse modo, a voz autoral distanciada, crítica, satírica, abre possibilidades para a sondagem das quase imperceptíveis alterações dos trechos que se repetem ao longo do relato que também estão relacionadas a uma característica muito própria da realidade que a obra apreende, isto é, a crescente necessidade de inovações – muitas vezes ilusórias – em meio à padronização resultante dos atuais modos de produção que operam no contexto sócio-histórico contemporâneo. Considerado o fato de que, neste universo reificado, a obra artística torna-se uma mercadoria, são oportunas as palavras de Fredric Jameson:

> O que ocorre é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo.[58]

Frente à questão da massificação que se propõe, conclui-se que, no âmbito da obra, as pequenas mudanças são apenas recursos aptos a satisfazer uma necessidade de mercado, sem,

---

[55] PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p. 26.
[56] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 92-93.
[57] ANDRADE, Mário de. A raposa e o tostão, p. 111.
[58] JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 30.

no entanto, operar uma transformação efetiva. Considerando todas essas formulações, é possível concluir que a produção de textos realizada pela Cunha & Costa pode ser concebida como "um fato industrial e, como tal, sofre muitos condicionamentos típicos de qualquer atividade industrial."[59]

Nesse sentido torna-se pertinente a exposição de mais uma das características dos *mass media* elencadas por Umberto Eco:

> Os *mass media*, colocados dentro de um circuito comercial, estão sujeitos à "lei da oferta e da procura". Dão ao público, portanto, somente o que ele quer, ou, o que é pior, seguindo as leis de uma economia baseada no consumo e sustentada pela ação persuasiva da publicidade, sugerem ao público o que este deve desejar.[60]

Em *Budapeste*, nota-se não somente a obediência à lei da oferta e da procura, mas também a ação da publicidade como estimulante à venda. Como confirma a passagem "Passei a criar autobiografias, no que o Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida."[61] em que o protagonista relata o momento em que inicia sua atividade de escrita de biografias, a produção de textos norteava-se pela demanda e não pela intencionalidade de quem a escrevia.

Quanto às estratégias de *marketing* deve-se observar o trecho em que o narrador reproduz a fala de seu sócio Álvaro sobre o livro *O Ginógrafo*: "O romance autobiográfico do alemão seria mais um livreco na minha gaveta, não fosse o Álvaro se investir em seu agente literário e desenvolver uma estratégia de marketing que otimizasse o produto, ele falou essas palavras."[62]

Tal como sugere a citação, e já se mencionou em outra oportunidade, a qualidade não era o principal atributo do trabalho de José Costa, no entanto, uma boa campanha publicitária é capaz de transformá-lo num sucesso de vendas, que se confirma pelo excerto a seguir: "[...] está saindo à beça, dizia o livreiro, ou, até o Natal bate os cem mil, e essa espécie de recomendação era tiro e queda, mais um Ginógrafo embrulhado para presente."[63]

Além da publicidade e do respeito às leis de oferta e procura, a política de preços da Cunha & Costa também obedecia às leis do mercado, já que Álvaro eleva os preços de seu produto conforme este adquire maior prestígio, tornando suas mercadorias itens diferenciados, que por essa razão tornam-se objeto de consumo daqueles que são financeiramente

---

[59] ECO, Umberto. Cultura de massa e 'níveis de cultura', p. 48.
[60] Ibid., p. 48-49.
[61] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 25.
[62] Ibid., p. 89.
[63] Ibid., p. 93.

privilegiados. Assim, no início de sua carreira, o dinheiro que Costa recebia "mal dava para quitar o aluguel da sala"[64], pois ele recebia os honorários correntes no mercado. À medida que o nome da Cunha & Costa ganha o respeito de seu público consumidor, os preços se elevam e podem contratar os serviços de Costa apenas aqueles "ricos o suficiente para pagar o cachê extorsivo que Álvaro estipulava"[65].

Frente a todas essas constatações, deve-se ressaltar que não se propõe aqui uma condenação do mercado editorial, uma vez que

> A fabricação de livros tornou-se um fato industrial, submetido a todas as regras da produção e do consumo; daí uma série de fenômenos negativos, como a produção de encomenda, o consumo provocado artificialmente, o mercado sustentado com a criação publicitária de valores fictícios. Mas a indústria editorial distingue-se da dos dentifrícios pelo seguinte: nelas se acham inseridos homens de cultura, para os quais o fim primeiro (nos melhores casos) não é a produção de um livro para vender, mas sim a produção de valores para cuja difusão o livro surge como instrumento mais cômodo. Isso significa que, segundo uma distribuição percentual que eu não saberia precisar, ao lado de "produtores de objeto de consumo cultural" que aceitam o sistema da indústria do livro para fins que dele exorbitam.[66]

Contudo, as brechas que se abrem no âmbito do mercado editorial levam ao constante convívio com situações paradoxais, como a que se apresenta em *Budapeste*, que não se encaixa nessa descrição, uma vez que o objetivo primordial da "fábrica de textos" não era aquilo que Umberto Eco chama de "produção de valores", mas o lucro financeiro. Por isso, no caso não havia qualquer preocupação relacionada à natureza do trabalho produzido, nem à sua qualidade, mas sim aos fins, visando apenas os ganhos que tal produção iria proporcionar, o que em última instância, considerando a proposição de Eco, iguala a produção editorial tal como exposta no romance em questão, à produção de dentifrícios, carros ou sapatos. Dessa perspectiva, conclui-se que a feição industrial que a produção de textos adquire no universo do romance não se apresenta como modo apto a proporcionar a circulação de ideias, mas configura-se como um meio de se obter o lucro fácil por meio da reificação do trabalho escrito.

---

[64] BUARQUE, Chico. *Budapeste*, p. 25.
[65] Ibid., p. 25.
[66] ECO, Umberto. Cultura de massa e 'níveis de cultura', p. 50.

Considerações finais

Para uma análise interpretativa de *Budapeste*, interessada nas relações entre literatura e sociedade, a temática da indústria cultural e da cultura de massas é um ponto nevrálgico. Afinal, a obra tem como protagonista um doutor em Letras que decide, em associação com um colega de faculdade, constituir uma empresa destinada à produção, sob encomenda, de textos em série das mais diversas espécies, isto é, de monografias acadêmicas a cartas de amor, de discursos para serem proferidos em churrascarias a biografias romanceadas. Elaborados a partir de fórmulas bem sucedidas, esses textos contavam com o acolhimento de um público nada exigente e davam um retorno financeiro bastante lucrativo. Com esse propósito, os trabalhos da Cunha & Costa Agência Cultural, ou da "fábrica de textos", nas palavras do protagonista, passam a ser produzidos em ritmo industrial, tornando-se um sucesso de público à custa de uma bem elaborada estratégia de *marketing*. A falta de comprometimento desses textos com respeito à originalidade, à qualidade literária e às ideias veiculadas reforça seu caráter massificado. A associação desses fatores acaba por evidenciar o tratamento reificado concedido a essa literatura falaciosa, de superfície e que ganha vulto no relato de José Costa.

Essa questão, importante na constituição da obra, sem dúvida, merece uma abordagem específica, tal como a que se buscou nesta análise. Porém, ao contrário do que se pretendia inicialmente, esse tema não foi abordado como assunto central. A feição mercantil do trabalho de José Costa, bem como os expedientes por ele empreendidos para transformar seu "produto" em um sucesso de público, foram abordados apenas no último capítulo. Essa escolha se justifica, pois a problemática da indústria cultural, associada à cultura de massas, não se apresenta como fulcro do relato de José Costa, mas como uma das facetas de seu comportamento oportunista, instável e dissimulado. O que se pretende afirmar com isso é que, embora a reprodução massificada de obras de arte seja um fenômeno próprio da sociedade em que gravita o protagonista do romance, como se buscou comprovar no último capítulo, em *Budapeste* ela adquire outra feição, já que está também associada ao oportunismo do narrador. Assim, o fato de José Costa escrever seus trabalhos a partir de modelos banais, que facilmente conquistam o público leigo, operando pequenas alterações para simular atualização e criar uma falsa sensação de novidade para estimular o consumo do produto, revela-se como mais uma das imposturas desse personagem.

Por ser o protagonista um *ghost-writer*, que trabalha mediante transações inidôneas, o problema se modifica totalmente, vale dizer, ao participar voluntariamente de um grande embuste, o personagem é um exemplo de charlatão. Visto dessa perspectiva, não se trata apenas de questionar a pobreza de conteúdo, ou até mesmo o caráter mercantil do trabalho produzido por José Costa, mas também de apontar o modo como sua atividade profissional estava investida de logro e de ilegalidade. Assim, a massificação de seu trabalho, que se revela na obra pela reprodução de modelos do agrado do público, apresenta-se como mais um meio possível para o ludibriador se valer de vantagens pessoais restritas a poucos numa sociedade permeada de desigualdades.

É por essa razão que essa análise de *Budapeste* buscou abordar o foco narrativo em seu primeiro capítulo, "Foco narrativo e simulação". A observação pormenorizada dos modos de ser e de agir desse narrador irá revelar sua postura ambígua e seu caráter de convicções duvidosas, movendo-se de acordo com suas conveniências, e de atitudes sem escrúpulos para gozar as vantagens que lhe são oferecidas. Neste sentido a naturalidade com que ele expõe suas contradições, vale dizer, o modo como relata as burlas, farsas e falcatruas de que partilha, parece tão banal e inconsequente como um passeio pela praia. Por razões como essas, pode-se concluir que para José Costa, mentira e verdade têm o mesmo valor.

Nesse particular, foi possível traçar paralelos entre *Budapeste* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em especial no que se refere ao comportamento dissimulado de seus protagonistas. A despeito das diferenças que existem entre os dois personagens principais desses romances, José Costa e Brás Cubas, principalmente em relação ao tempo em que suas histórias se desenvolvem, à classe social de origem e às profissões que exercem, as semelhanças entre eles ocorrem, sobretudo no que diz respeito ao caráter dissimulado e inconstante de ambos. Mas, acima de tudo, eles parecem se assemelhar porque nos dois personagens a "[...] volubilidade inclui sempre algum tipo de desrespeito, e uma complementar satisfação de amor-próprio, tornando onipresentes no universo narrativo as notas do inadmissível e da afronta."[1]

Guardadas as diferenças, seja em relação ao contexto histórico assimilado na estrutura dos romances, seja em relação às condições em que os dois personagens estão envolvidos, a visão de mundo que se constitui a partir do ponto de vista de cada um desses narradores manifesta-se, de modo quase inabalável, pela iniquidade, pelo favorecimento pessoal e principalmente pela instabilidade de valores morais. Significa dizer que nos universos em que

---

[1] SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p. 41.

gravitam os dois personagens a verdade e a mentira, o lícito e o ilícito, o legal e ilegal parecem não se diferenciar. Diante disso, nos dois romances mencionados, e na esteira do que pontua Roberto Schwarz, a volubilidade de caráter dessas duas figuras mostra-se como um privilégio adquirido (consciente ou inconscientemente entranhado) que lhes faculta agir de acordo com suas conveniências, e, por conseguinte, gozar das vantagens que somente um sistema baseado em brutais diferenças de classe, como esse em que vivem, pode proporcionar. Dessa perspectiva, retomando o princípio que norteou todo este trabalho de que "[...] o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno"[2], a sociedade constituída em *Budapeste* tem muito a revelar acerca da própria sociedade em que a obra se inscreve.

Ao abordar temas como o embuste, a desfaçatez, o oportunismo, a instabilidade de valores, o privilégio de classe, a iniqüidade, mas acima de tudo, a tolerância social e conjuntural extrema em relação esse tipo de comportamento, *Budapeste*, publicado no ano de 2003, reitera a permanência de certos vícios de classe perniciosos no Brasil (mas não apenas) em pleno século XXI. Entretanto, não se pode negar que ao lado dessas questões que articula, e que, notadamente, revelam um movimento de retrocesso, o romance também nos situa na atualidade, identificada em produtos de consumo utilitários, como aparelhos eletrônicos, pela virtualização dos relacionamentos também em função da comunicação de massa por meio eletrônico, pela grande influência norte-americana no Brasil, em diferentes níveis, mas também identificada nas culturas de países mencionados na obra. Nesse sentido, como foi aqui discutido, configura-se no romance, e na atualidade que simbolicamente representa, um processo de modernização contraditório, muitas vezes de fachada, à medida que ocorre à custa da manutenção de procedimentos retrógrados.

Frente a todas essas problemáticas que suscita, o romance apresenta também uma série de recursos que visam a despertar a consciência crítica do leitor. Para isso, o autor faz uso de expedientes capazes de provocar "[...] a liberação do objeto do automatismo perceptivo"[3]. Um deles é a ironia que se manifesta em passagens como "A Vanda [...] garantiu que o menino, longe de mim, fazia grandes progressos; possessiva, queria dizer que minha **assistência constante** era capaz de sufocá-lo. Pelo sim, pelo não, voltei a remanchar nos lençóis até mais

---

[2] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, São Paulo: Publifolha, 2000. p. 6.
[3] CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 45.

tarde."[4], que descreve um comportamento claramente contrário àquele que o protagonista costuma ter em relação ao filho. Outro é a comicidade, que, segundo formulação de Anatol Rosenfeld, em sua análise sobre o teatro épico de Brecht,

> "[...] exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, quando alguém escorrega numa casca de banana, estatelando-se no chão, ou quando um marido é enganado pela esposa, é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres."[5]

Desse modo, ironia e comicidade, utilizados como recursos fundamentais no relato, são instrumentos aptos a provocar a reflexão do leitor acerca das questões de que trata o romance. Afinal, como ajuíza Antonio Candido, "[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais."[6]

---

[4] BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2ª ed. p. 32-33.
[5] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 157.
[6] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, p. 19.

Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____*Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2006.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2006.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2006.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALENCAR, José de. *Senhora*. 12ª ed. São Paulo: Ática, 1983.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Círculo do livro, 1945.

ANDRADE, Mário. A raposa e o tostão. In: _____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. 20ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. 5ª ed. São Paulo: FTD, 1999.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 1997.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. *Mimesis*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 13ª ed. São Paulo: Ática, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In:_____. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 5ª ed. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo – Brasília: Hucitec, 1999.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____*Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____*Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____*Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. 2nd ed. Chicago & London: University of Chicago Press, 1983.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. 2nd ed. New York: Meredith Corporation, 1959.

BUARQUE, Chico. *Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Budapeste*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Entrevista a Ana Miranda, Regina Echeverria, Plínio Marcos, José Arbex Jr. Carlos Tranjan, Marcos Frenette, Johnny, Walter Firmo, Sérgio de Souza em dezembro de 1998. *As grandes entrevistas de Caros amigos*, São Paulo, dez. 2000.

_____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

_____. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

_____. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar*: o elogio da traição. São Paulo: Círculo do livro, 1974.

BUENO, Francisco da Silveira. *A formação histórica da língua portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: Saraiva, 1967.

_____. *Estudos de filologia portuguesa*. 6ª ed. São Paulo: Saraiva, 1967.

CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2004.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2004.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. vol. 1. São Paulo: Martins Editora, [s.d.].

_____. Literatura de dois gumes. In:_____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Prefácio. In:_____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2004.

_____. Uma palavra instável. In:_____. *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2004.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. Prefácio. In: JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*: ensaios sobre a globalização. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHICO BUARQUE: uma palavra. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinícius França. Rio de Janeiro: RWR Comunicações LTDA, 2006.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, Boris et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

CORREIA, Luis Adonis Valente. A síndrome na linguagem setorial. *Língua portuguesa*. São Paulo, n. 8, p. 43, 2006.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

ECO, Umberto. Cultura de massa e níveis de cultura. In:_____. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EIKHENBAUM, Boris. Como é feito o capote de Gogol. In: _____ et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature. Tradução de Alain Mouzat. In: OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea. (Orgs.). *La littérature brésilienne contemporaine – de 1970 à nos jours*. Rennes: PUR, 2007.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p. 166-182, mar./mai. 2002.

HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico da personagem. In: BARTHES, Roland et al. *Masculino, feminino, neutro*: ensaios de semiótica narrativa. Tradução de Tania Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Globo, 1976.

HOMERO. Odisseia. Tradução de Jaime Bruna. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos*. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. O império se expande cada vez mais. In: _____. *Globalização, democracia e terrorismo*. Tradução de José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JAMESON, Fredric. Cultura e capital financeiro. In: _____. *A cultura do dinheiro*: ensaios sobre a globalização. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. Globalização e estratégia política. In: _____. *A cultura do dinheiro*: ensaios sobre a globalização. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 28ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

KURZ, Robert. A realidade irreal. In: _____. *Os últimos combates*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *O colapso da modernização*. 5ª ed. São Paulo: Paz e terra, 1999.

LEITE, Ligia C. Moraes. *O foco narrativo*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*: estudos sobre a dialética marxista. Tradução de Rodnei do Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Josué. A dupla vida de Chico. *Língua Portuguesa*, São Paulo, ano 1, n. 8, p. 12-17.

MASSI, Augusto. Resenha sem título, sobre estorvo de Chico Buarque. Novos estudos CEBRAP, n. 31, out. 1991, p. 193-198.

MARX, Karl. Money capital and real capital. In: _____. *Capital*. v. 3. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-III.pdf> Acesso em: 08 ago. 2010.

MARX, Karl. The fetishism of commodities and the secret thereof. In: _____. *Capital*. v. I. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf>. Acesso em: 09 set. 2010.

MARX, Karl. *Miséria da filosofia*. Tradução de J. C. Morel. São Paulo: Ícone, 2004.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NETTO, José Paulo. *Capitalismo e reificação*. São Paulo: LECH, 1981.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2008.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

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

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In:_____. *A aventura literária*: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

PAIVA, Marcelo Rubens. Outro Chico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 set. 2003. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapestecritica.htm>. Acesso em: 02 jul. 2010.

PASTA, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa: o outro no romance brasileiro. *Revista Sinal de Menos*, n. 4, p. 13-25, 2010. Disponível em: <www.sinaldemenos.org>. Acesso em: 26 jul. 2010.

POMPEIA, Raul. *O ateneu*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

PRATA, Mário. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/text/entrevistas/entre_07_09_74.htm>. Acesso em: 02 mai. 2010.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Áurea Maria Corsi et al. São Paulo: Ática, 1992.

RÓNAI, Paulo. Como aprendi o Português. In: _____. *Como aprendi o Português e outras aventuras*. São Paulo: Globo, 1975.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 36ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____*Texto/contexto*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística geral*. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert. (Orgs.). 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.

_____. Brincalhão, mas não ingênuo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 2009. Ilustrada, p. 6.

_____. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In:_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. Fim de século. In: _____. *Sequências brasileiras*. Companhia das letras: São Paulo, 1999.

_____. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são*? 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.

_____. Um romance de Chico Buarque. In: _____. *Sequências brasileiras*. Companhia das letras: São Paulo, 1999.

SILVA, Marcos. Rir do corpo: paródia e riso num poema de Rimbaud e Verlaine. *ArtCultura*, Uberlândia, p. 145-161, jul.-dez. 2007. Disponível em: < http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&R_Silva.pdf >. Acesso em: 02 mai. 2010.

SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Madrid: Gredos, 1961.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. Great Britain: Pimlico, 2000.

WISNIK, José Miguel. O autor do livro (não) sou eu. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_wisnik.htm>. Acesso em: 07 mai. 2010.

WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. Oxford: Oxford University Press, 2006