

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

MATHEUS ARAÚJO TOMAZ

***BUDAPESTE NO JOGO DO CONTRA***  
**Um estudo literário sobre a paranoia objetiva em Chico Buarque**

São Paulo

2021

MATHEUS ARAÚJO TOMAZ

***BUDAPESTE NO JOGO DO CONTRA***

**Um estudo literário sobre a paranoia objetiva em Chico Buarque**

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

Orientador: Prof. Dr. Anderson Gonçalves

São Paulo

2021

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.

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

T 655 Tomaz, Matheus  
b BUDAPESTE NO JOGO DO CONTRA - Um estudo literário sobre a paranoia objetiva em Chico Buarque / Matheus Tomaz; orientador Anderson Gonçalves - São Paulo, 2021.  
171 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: Literatura Brasileira.

1. Chico Buarque. 2. paranoia. 3. formação. 4. literatura e sociedade. 5. literatura brasileira contemporânea. I. Gonçalves, Anderson, orient. II. Título.

À desova marxista de tantas sextas-feiras,  
mais um motivo para feijoadá

## Agradecimentos

Agradeço a Cnpq pela bolsa concedida em tempos de barbárie que possibilitaram ao pesquisador o gás, a luz, preço do feijão e tudo aquilo que não cabe no poema.

Ao prof. Dr. Anderson Gonçalves pela orientação generosa ao longo dos últimos anos. O incentivo constante às veredas menos óbvias, ao estudo atento e exaustivo, ao debate longo e contínuo com os pares, sem jamais perder de vista a materialidade mais palpável, permanecem em mim e não se restringem às páginas desse trabalho. Um agradecimento especial pela insistência nessa coisa de mineiro chamada Milton Nascimento.

Aos funcionários do departamento, sem os quais não há pesquisa acadêmica.

Aos prof. dr. Walter Garcia e prof. dr. Edu Otsuka pela leitura atenta e pelos comentários criteriosos feitos no exame de qualificação: suas reflexões e apontamentos me acompanharam nos meses subsequentes. Em um momento de ataque à universidade pública e burocratização-precarização do trabalho intelectual, a preciosidade de um auxílio tão cuidadoso merece destaque.

A outros professores da faculdade cuja influência apareceu de alguma forma nesse trabalho: profa. Dra. Ivone Daré Rabello, pelas instigantes provocações; profa. Dra. Yudith Rosenbaum, orientadora de iniciação científica, que permitiu que eu achasse meus próprios caminhos analíticos; profa. Dra. Viviana Bosi, cujas reflexões sobre poesia jamais me abandonaram; prof. Dr. Fábio César Alves, pela reflexão em momentos descompromissados; e tantos outros traídos pela memória do pesquisador.

Aos companheiros do grupo Marx, que não lê o velho faz tempo. A Adeline, com quem compartilhei trabalhos, neuras de prova e reclamações sobre a precariedade da vida. A Gabriel Godoy, meu primeiro e mais longo interlocutor, que desde o início da graduação me incentivou a ler a obra de Antonio Candido e Roberto Schwarz, transformando-me em mais um marxista chato da USP. A Giannini, interlocutora generosa, tradutora e revisora improvisada via whatsapp e melhor companheira de copo do grupo. A Moa, pelos papos, áudios e mensagens desavisados e despropositados sobre literatura na abertura. A ambos pela recepção contínua e garantia da festa. A Gui Marchesan, pela amizade de greve convertida em troca intelectual e aulas sobre Ibsen. A Robs, pelas trocas sobre artes visuais, cinema e outras coisas sobre as quais não entendo, mas nem sempre concordo. A Júlio, Pedro, o sumido, e Ygor por me ensinarem tanto com seu ponto de vista fauano, e baiano no caso do Júlio, e por me apresentarem, explicarem e emprestarem livros de Sérgio Ferro. Ao Ygor, em especial, pela disponibilidade lukaesiana mesmo com as turbulências do trabalho. A Candio e Pace, companheiros de sofrimento corinthiano, que em meio às reflexões nos lembram quem foi o último brasileiro campeão do mundo. Aos chegados mais recentemente, Tica, Carol, Rany, Luís, Gustavo, Maurício, Bel e outros que cometo o pecado de esquecer.

Aos camaradas do grupo “Formas Culturais e Sociais Contemporâneas”, que não ousou nomear para não cometer injustiças, mas agradeço pelo grande aprendizado e por

compreenderem a ausência para o fim desse textinho. Exceção faço ao amigo Thiago Martiniuk, lacaniano de plantão, sempre disposto a ensinar e dividir uma boa risada. Aos novíssimos companheiros do grupo “Estética e modernidade”, Dimitri, Lili, Philippe, João, Leandro Nascimento. Em especial agradeço ao prof. Dr. Leandro Pasini, pela leitura atenta e pela desrotinização do olhar para a obra de Roberto Schwarz, e ao prof. Dr. Rodrigo Soares de Cerqueira, também pela leitura e por apresentar Moretti, apesar de ser o responsável por “baianidade nagô” não sair da minha cabeça. Também ao companheiro, sem grupo, com quem divido objeto, João Alencar, pela trocas, convites e leituras atentas.

A Joice Ribeiro, sem a qual nem o projeto teria sido escrito. Agradeço pela paciência; pelo amor; pelas mil audições de *baby*, *bastidores*, *lúgia* e *roda viva* nos últimos anos; pelo pior dueto violão e clarinete em *Wave*; e por ter sido para mim como um dia de sol.

A outros tantos camaradas da arte do encontro que de algum jeito marcam essas páginas. À diretoria: Caio, pelo rock’n’roll, ABNT, porres e outras mumunhas mais; Leo, pelo alemão, pelo teatro e pelo carinho; Deny, por ser um irmão mais velho a tanto tempo; JC, pelo riso sempre a postos; Leon, por ser Leon; e ao Bixo, pelo primeiro litrão e pelo carinho sem fim. Aos meus caros amigos, Caju, Piu e Kaio, que sem nunca falar sobre o texto, foram fundamentais no processo de escrita. Agradeço pela amizade de tantos anos que me garantiu a sanidade para escrever e saber que há vida além dessas páginas. A Nathalia Colli, pela *treta* intelectual constante e por estar lá quando a gira girou. A Gabe, pela amizade de sempre, por reclamar sobre Adorno e seus memes no café da manhã e pelo abrigo, também literal. Ao Lucas, amigo novo, companheiro de casa novo, pela presença. A Fernanda Nali, pelas trocas sobre música popular, literatura e as correções atentas e generosas. A Ari, sempre disposta a revisar, auxiliar e, principalmente, ouvir. A Isa Schroeder e Rafa por me aguentarem desde o colégio.

À minha família, pelo carinho ao longo dos anos. Em especial minha irmã, Aline, pelo amor, pelo cuidado e por compreender as ausências exigidas por essas páginas; meu primo-irmão Fábio, por todo amor no 12C e por me aguentar vendo vídeos da Iná Camargo; minha tia Marlene, pelo amor que viaja quilômetros; à minha mãe, Maria Gilda, cujos agradecimentos se unem às saudades; e a meu Tio Ozias, que, sem nunca ler *Macunaíma*, decidiu nos pregar uma peça e virar estrela antes da hora.

A Larissa Spinola, *bela, bela, bela, branca, branca, branca*, pelo amor e cuidado durante o fim do mundo; pela parceria de tantos anos, que se renova e reinventa em meio ao caos. Agradeço também pelo constante embate intelectual, pelas discussões sobre Paulo Arantes, Leda Paulani, o PT, Rugitsky e pelos ensinamentos mil sobre economia, política e Rio de Janeiro.

*“É pau, é pedra, é o fim do caminho” (Tom Jobim)*

## Resumo

Publicado por Chico Buarque em 2003, *Budapeste* apresenta aos leitores a enigmática narrativa, cuja identidade do narrador é um dos mistérios, sobre a oscilante trajetória de José Costa entre o Rio e Budapeste, o português e o húngaro, Vanda e Kriska. *Ghostwriter* de sucesso, produz sua obra em diferentes gêneros e línguas que o faz ora emergir da matéria narrativa, ora em seu fluxo afogar-se: ao final parece haver apenas espelhos vazios face a face em abismo sem identidade. À primeira vista o romance soa como versão globalizada de artefato autônomo sem ligação com o mundo referencial, cuja potência repousa na instituição de uma lógica meramente artística, possível apenas no campo artístico: labirinto em que se perdem narradores, autor, língua, mundo, do qual apenas a obra consegue sair incólume. Todavia os jogos narrativos revelam-se calcados no chão social do Brasil contemporâneo saído de uma ditadura militar que cortara o tempo ao meio: o domínio das técnicas narrativas da indústria cultural e a pretensão de obra impossível funcionam como falseamento de uma realidade inconciliável. Neste trabalho abordaremos a *paranoia objetiva*, forma social, no presente romance: como a objetividade social do país, que nunca realizou a *Formação*, conformou o narrador de *Budapeste* sintomaticamente, estruturando obra e mundo.

Palavras-chave: Chico Buarque; paranoia; formação; literatura e sociedade; literatura brasileira contemporânea



## Abstract

Published by Chico Buarque in 2003, *Budapest* presents its readers to the enigmatic narrative, whose narrator's identity is one of the mysteries, about José Costa's oscillating trajectory between Rio and Budapest, Portuguese and Hungarian, Vanda and Kriska. Ghostwriter of success, he produces his *oeuvre* in different genres and languages which makes him either emerge from the narrative substance or drown in its flow: in the end there seems to be only empty mirrors face to face in abyss without identity. At first glance, the novel sounds like a globalized version of an autonomous artifact with no connection to the referential world, whose power lies in the institution of a purely artistic logic, possible only in the artistic field: a labyrinth in which narrators, author, language and world get lost, from which only the work of art may leave unscathed. However, the narrative games are revealed to be based on the social ground of contemporary Brazil, emerging from a military dictatorship which had cut time in half: the mastery of the narrative techniques of the cultural industry and the pretension of an impossible work of art function as a falsification of an irreconcilable reality. In this work we shall approach the *objective paranoia*, a social form, in the present novel: how the social objectivity of the country, which never carried out the Formation, symptomatically conformed Budapest narrator, structuring the work of art and the world.

Keywords: Chico Buarque; paranoia; world-literary formation; literature and society; contemporary brazilian literature.

## **Índice**

Apresentação:	
Claramente não mirava algum futuro	<b>8</b>
Prólogo:	
Reincidências buarquianas	<b>9</b>
Capítulo 1: Sonhos, sonhos são	<b>14</b>
Primeiro Intermezzo:	
Reincidências buarquianas - Cara a Cara	<b>53</b>
Capítulo 2: Bye Bye Brasil	<b>57</b>
Segundo intermezzo	
Indústria cultural na obra de Chico Buarque	<b>97</b>
Capítulo 3: Rubato	<b>109</b>
Epílogo:	
“Entre o playground e o abismo”	<b>151</b>
Bibliografia	<b>155</b>

## Apresentação:

### Claramente não mirava algum futuro

*Budapeste*, romance de Chico Buarque publicado em 2003, convoca o leitor para a disputa de narrativas e contra-narrativas entre José Costa, Zsoze Kósta e o autor Chico Buarque. A história do *ghostwriter* José Costa que, entre sonho, delírio e pesadelo, se consagra como grande intelectual, dobra a si mesma em abismo, projetando-se como impossível. Rio de Janeiro e Budapeste convertem-se em negativos fotográficos uma da outra, como cenário dessa trajetória espiralar amalucada que atinge o real através de seu irrealismo. Autofágica, a narrativa consome a si mesma, e as que a compõem, dependente da oscilação entre sucesso e fracasso das estratégias de seus contra-autores: K.K., José Costa, Zsoze Kósta, o Sr... e quem quer que tenha um textinho nesse labirinto. O presente ensaio, *Budapeste no jogo do contra*, trata da fatura desse jogo e de seu efeito para o conjunto na obra buarquiana.

O prólogo, *reincidências buarquianas*, insere *Budapeste* (2003) em uma série de problemas presentes na obra do autor, em uma linhagem que vai desde *As cidades* (1999) e chega a *Carioca* (2006) e, como desenvolvido em outras partes, animaram até *Caravanas* (2017) e *Essa gente* (2019). Nele anuncia-se uma leitura da obra de Chico Buarque, incluídas as peças, canções e romances, relativamente coesa, em que, apesar das formulações diversas e por vezes contraditórias, o núcleo de problemas central permanece relativamente estável.

Em *sonhos, sonhos são*, primeiro capítulo, aponta-se para a armação do enredo, expondo a cisão formal entre *notas realista e irrealista*, a coexistência de dois narradores em trajetórias opostas, José Costa, decadente, e Zsoze Kósta, ascendente. A partir dessa duplicidade é construída a hipótese central de que há estruturação paranóide da narrativa conformando narradores cujo centro é social: uma *paranoia objetiva* ligada aos enunciados jamais realizados da Formação Nacional e à nova inserção do país no capitalismo global.

O primeiro *intermezzo* reforça a unidade da obra buarquiana, expondo a ligação *Cara a cara* (1970) com os narradores dos primeiros romances. O trecho revisa os termos anteriormente trabalhados, apresentando o centro do segundo capítulo: as estratégias de defesa do indivíduo contra sofrimento à partir de sua própria fonte, adesão, à revelia da consciência, ao massacre do qual é vítima.

Assim *Bye Bye Brasil* traz os delírios compensatórios realizados pelos narradores tanto na dimensão pessoal-sexual como na coletiva-política e suas mútuas imbricações. A reificação, no atual estágio de desenvolvimento de forças produtivas e circulação de mercadorias, cria uma forma social exposta em *Budapeste*: Costa/Kósta não cria a narrativa paranoicamente por idiosincrasia, realizando-na à revelia de sua consciência. Os movimentos narrativos de Kósta ligam-se à paralisia da dialética de ordem e desordem, à ausência de horizonte de expectativas, e a modificação de outros termos relativos ao imaginário tratado na obra. Está formalizado um novo estágio do que uma vez chamou-se ideologia.

O segundo *intermezzo*, *A indústria cultural e Roda Vida e Gota D'água*, ensaia um balanço das reflexões meta-artísticas do autor que também estão em jogo no romance: o trabalho produtor de sofrimento em *Budapeste* não é genérico, mas o do artista. *Rubato* insere a obra recente de Chico em um panorama da literatura feita no Brasil nos últimos 30 anos e sua relação com a experiência do regime ditatorial. Em seguida, ganham a cena as novas condições técnicas de escrita assumidas por Zsozé Kósta. Convertem-se em estratégia narrativa, nos jogos genéricos, como *mercadoria múltipla e sofisticada*, em *dialética da molecagem e roman policier*. O capítulo desenvolve a interpretação de que a estratégia autoral de Chico Buarque funda-se em expor a realização mal sucedida da estratégia de Zsoze Kósta: a contracara cifra o romance, mas só se revela na última linha. O epílogo, “*entre o playground e o abismo*”, condensa o jogo de narrativas e contra narrativas, explicitando como a ligação entre o narrador e a atual relação entre arte e práxis vital.

## **Prólogo:**

### **Reincidências buarquianas**

A variação de gêneros e estilos na produção artística de Chico Buarque parece avessa a uma visada de todo coerente e bem definida. Seus trabalhos, contudo, estão em contínuo diálogo, iluminando-se uns aos outros, de modo a constituírem uma obra. Assim, “Outros sonhos” (do álbum *Carioca*, de 2006<sup>1</sup>), vem à baila para levantar uma série de *problemas*, retomados ao longo deste estudo sobre *Budapeste* (2003)<sup>2</sup>.

#### **Outros sonhos**

Sonhei que o fogo gelou  
Sonhei que a neve fervia  
Sonhei que ela corava  
Quando me via  
Sonhei que ao meio-dia  
Havia intenso luar  
E o povo se embevecia  
Se empetecava João  
Se emperiquitava Maria  
Doentes do coração

---

<sup>1</sup> BUARQUE, Chico. **Carioca**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD (36 min).

<sup>2</sup> Saliento, preliminarmente, não se tratar de uma análise da canção, mas de introdução a tópicos buarquianos bastante recorrentes, em especial a partir da década de 1990.

Dançavam na enfermaria  
E a beleza não fenecia

Belo e sereno era o som  
Que lá no morro se ouvia  
Eu sei que o sonho era bom  
Porque ela sorria  
Até quando chovia  
Guris inertes no chão  
Falavam de astronomia  
E me jurava o Diabo  
Que Deus existia  
De mão em mão o ladrão  
Relógios distribuía  
E a polícia já não batia

De noite raiava o sol  
Que todo mundo aplaudia  
Maconha só se comprava  
Na tabacaria  
Drogas na drogaria  
Um passarinho espanhol  
Cantava esta melodia  
E com sotaque esta letra  
De sua autoria  
Sonhei que o fogo gelou  
Sonhei que a neve fervia  
E por sonhar o impossível, ai  
Sonhei que tu me querias

Soñé que el fuego heló  
Soñé que la nieve ardía  
Y por soñar lo imposible, ay, ay  
Soñé que tú me querías

Após a entrada dos instrumentos de sopro, Chico insere o ouvinte num “sonho impossível” com os paradoxos dos primeiros versos: “Sonhei que o fogo gelou/ Sonhei que a neve fervia”. Retomando uma trova medieval espanhola<sup>3</sup>, apresentada integralmente ao fim da canção (Soñé que el fuego heló/ Soñé que la nieve ardía/ Y por soñar lo imposible/ Soñé que tú me querías), insere a tópica do mundo às avessas, iniciando uma série de eventos impossíveis. O dístico inicial e a sequência projetam, por encadeamento (repetição de versos, fonemas palavras ou frases)<sup>4</sup>, seus estatutos paradoxais em “Sonhei que ela corava/ Quando me via”, associando as imagens do clima às da amada — tão impossível quanto o luar ao meio-dia seria o corar da mulher.

Passa-se então a descrever o gozo do povo enfeitando-se; os doentes a dançar; e a beleza sem fim, que “não fenecia”, remontando algo do clima geral de “A banda”. Como “o sonho era bom”, logo o mundo não o é, uma vez que se trata de seu avesso: fora do sonho, na realidade, não há espaço para uma alegre manifestação popular, tampouco para uma infinita beleza. O que se afirma na canção é negado no mundo.

Junto aos versos “Belo e sereno era o som/ Que lá no morro se ouvia” é introduzido o acordeão tocado por Dominginhos. Segundo Arthur Nestrovski, o instrumento funciona como signo do delírio, à maneira da *chanson* francesa<sup>5</sup>, além de ressoar a “bondade”. Tanto *chanson* como a tal “bondade” parecem ligadas à atmosfera nostálgica — mais uma vez ressoando “a banda” — instaurada pela associação, mesmo longínqua, à estética pré-bossanovista, ligada a referenciais alheios de arte, imaginário popular e imagem de país<sup>6</sup>. O passado se apresenta como dado positivado, por isso o apelo ao cântico da infância, que pode colocar-se apenas no sonho, tornado impossível no mundo sensível.

A impossibilidade ressaltada quando o eu lírico se volta para o mundo da pobreza dimensiona a desagregação social: os sons ouvidos do morro não são belos nem serenos, seja

---

<sup>3</sup> Cf.HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009, p. 317.

<sup>4</sup>Cf.BANDEIRA, Manuel. **A versificação em língua portuguesa**. Editora Delta, 1964.

<sup>5</sup> NESTROVSKI, Arthur. **Carioca de Chico Buarque**. [S.l.], 2006. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/critica/carioca\\_erratica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/carioca_erratica.htm)>. Acesso em: 3 maio 2019.

<sup>6</sup> A bossa nova alterou os referenciais estéticos no final dos anos 50, tirando a centralidade do baião e, conseqüentemente, da sanfona. O narrador maledicente de Ruy Castro em "**Chega de saudade.**" (São Paulo: Companhia das Letras, 1990) dá notícias da troca das sanfonas e acordeões por violões depois do impacto de João Gilberto.

porque são tiros, seja porque a produção musical é comumente vista como de má qualidade; os meninos, quando inertes no chão, costumam estar mortos; e a polícia não só bate como esfola. Do verso “Guris inertes no chão” ao fim da estrofe, chama atenção o som de guitarras distorcidas, como a adicionar mais uma camada de estranhamento. O instrumento serviria de comentário à letra. Uma vez dado o pesadelo da realidade social, a imagem otimista de uma sociedade desrecalcada e fraterna, na qual a cordialidade assimilaria poeticamente as vantagens do progresso<sup>7</sup>, só pode se dar como sonho.

Sublinhado o absurdo de imaginar uma vida social mais aberta, o eu lírico se cola mais ao cotidiano: apela para a imagem corriqueira do pôr do sol no Arpoador, deslocando-a apenas de horário, e se volta às drogas. Mesmo rebaixada a dimensão utópica, fica relegada ao sonho: a mera legalização da droga — que, pelo avesso, está presente sem restrições de lugar — é tão impossível quanto o paradoxo inicial e a relação com a amada.

O autor intercala séries de *impossibilia*<sup>8</sup> tradicionais (como o quarteto em espanhol e a imagem religiosa), sociais (destacando a situação dos pobres) e líricas (ao descrever a reação da amada), exibindo o entrelaçamento entre as esferas eróticas e políticas, aparentemente díspares<sup>9</sup>, em sua obra. A dimensão literária ganha relação autobiográfica: a quadra anônima, como declara em depoimento<sup>10</sup>, era cantada por seu pai, trabalhando também com uma dimensão autoficcional, cuja expressão última é *O irmão alemão*, publicado em 2014.

A retomada da quadra em espanhol, além da dimensão pessoal — está na forma como havia escutado de seu pai —, insere a canção em uma tradição da literatura ibérica e do cancionero latino-americano — Gardel também havia se apropriado dos versos<sup>11</sup>. Assim como

---

<sup>7</sup>Cf. SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: \_\_\_\_\_. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.27.

<sup>8</sup> CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p.100.

<sup>9</sup> Walter Garcia chega a falar em uma longamente estudada “imbricação do plano coletivo (político) e do plano individual (erótico)” em **Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque o Pregão de Rua e a canção popular-comercial no Brasil**. Cotia: Ateliê Editorial: 2013, p. 215.

<sup>10</sup> Cf. HOMEM, op. cit., p. 317.

<sup>11</sup>GARDEL, Carlos. *La Madrugada*. 1917. Disponível em <[https://www.deezer.com/track/129024884?utm\\_source=deezer&utm\\_content=track-129024884&utm\\_term=338305627\\_1556915921&utm\\_medium=web](https://www.deezer.com/track/129024884?utm_source=deezer&utm_content=track-129024884&utm_term=338305627_1556915921&utm_medium=web)>. Acesso em: 3 maio 2019.

essa tradição se dá além das fronteiras nacionais, a experiência descrita na canção, de violência e anomia<sup>12</sup>, é marca contemporânea, sobretudo na América Latina.

O apelo ao onírico para retratar uma experiência supranacional lembra de pronto “Sonhos sonhos são”<sup>13</sup>, do disco *As cidades*, de 1998. Nela o estranhamento não surge da inversão da lógica da realidade, mas de sua exacerbação: o eu lírico vaga de cidade em cidade, indiferenciando-as, rogando pragas em idiomas desconhecidos, construindo um mundo sem barreiras nacionais, conectado em espiral, elevando a pesadela a experiência da globalização. As imagens desse mundo aparecem e desvanecem conforme os processos de condensação e deslocamento desse sujeito: não há separação clara entre ele e os objetos trabalhados no sonho, sendo esse o ponto de vista fundador da construção fanopeica de lógica não causal. Como no álbum *Carioca*, essa canção formaliza algumas das questões caras a *Budapeste*. Ambas compõem faces do problema integrado ao romance de 2003: o pesadela do mundo globalizado e das utopias permanentemente negadas em solo nacional são organizados conforme a subjetividade de Kósta, responsável pela epicização.

“Outros sonhos” mostra pela negativa — pelo desejo de algo que não se cumpre, possível apenas nos sonhos — os dados objetivos. A afirmação euforizante do sonho revela seu contrário, a chamada anomia real. O breve comentário adianta alguns aspectos relevantes de *Budapeste* presentes no restante da obra de Chico a partir de *Estorvo*: tentativa de formalizar uma

---

<sup>12</sup> O emprego do termo anomia aponta para o esvaziamento do horizonte de expectativas: não se trata nem mesmo de uma negação da revolução, que não comparece nem como negatividade, mas dos termos durkheimianos de integração e solidariedade. Cf. IVO, Anete B. L.. A INVENÇÃO DO SOCIAL: dilemas clássicos e tendências contemporâneas. *Sociologia & Antropologia*, [S.L.], v. 2, n. 3, p. 69-101, jun. 2012. FapUNIFESP (SciELO).

<sup>13</sup> BUARQUE, Chico. Sonhos sonhos são. In: \_\_\_\_\_. *As cidades*. Rio de Janeiro: BMG, 1998. 1 CD (33 min): “Negras nuvens/ Mordes meu ombro em plena turbulência/ Aeromoça nervosa pede calma/ Aliso teus seios e toco/ Exaltado coração/ Então despes a luva para eu ler-te a mão/ E não tem linhas tua palma/ Sei que é sonho/ Incomodado estou, num corpo estranho/ Com governantes da América Latina/ Notando meu olhar ardente/ Em longínqua direção/ Julgam todos que avisto alguma salvação/ Mas não, é a ti que vejo na colina/ Qual esquina dobrei às cegas/ E caí no Cairo, ou Lima, ou Calcutá/ Que língua é essa em que despejo pragas/ E a muralha ecoa/ Em Lisboa/ Faz algazarra a malta em meu castelo/ Pálidos economistas pedem calma/ Conduzo tua lisa mão/ Por uma escada espiral/ E no alto da torre exibo-te o varal/ Onde balança ao léu minh’alma/ Em Macau, Maputo, Meca, Bogotá/ Que sonho é esse de que não se sai/ E em que se vai trocando as pernas/ E se cai e se levanta noutro sonho/ Sei que é sonho/ Não porque da varanda atiro pérolas/ E a legião de famintos se engalfinha/ Não porque voa nosso jato/ Roçando catedrais/ Mas porque na verdade não me queres mais/ Aliás, nunca na vida foste minha”.



experiência social contemporânea; diálogo e, por fim, recusa das utopias da Formação<sup>14</sup>; e jogo com as imbricações entre desenvolvimento local e global de um novo estágio social.

## Capítulo 1: Sonhos, sonhos são

### 1. Enredo

#### a) Características gerais<sup>15</sup>

*Budapeste* (2003) insere o leitor num ambiente de prosa desabusada *en medias res* mais próximo do causo<sup>16</sup>, com emprego de generalizações banais, do que da grande épica: “Deveria ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira”<sup>17</sup>. (p.5). A arquitetura discursiva aparentemente simples pela sua fluidez ganha ares de labirinto conforme o enredo avança. As constatações que parecem exatas são contraditas posteriormente; as certezas fixas perdem sua estabilidade; e as suposições passam a ser enormes e imaginadas.

A narrativa é feita em primeira pessoa e se move entre as digressões do narrador — seja entre o que afirma como fato, seja como fabulação. Pode-se inferir, nos primeiros parágrafos, que os eventos são narrados retrospectivamente, já quando Kósta, o narrador-personagem, assume posição de prestígio intelectual<sup>18</sup>. A perspectiva é interna e limitada, tudo filtrado pela voz do protagonista, que parece compreender o que vê, apesar do grau de realidade desse entendimento tornar-se progressivamente menor, e adivinhar, com certezas evanescentes, aquilo que não vê.

O parágrafo inicial anuncia uma perspectiva banal do protagonista, ajustada aos padrões habituais do mundo que o envolve, como se seu enunciado tivesse validade universal: é capaz de

---

<sup>14</sup> Ao tratar de Formação nacional, em sentido que será especificado, remete-se à Cf. CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017. De certa maneira, utilizarei a maiúscula para especificar o uso e diferenciá-lo de casos em que o termo é utilizado em forma corrente.

<sup>15</sup> As formulações iniciais do trecho seguem a estrutura estilística do capítulo sobre *Estorvo* em OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque**. São Paulo: Ed. nankin, 2001.

<sup>16</sup> O causo é forma popular, narrativa pré-capitalista, que, apesar de seu localismo, de maneira genérica e a-histórica, proporciona auxílio prático ao ouvinte. Em outros termos, serve de conselho do narrador. Cf. SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2000, p.60: “O causo contribui para uma casuística das situações humanas e das tradições regionais: serve para desasnar e divertir, fortifica e ajuda a viver a quem o saiba ouvir.”

<sup>17</sup> BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 5. Todas as citações farão referência a essa edição com numeração de página no corpo do texto.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.6: “Nos ambientes que frequento, onde discorro em voz alta sobre temas nacionais, emprego verbos raros e corrijo pessoas cultas, um súbito acento estranho seria desastroso”.

elaborar uma máxima, como tantas outras no livro. A excentricidade do protagonista, bastante marcante, é pouco a pouco construída, surgindo principalmente a partir do quarto capítulo, apesar de já dar as caras nos iniciais.

À primeira vista parece tratar-se de um relato tradicional, no qual o tempo verbal utilizado é o pretérito — a narração feita depois dos fatos —, porém o presente do indicativo emerge eventualmente, apontando para o tempo da enunciação. O imperfeito e o subjuntivo dominam as fabulações que dão acesso à estrutura imaginativa do narrador. O uso do pretérito não sugere sedimentação, mas um passado movediço — não há organização coerente dos fatos, apesar do narrador ter conhecimento da história; e a hierarquização dos acontecimentos varia de capítulo a capítulo — o mesmo evento tem seu teor modificado a depender da posição no livro. O tempo do enunciado invade a enunciação, sendo responsável por essa mudança.

A narração em primeira pessoa sugere um sujeito com dimensão interior bem definida que experimenta o mundo como compreensível e hierarquizável. Ao longo da narrativa, porém, perde tal atributo, assumindo o papel de sujeito esfacelado. O mundo de *Budapeste* oscila entre *identificável e organizável*, por um lado, e *estranho e impenetrável*, por outro. As certezas das páginas iniciais se esvaem ao longo dos capítulos — há degradação que não deixa incólumes personagem e narrador.

O romance é constituído de sete capítulos, compostos por diferentes episódios, variáveis em extensão e tempo cronológico. Esses episódios, blocos narrativos menores, muitas vezes são compostos apenas por um longo parágrafo. Cada capítulo corresponde a uma cidade, os ímpares à Budapeste e os pares ao Rio de Janeiro. O central, o quarto, marca uma mudança estruturante no romance. Narrados de diferentes formas, a linguagem cola-se ora ao momento da enunciação ora ao do enunciado, por isso a percepção do narrador é móvel para os mesmos eventos.

A estrutura cindida de *Budapeste* obriga à apreensão de diferentes movimentos nos capítulos, exigindo a identificação de pontos de virada e relação entre as partes. Uma breve análise dos dois capítulos iniciais permite o levantamento de alguns elementos recorrentes no romance, característicos daquilo que chamarei de *nota realista*, uma **forma de narrar ligada à verossimilhança externa**. Os capítulos seguintes, sobretudo o sexto, estão relacionados àquilo

que chamarei de *nota irrealista*, inaugurada no quarto capítulo, **uma forma de narrar ligada à anormalidade**<sup>19</sup>.

#### **b) Nota realista**

O primeiro capítulo contém uma anedota sobre as aulas de Costa com Kriska, professora de húngaro com quem se envolve em Budapeste, e a explicação de como visitou a cidade pela primeira vez. Após a máxima sobre o deboche, o narrador introduz o erro de húngaro cometido ao telefone que havia causado risos na professora. Não conseguindo expressar que logo estaria na casa, acabou dizendo que “chegaria pouco a pouco, primeiro o nariz, depois uma orelha, depois um joelho” (p.5). Em seguida, chama atenção para seu vasto domínio da língua no momento da enunciação — informa que narra retrospectivamente e que no momento da escrita tem papel de intelectual húngaro — e para a manutenção da sua dependência de Kriska. Sem mediações, passa à sua primeira visita à Budapeste, ocorrida, por coincidência, devido a uma denúncia de bomba no avião em que estava. Descreve seu fascínio pelo idioma, despertado e mediado, sobretudo, pelo televisor, apontando as dificuldades da língua magiar, na qual separar palavras “seria como pretender cortar um rio a faca”(p.8). Não há encadeamento causal entre as partes: os dois momentos não têm conexão direta, nem é justificada a passagem de um a outro.

No capítulo seguinte o narrador-personagem está no Rio de Janeiro e, então, em movimento retrospectivo, em meio a narrativa de uma visita à agência da qual é sócio, apresenta brevemente sua biografia, expondo diversos pontos de sua vida: profissão; criação da empresa; os congressos de escritores anônimos; a gravidez da mulher... Os eventos se passaram anteriormente aos do primeiro capítulo. Descobre-se que *Budapeste* é narrado em primeira pessoa por José Costa, um autor/*ghostwriter* que conta sua história desde seus tempos de

---

<sup>19</sup> *Realismo* não é usado em sentido lukacsiano (Realismo, com maiúscula) ligado à oposição entre narração e descrição, nem remete ao chamado *grande realismo* de Balzac. Os termos *realista* e *irrealista* empregados referem-se à plausibilidade, *efeitos de real*, e implausibilidade externa do que é narrado. Em certos trechos, se pensarmos em termos de Auerbach, é justamente o apelo ao delírio, à realidade interior, *nota irrealista*, que dá acesso à realidade em sentido forte. Cf. AUERBACH. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva. 2002. O termo *irrealismo* talvez esclareça a questão, pois é usado em sentido similar ao que Jameson emprega em Pós-modernidade e sociedade de consumo, **Novos estudos CEBRAP**, n. 12, p. 16 - 26, 1985, p.23: “as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vivida e ‘material’: o mundo surge [...] com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória. Porém, o que parecia uma experiência das mais desejáveis — um aumento de nossas percepções, uma intensificação libidinal ou alucinógena de nosso ramerrão normal e de nossas situações comuns — é sentido aqui como perda, como ‘irrealidade’ ”.

estudante de letras, em que fundou uma agência de textos com seu amigo, até sua aclamação como célebre intelectual — pela atribuição de uma obra que afirma não ter escrito.

Esse capítulo, desde a primeira linha, apresenta a pluralidade de vozes compositivas da pretensa narração em primeira pessoa: a de Vanda — sua esposa — na televisão anunciando um crime cometido em um orfanato; intercalada — também no telejornal — pela do delegado; seguida da descrição realizada pelo narrador. Vozes que curiosamente saem de aparelhos eletrônicos — sua relação com as vozes e os fatos por elas enunciados é mediada pela tecnologia. O narrador absorve os diferentes discursos, muitas vezes sem a presença de verbos elocutórios. Passa então para secretária eletrônica, cuja separação das mensagens se dá pelo uso das reticências. O mesmo se dá nesse parágrafo, após a breve explanação sobre seu retorno a casa, ao ouvir a conversa dos passantes na rua: chegam a ele, sem hierarquização, discursos sobre ISTs (Infecções Sexualmente Transmissíveis), equipamentos, racismo etc.

As mensagens da secretária eletrônica adiantam a relação societária desigual entre ele e Álvaro, confirmada quando inicia o movimento retrospectivo, retomando fundação e crescimento da agência. Nos primeiros anos da empresa, alocado no centro, produzia, por pouco dinheiro, textos de pequena circulação (“monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de advogados” (p,15)) enquanto Álvaro fazia contatos. Com o sucesso dos negócios, passou a produzir textos de alta circulação (artigos de ministros, textos para jornal e discursos políticos), já em uma sala em Copacabana. A desigualdade em favor de Álvaro na sociedade, mais clara posteriormente, é justificada, também no trecho, pelo narrador, já que o amigo investira o capital inicial e acreditara nele desde a faculdade — na qual Costa escrevia seus trabalhos.

Em seguida é descrita a relação de prazer com os próprios textos. Ficava a admirá-los após o expediente; sentia “ciúmes ao contrário” quando os via assinados por outros; tinha “ vaidade de ser um criador discreto” e “desejo de jactância e exibicionismo” (p.18). Há uma dimensão do jogo entre esconder e revelar seu sucesso trabalhada na tessitura narrativa. Afirmar que o desejo de mostrar-se aumentaria o mérito de sua discrição tem, além da dimensão de autoelogio, algo de sua constante afirmação como narrador.

Admite que o sucesso de seus textos — resultando em ascensão social — afetava seu comportamento, linhas abaixo classificado como “mau temperamento”, ganhando forma em opressão de classe e gênero — “me levava a brigar com a telefonista e a chamar o office boy de burro, e me arruinava o casamento, porque eu chegava em casa e já gritava com a Vanda” (p.18). A *nota realista*, mantida no trecho, configura ponto de vista bastante especificado, de alguém que ascendeu à classe média alta carioca — José Costa, graduando-se em letras, deixou a residência na periferia e tornou-se um profissional liberal, sócio de uma agência, morador de Copacabana, frequentador de congressos em diferentes países.

Caracterizada sua situação inicial, origem e ascensão, o narrador, novamente em tom anedótico, retrata como foi parar em um congresso de escritores anônimos: após uma briga conjugal, originada por comentários maldosos em relação à atuação da mulher como apresentadora de telejornal e a resposta sobre o anonimato de seus escritos, lembrou-se de uma correspondência sobre um congresso de *Ghostwriters* a ser realizado em Melbourne. Ainda com raiva da esposa, viajou justamente em seu aniversário. Lá encontrou outros escritores de diferentes partes do mundo que trabalhavam “nas sombras” como ele e, apesar do enfado inicial, ouviu as experiências dos colegas e compartilhou as suas.

Terminada sua pequena lua de mel meses depois do congresso, seu sócio contratou pessoas para terceirizar seus serviços. Diante da “obra” do primeiro rapaz, sentia-se plagiado, já que, segundo o narrador, ele emulava seu estilo — mesmo que sua função fosse não ter estilo próprio. Deparou-se com sua descartabilidade e substitutibilidade por ser só mais um redator como os outros — “todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse” (p.25). Os redatores comportam-se como empresas em competição, o que ganha caráter literal quando abandonam Álvaro para fundarem suas próprias agências. Estariam em uma espécie de *coworking* para o trabalho autônomo em que prestavam serviços para a *Cunha & Costa Agência Cultural*. Diante da concorrência, diferenciou-se criando autobiografias, nas palavras de Álvaro, “mercadoria com farta demanda reprimida” (p.25). Passou, dessa maneira, a ter extensa clientela, chegando ao ponto de escolher clientes. Levou parte desse material para o congresso de Istambul, em cujo retorno daria em Budapeste pela primeira vez. Descreve como sua obra fora bem sucedida entre

seus pares e como havia se tornado “copiosa”. Nessa nova função firmou o contrato com Kaspar Krabble para escrever *O Ginógrafo*.

Após descrever o adiamento do encontro com o alemão — acordo realizado antes do congresso —, relata o desencontro sexual com sua esposa: na volta do primeiro congresso havia a engravidado, porém dessa vez ela fugiu de suas investidas, o que o narrador justifica com a maternidade — “pensei que fosse recomeçar a brincadeira do marido, mas não. Era faro de mãe pressentindo o menino lá embaixo [...] pois só minutos mais tarde o choro dele entrou no apartamento.” (p. 28). Sua relação com Vanda se degrada a cada retorno, passando a inexistir no sexto.

Findo o episódio, descreve seu encontro com Kaspar e Álvaro. Nesse trecho o próprio processo de escrita de Costa passa a compor o romance: unem-se o relato da ação do sócio, preocupado com questões contratuais e em vigiar seu trabalho; o depoimento do alemão; sua escrita a partir do depoimento; e seu comentário sobre o processo. A divisão entre o início do relato e da escrita é bastante tênue.

A colagem entre trava profissional e episódio familiar sugere a interferência do segundo polo no primeiro. Descreve sua insatisfação com Vanda, dado que seu filho de cinco anos — obeso e afásico — dormia com o casal. Incomodado com grunhidos “sem nexos” balbuciados pelo garoto, gritou com ele, recebendo da esposa a resposta de que apenas o imitava, pois apenas repetia seus próprios balbucios noturnos. Quando ela lhe afirmou que o fazia desde o retorno da viagem, Costa assumiu que falava húngaro enquanto dormia. O ocorrido reavivou seu interesse pela Hungria e a língua magiar, fazendo com que se dedicasse ao filho apenas para que ele lhe repetisse as palavras. Desistindo de seu objetivo, culpando a esposa, abandonou o garoto aos cuidados das empregadas.

A relação com o filho marca uma das muitas imagens invertidas do romance: o escritor virtuoso, cujo domínio da linguagem funda a própria narrativa, tem em seu filho o inverso, a afasia, incapacidade de expressão verbal. Esse afásico, porém, revela a realidade da sua própria fala, permitindo-lhe descobrir que guardara algo do húngaro. Há algo de forçosamente lúdico nos espelhamentos.

Então, no mesmo bloco narrativo, afirma que, por acaso, havia visto duas notícias no jornal: Kaspar Krabbe anunciava o breve lançamento de seu livro e o poeta húngaro Kocsis Ferenc seria homenageado no consulado. Apesar da primeira exercer influência direta sobre sua vida, dedicou-se à segunda, convidando Vanda para o evento. Anuncia-se o peso do acaso e de motivações sem explicação na trama. Afirma que, na hora do convite, inventou o nome de uma obra, *Tercetos Secretos*. Ridiculariza sua esposa por afirmar conhecê-lo e discorrer sobre o prestígio da obra — “eu ria por dentro, eu sempre me vingava de gostar da Vanda” (p.34).

*Tercetos Secretos* é o título de seu primeiro livro de poemas como *Ghost Writer* em húngaro, justamente para o poeta Kocsis Ferenc. A mulher de cabelos roxos que vê no consulado é descrita da mesma forma da que lhe pede um poema no clube das Belas-Letras. Os versos “egyetlen, érintetlen, lefordíthatatlan” (único, intocável, intraduzível) que produziram uma explosão de aplausos — descrita da mesma forma, inclusive, que a reação a seu trabalho no congresso — são os mesmos ouvidos da boca do poeta que não reconhece anos depois em Budapeste<sup>20</sup>.

A *nota realista* não desaparece no segundo capítulo, afinal não seria impossível a uma pessoa fingir erudição ou citar artigos inexistentes, porém o evento ganha outra leitura quando avaliado face ao relato posterior: Costa apenas resgatou seu título inventado que ficara esquecido? De fato Vanda havia lido os *Tercetos Secretos* e Costa mentiu quando assumiu o papel de seu autor? É Vanda, como sugerido por Kriska ao final do romance, mera personagem de ficção de Kósta (a grafia em húngaro não é sem propósito<sup>21</sup>). O esquecimento aponta para a degradação do poeta (anos antes, no evento do Rio, parecia “um moço com ares de velho” e no quinto capítulo, um “senhor de olhos bastos”, de homenageado oficial passou a malquisto entre os pares); e para a da personagem, que perde sua capacidade de lembrar. Se o romance fosse todo narrado retrospectivamente, o momento de enunciação do segundo e do quinto capítulo

---

<sup>20</sup> BUARQUE, Chico, op. cit., p.134: “E fechava a exibição com seu carro-chefe, um poema épico que as aposentadas declamavam num crescendo, para culminar no verso: egyetlen, érintetlen, lefordíthatatlan! Esse verso eu tinha a impressão de conhecer de um tempo distante, antes ainda de conhecer o idioma; Kocsis, ele mesmo me lembrava um poeta húngaro que eu avistara no Brasil, muitos anos atrás.”

<sup>21</sup> O par Costa/Kósta marca a cisão entre a personagem, na grafia em português, e o narrador retrospectivo, na grafia em húngaro. Ao longo da presente dissertação, utiliza-se Costa e Kósta para diferenciar a personagem e suas enunciações no momento do enunciado e o narrador retrospectivo respectivamente.

seria o mesmo, logo o narrador teria as mesmas informações em ambos. Em não se concretizando tal constatação, a coexistência de diferentes enunciações fica clara.

Há, então, a descrição imponente, com muito de canhestro, da apresentação do poeta. Costa teve um ataque de ciúmes, como afirmado por Vanda, auto-justificando-se com insinuações sobre a sexualidade do poeta. Vanda recusou a “ida a um japonês” e mais uma investida sexual, ao fingir que dormia — recorrentemente o apelo ao sono é lido como rejeição sexual: um dentre tantos clichês (tele)dramatúrgicos presentes ao longo do romance.

Antes do relato sobre a composição de *O Ginógrafo*, afirma sua diminuição nas cotas da empresa — de sócio “quase meio a meio” passou a deter apenas cinco por cento das ações. Justifica o novo acerto definido por Álvaro, já não cabia ao amigo arcar com os redatores que faziam a sua parte e, reproduzindo sua fala, que com essa porcentagem poderia “levar vida de nababo”. Absorvendo o discurso do sócio-patrão para si, assume riscos e responsabilidades.

Em seguida descreve o disparador de sua escrita: vendo-o jogando paciência no computador, Álvaro sugeriu a terceirização do livro do alemão. Uma vez sob a ameaça da substituição, escreveu de uma só vez o romance. Saindo da agência, meio atordoado — não sabia por que havia feito o caminho que fez ou a razão de entrar na farmácia — comprou duas passagens para Budapeste. Reafirmando a injustiça de Vanda, que, além de trocar sua passagem para outra com destino a Londres, havia ficado magoada por ele não a acompanhar, confessa o prazer de ir à cidade sozinho.

Identificam-se linhas de força bastante claras da primeira metade do romance, narrada segundo a *nota realista*: o narrador é erudito; narra retrospectivamente; assume, em alguns trechos, uma voz do momento do enunciado; e mantém verossimilhança interna e externa. A personagem José Costa é caracterizada especificamente pelo seu lugar de classe; pelo seu temperamento sexista e ciumento; pela profissão de *Ghostwriter*; e pela aleatoriedade de suas ações. Esse último traço é compartilhado por narrador e personagem: há algo de “caprichoso” em seu comportamento e em sua narração. A inteireza do narrador é ostensiva, indicadas a todo momento suas capacidades de emitir juízos e intercambiar experiências, no uso de máximas, ditados e anedotas. Apropria-se, como fica claro na abertura do romance, de estrutura próxima do caso, calcando o conhecimento do que vai compartilhar no vivido, como experiência



coletiva<sup>22</sup>. Isoladas, as afirmações judiciosas parecem sob medida para o uso do próprio leitor conforme seu humor.<sup>23</sup>

### c) Intermezzo

No capítulo seguinte, “Eu nunca tinha visto”, narra episódios em Budapeste, cuja cronologia é dificilmente identificável, contendo eventos posteriores ao capítulo anterior, inclusive o episódio do telefonema descrito na primeira página do romance. Trata-se do período de mais ou menos cinco meses, em que Costa chegou à cidade; teve uma experiência insólita, incluindo uma roleta russa; conheceu Kriska, sua professora de húngaro e futura esposa, criando conexões afetivas, com a mulher e com a língua; e, sem maior motivação, como também não havia tido para lá ficar tanto tempo, retornou ao Brasil.

Além dos capítulos não estarem em ordem cronológica, a estrutura interna de cada um deles embaça os tempos de enunciação — quando o narrador está escrevendo — e do enunciado — como aquilo se encaixa na sequência narrativa. O tempo é ora estendido ora comprimido: o primeiro capítulo retrata duas situações separadas, contendo mais ou menos uma tarde e uma noite de narração; já o segundo, um percurso de anos em que o narrador, num momento impreciso de enunciação, descreve desde a fundação da agência até à infância de seu filho. A estrutura é digressiva e labiríntica: inicialmente narra o episódio do telefonema; em seguida, o momento presente do prestigiado narrador húngaro; retoma o episódio da estada forçada em Budapeste (anterior ao episódio do telefonema); no capítulo, a volta ao Rio posterior à sua visita à Budapeste; então faz breve retomada de sua biografia para finalmente retratar seu retorno à Hungria... o fio condutor do romance parece ser a lembrança aleatória do narrador: ela impõe o ritmo à narrativa, cadenciando a estrutura conforme os movimentos de consciência de José Costa — e Zsoze Kósta, como se verá.

A *nota realista* recua no terceiro capítulo: a verossimilhança começa a ceder. O aspecto mais sutil é como o narrador cola rapidamente atribuições imaginárias às personagens — suas impressões superficiais passam a servir de descrição das pessoas em seu redor. O caso do homem romeno com quem vai ao *The Asshole* serve de exemplificação. Inicialmente é descrito como

---

<sup>22</sup> Cf. SCHWARZ, op. cit., p.59, nota.

<sup>23</sup> Cf. BARTHES, Roland. La Rochefoucauld. In: \_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Le Seuil, 2015. p.36.

“um rapaz de braços fortes, sem camisa, com um colete cáqui cheio de bolsos, desses de fotógrafo.” (p.48). Em seguida, metonimicamente, o atributo de suas roupas passa a representá-lo — “A lourinha [...] me apontava às gargalhadas e gritava para o fotógrafo.” (p.49). Essa descrição de aspectos ostensivamente superficiais — também realizada no sexto capítulo, ao descrever os skinheads —, é criação de imagens estereotipadas que fixam significados precários, sem fundamentos<sup>24</sup>. Aparências ligadas a funções, nacionalidades e consumo dão o padrão de descrição das personagens secundárias do romance.

A relação de compreensão e incompreensão entre personagens ligada ao uso das línguas também é relevante. No primeiro capítulo é posta de forma verossímil, marcada pela incomunicabilidade: classifica a fala do homem que bate em seu quarto de “ô gutural, como o de um surdo-mudo”; não compreende palavras húngaras; os passageiros protestam numa incompreensão de idiomas... falantes de diferentes línguas não se compreendem, como dita a razoabilidade externa.

Já no terceiro passa a compreender — ou supor compreender — aquilo que seria impossível. O episódio com “o fotógrafo” e a “lourinha” é exemplar: primeiramente, a partir de linguagem não verbal, identificou situações: “Quedou de pé ao meu lado balançando um saco de moedas [...] e então compreendi que fora convidado para financiar uma noitada no bar.” (p.49). Então passou a inferir construções bastante precisas e complexas:

---

<sup>24</sup> Assim como em *Estorvo*, o narrador se apropria de signos superficiais para caracterizar e, em seguida, denominar personagens, raciocínio metonímico comum aos narradores buarquianos pré-*Budapeste*. Cf. OTSUKA, op. cit., p: 175: “A estilização da existência tem afinidade com [...] a tendência do protagonista de perceber e descrever os personagens secundárias segundo sua aparência mais superficial. Essa percepção de relance, que define os personagens em caracterizações rápidas, por vezes arbitrárias, reflete-se na enunciação do narrador; o discurso acelerado de que é feita a narração imita na própria frase o procedimento característico da imaginação publicitária, fixando os personagens menores num único vislumbre, e com isso produz imagens identificáveis que tendem ao estereótipo e que talvez não tenham qualquer relação palpável com as pessoas que caracterizam [...] Esse tipo de caracterização não estabiliza os significados, pois a segurança com que é feita trai uma arbitrariedade que a torna duvidosa”. O narrador Kósta, dada a incomunicabilidade — com o romeno, pela língua; com o leitor, pela associação ao regime da *vivência* —, preenche a narrativa, falseando sua inteireza, com imagens estereotipadas. Dada a degradação da experiência, só pode narrar a partir de formas pré-estabelecidas. Também adiante: a *paranoia objetiva* estrutura esse falseamento que permite a aparente inteireza de Kósta. O estereótipo, como tantos recursos que seguem no livro, apontam para o rebaixamento de Costa: a relação entre o narrador e as personagens secundárias do romance se dá reificadamente, porque ele passa a ser tratado como mais um objeto entre outros na configuração narrativa; e as outras personagens não conseguem com ele se comunicar nem a ele oferecer sentido. No caso referido o narrador-personagem qualifica o rapaz por intermédio de mercadorias.

A lourinha era abusada, me apontava às gargalhadas e gritava para o fotógrafo: é bom saber que eu vou para a cama com esse cara, ou: comigo na cama esse cara vai saber o que é bom, ou: saiba que eu vou é com esse cara bom de cama, ou coisa que o valha; eu já me considerava prestes a dominar a língua húngara, quando falada alto e bom som. (p.49).

A figuração até esse ponto é apresentada de modo naturalista, *nota realista*, como descrição plausível da realidade: todos os eventos narrados possuem referencialidade externa, forma convencional. O primeiro caso aparece como verossímil e o segundo, que já insere um elemento destoante da *nota realista*, poderia, ainda em naturalismo *lato sensu*, ser atribuído à ingestão de alcoólicos — bêbado, pensou compreender aquilo que falavam. No momento da roleta-russa o narrador primeiramente deixa clara sua incompreensão — “Deve ter descoberto que eu não falava húngaro, pois com muita ênfase repetia uns gestos semicirculares. Queria dizer que a roleta-russa tinha girado no sentido horário e agora deveria reverter o giro, a começar por mim.” (p.53), destacando a necessidade da linguagem não-verbal mais uma vez. Em seguida, descreve com exatidão a fala da mulher “sinto asco do teu espetáculo grotesco, ao menos foi isso o que escutei.”(p.53). Certezas muito firmes logo são desmentidas ou relativizadas. Há subjetividade narradora oscilante entre arbitrariedade e alucinação. É instaurada a dimensão de estranheza. A confiabilidade do narrador é posta em xeque: o pacto tácito estabelecido através dos “efeitos de real”<sup>25</sup> é quebrado com a inserção de elementos contrários a ele. As explicações naturalistas anteriormente estabelecidas, conseqüentemente, perdem seu estatuto de certeza. Como faz com as personagens secundárias, o narrador aponta para desestabilização dos sentidos em sua relação com a língua: a mímese da nota irrealista se liga à descrição dos movimentos

---

<sup>25</sup> Cf. BARTHES Roland. L'effet de réel. *Communications*, [S.L.], v. 11, n. 1, p. 84-89, 1968. O *efeito do real*, a ilusão referencial, é utilizado em diversos trechos para afirmar como verossímil aquilo que foge dos limites da realidade. Fica clara a coexistência lógica de funcionamento de ordens opostas, em que uma é guiada pelas restrições de gênero tradicionais, *realista*, e a outra por uma lógica interna, *irrealista*. A imbricação entre elas chega ao paroxismo quando, em vez de se autocontradizerem, dão impulso uma à outra. O uso desse efeito em *Budapeste* esclarece a diferença entre *nota realista* e *Realismo*: a adoção de “pormenores inúteis” tem efeito retórico, jogo de cena, que se afasta da apreensão do ritmo da sociedade contemporânea, calcando a linguagem em um sistema estanque apartado da vida social. Serve de apaziguamento, trazendo o familiar ao leitor. Isso tenta realizar a *nota realista*. À medida em que a *nota irrealista* revela a verdade da primeira – mero falseamento do sofrimento social imposto pelas formas contemporâneas de valorização – ela imprime o *Realismo* na obra: aquilo que chamarei de *paranoia objetiva* é um princípio de composição atualista e mimético em cuja dinâmica está a configuração da história. Justamente a *nota irrealista*, quebra com as formas convencionais, serve para apreender o movimento da sociedade. O argumento sobre a contraposição de *efeito do real* e *Realismo* é inspirado em SCHWARZ, Roberto. Outra Capitu. In: \_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 43-144., p.114 - 115.

psicológicos em decaimento de José Costa. Há quebra da convencionalidade construída até este ponto do romance em que a baliza da obra abandona os “pormenores inúteis” e se alça a outro tipo de configuração.

O encontro com Kriska subverte qualquer explicação naturalista anterior, explorando o abandono da mimese em sentido tradicional:

E quando ela afirmou que a língua magiar não se aprende nos livros, fiquei pasmo, porque a sentença me soou perfeitamente inteligível. Ainda me perguntei se ela teria se expressado em português, ou em inglês, ou mesmo em romeno, mas tanto era em húngaro que não distingui uma só palavra. E contudo não me restava dúvida, ela afirmara que a língua magiar não se aprende nos livros. Talvez a moça tivesse um modo de cantar a língua que, mesmo sem compreender, eu pegasse de ouvido. Talvez apenas pela entonação, eu entendesse o que ela queria dizer. Ou talvez por entender a música, adivinhar a letra me parecesse fácil. (p.70).

Insere-se um elemento que mantém a distância entre enredo e motivações naturalistas e psicológicas. A personagem, **em uma narrativa na qual a verossimilhança externa fosse estabelecida**, não teria como compreender, dado que não dominava a língua. Todavia, o narrador tenta justificar-se, até mesmo explicar como reconheceu que se tratava de húngaro, baseando-se em algo que havia afirmado anteriormente – “era impossível destacar uma palavra da outra” (p.8). Ou seja, simula um *efeito do real* para justificar o impossível, destacando a presença de uma consciência organizadora do enredo. Destaco que o artifício de compreensão e suspensão do saber está sujeito também aos movimentos de consciência do narrador:

À queima-roupa, porém, olhando nos olhos de Kriska, suas mãos a escorregar das minhas, a única palavra que me veio no idioma dela foi adeus. Não entendi, disse Kriska, e repeti: vizontlátásra. Minha boca estava seca, a articulação hesitante, e ela sorria sem graça: de novo!, só mais uma vez!, e eu: vizontlátásra!, vizontlátásra! Fiz-me compreender, finalmente, pois Kriska se aquietou por uns bons minutos. E de repente deitou a falar uma enxurrada de palavras difíceis, e não sei se me expulsava da sala ou pedia clemência, se me implorava uma bebida quente, se me acusava de tê-la enfeitado, roubado algum objeto, talvez um relógio de ouro, relógio? (p.72).

Em seguida, renunciou voluntariamente à língua magiar. No trecho acima não fixa significados. A relação com a língua — dominada em algum nível — é diametralmente oposta à tida quando conheceu Kriska ou em seu encontro com o casal romeno. Aderiu à impossibilidade e à incerteza da comunicação, destacando fluidez da língua e das possibilidades de diálogo — o período termina em interrogação. Mais uma vez o momento do enunciado modifica a relação do narrador com o episódio narrado. É nessa relação entre enunciado e enunciação que o(s) narrador(es) (Costa ou Kósta) define(m) aquilo que é compreendido pela personagem Costa nos episódios. Essa relação também não é definida por relações de verossimilhança.

Há, então, alguns elementos, bastante sutis — superficialidade e arbitrariedade de impressões e emprego de certezas rapidamente desmentidas ou inexplicáveis — que expõem essa subjetividade narradora como não verossímil. No plano da fábula, personagem passa mais ou menos um semestre na Hungria, sem comunicar-se com sua família ou sócio em todo esse período, e retorna ao Brasil sem explicações aparentes, após ser “contaminado” pela língua nativa.

#### **d) Nota irrealista**

No quarto capítulo, o aspecto mais tradicional da narrativa perde lugar. Logo de início o narrador trai seu conhecimento retrospectivo, em uma construção de apelo bastante visual. Vanda estaria no quarto, apesar de ouvir sua voz apenas na televisão — “Vanda estava no quarto, do corredor ouvi sua voz: no verão as mulheres ficam mais atrevidas, têm necessidade de mostrar o corpo... [...] Eu não sabia que a Vanda agora apresentava o jornal noturno” (p.75). Mais uma vez a impressão da personagem Costa concomitante à ação narrada invade a voz do narrador Kósta, retrospectiva. Há certa confusão da personagem também expressa na fábula: apesar de identificar a proximidade ao natal, não chegou à óbvia conclusão de que seu filho não iria à escola e perdeu os óculos de leitura, perdendo a capacidade de ler, ao menos sem esforço.

Nessas condições um tanto estranhas porém verossímeis encontrou *O Ginógrafo* na cesta de revistas. De início não conseguiu identificar as letras, borrões vermelhos, tratando aquilo que acreditava ver como improvável, quase impossível — “e o título que eu lia era uma miragem, o nome do autor era um desvio da minha imaginação.” (p.80). Porém, afirma ter saído no terraço e,

contra o sol, confirmou a visão — era de fato seu livro. O narrador dá pistas de um dos fundamentos do irrealismo no romance: a sua imaginação. O mecanismo de seu delírio é responsável pela oscilação entre as duas formas de narrar, entre *nota realista* e *nota irrealista*. Tal oscilação é sistemática e advém da paranoia que não é idiossincrática mas sócio-historicamente construída. Em outras palavras, não apenas aquilo que se apresenta como delírio, mas também o que aparece como “fato” é estruturado por essa paranóia: ela organiza a subjetividade do narrador e o mundo no qual ele está inserido. Ela apreende, assim, uma dinâmica social, por isso trata-se de *paranoia objetiva*. Antecipando, os movimentos imaginativos dados pelo encontro com *O ginógrafo* fazem parte dessa paranoia que estrutura a narrativa.

Além de encontrar o livro, viu que estava assinado por Kaspar Krabble e dedicado a Vanda, intensificando seu estado de crise. A confusão mental vai ao máximo:

Encantado, tête-à-tête, Wanda<sup>26</sup>, eu não entendia aquela dedicatória. Eu olhava o livro em minhas mãos e não entendia aquele livro. Olhava a capa mostarda, as letras góticas encarnadas, olhava a contra-capa e não entendia a careca do alemão, o encantado, o tête-à-tête, olhava a cozinheira que apareceu com um cafezinho, eu não entendia aquela cozinheira, com o polegar eu abria o livro como um leque, e como um leque o livro se fechava, e me voltava sempre aquela página branca, a dedicatória, Wanda, lembrança, tête-à-tête, encantado, K. K., as letras garrafais, eu não entendia aquela campainha na minha cabeça, e era o telefone a tocar na cozinha. (p.80).

Os elementos passam a ser caoticamente enumerados, como se não houvesse hierarquia e todos assumissem o mesmo valor — tentativa de reestabelecer no discurso a ordem ausente no mundo<sup>27</sup>. Todavia a multitude de elementos o coloca como mais um entre eles, rebaixando seu estatuto ao das coisas que vê, rememora e imagina. A ansiosa espiral de incompreensão passa dos

---

<sup>26</sup> No trecho a grafia é “Wanda”, não “Vanda”, pois trata-se de um enunciado — a dedicatória em *O Ginógrafo* — de K.K. . Há uma persistente multiplicação de espelhamentos através da grafia dos nomes no romance.

<sup>27</sup>Cf. SPITZER, Leo. **La enumeración caótica en la poesía moderna**. Buenos Aires:Buenos Aires Universidad, 1945. A enumeração caótica aqui não corresponde a igualdade de direitos dos cidadãos como em Walt Whitman. Ela está muito mais próxima da esteira rolante de Flaubert, em que os pronomes e os tempos verbais igualam pessoas e objetos, em que “as coisas têm tanto de vida quanto os homens” PROUST, Marcel. A propósito do estilo de Flaubert. In:\_\_\_\_\_. **Nas trilhas da crítica**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994, p.65-85, p.69. A igualdade é a do equivalente geral como valor de troca.

elementos imediatamente visualizáveis, em zoom, em micro-descrição, aos imaginados ou rememorados, como o tête-à-tête, a careca do alemão, chegando aos estímulos externos à ação, como a presença da cozinheira ou o telefone a tocar. Há um duplo movimento característico dessa subjetividade narradora: de um lado, tenta integrar à alucinação o dado da realidade empírica, a exemplo do telefone a tocar, que o tira do estado catatônico, e, de outro, é por ela, pela apreensão sensorial do entorno, a visão do livro, levado ao estado alucinatório. Em outros termos, a *paranoia objetiva* subsume a um só tempo a maneira de se relacionar com aquilo que apreende pelos sentidos, com as suas associações temporais, e com aquilo que produz ficcionalmente, suas representações que independem de referentes reais. A imaginação – produtora e reprodutora, espontânea e reificada – é estruturada em paranoia.

O telefonema quebra a absorção da personagem — e, pelo visto do narrador —, colocando-o face a questões concretas de sua nova situação familiar pós temporada em Budapeste. A narrativa, porém, continua embebida em sua subjetividade, com absorção das respostas de Vanda ao telefone — incorpora o diálogo com poucos verbos elocutórios.

De tão colada aos pensamentos de Costa, no momento da ação narrada, ela passa a acompanhar seus arroubos especulatórios, a exemplo das conjecturas feitas entre anunciar seu nome a Kaspar Krabble e a resposta do alemão. No que cronologicamente corresponderia a poucos segundos, o narrador expande o tempo psicológico, comparando o encontro suposto à vez que conheceu sua esposa. Então, interpretando até o sotaque do homem como “sinal de que perdera o prumo” (p.84) — sotaque que anteriormente havia sido destacadamente descrito como forte —, inicia nova onda especulativa, devaneando, de forma tanto masoquista, já que “teria preferido não continuar imaginando” (p.87), como em sua própria casa o alemão teria feito sexo com sua esposa. O trecho imaginado é marcado pelo uso do imperfeito e do subjuntivo, estabelecendo-se uma cisão formal entre aquilo que o narrador retrospectivo crê participar ou não da realidade. Kósta ativamente tenta se separar dos enunciados delirantes de Costa, colocando a sua própria enunciação como reconciliada com o mundo factual — os arroubos especulativos, da *nota irrealista*, seriam apenas do segundo.

O uso do acrônimo K.K. a partir da dedicatória passaria despercebido se a língua alemã não estivesse tão ligada a Vanda: é assunto do flerte entre Costa e ela quando se conheceram (ele

falou que tartaruga é sapo com escudo) e do delírio sobre o *affair* da esposa com Kaspar (em que ela afirmaria que sabe que tartaruga é lagarto com escudo). Chama atenção que, conhecedor da língua, escolha uma afonia do termo infantil para fezes, cocô (Kaka), para se referir àquele que lhe teria causado dano: seu desejo por revide integra o plano linguístico.

O narrador oscila entre dar voz a um “eu” que olha retrospectivamente, aquele que aparentemente aprendeu algo, e aquele do momento do enunciado, que vive a ação. Não há limites claros entre aquilo que pertence à subjetividade de Costa, a personagem entre idas e vindas de Rio e Budapeste, e à de Kósta, renomado escritor húngaro. O quarto capítulo marca agora como cisão que até então não era evidente — por isso pode esquecer (ou apagar ativamente, como falseamento) Kocsis Ferenc, já que se lê o que emana da subjetividade da personagem no momento da ação, ou seja, primeiramente no encontro com o poeta no Rio de Janeiro e, em seguida, em Budapeste, já quando o vê no *Clube das Belas Letras*. Há duplo movimento: decadente da subjetividade de Costa, dando vazão à *nota irrealista*, e ascendente de Kósta, ligado a lirismo e exibição narrativa. Ou seja, o narrador retrospectivamente absorve também a subjetividade da personagem principal, que, no caso, é ele mesmo no passado. Só essa subjetividade pode ser assim absorvida, a ponto de seus pensamentos e sentimentos emergirem nas páginas, pois é a única à qual o narrador tem, ou acredita ter, acesso. O narrador retrospectivo não opera, em certos trechos, a distinção entre ele mesmo, o sujeito, e sua narrativa, o objeto — coloca em xeque a epicidade do romance, removendo, por vezes, a mediação do tempo da expressão desse “Eu”<sup>28</sup>. Em outros termos, passado e presente, enunciação e enunciado, fundem-se, colocando em dúvida o estatuto do narrador. Se ele não está separado do seu objeto, também temporalmente, não pode dele extrair sentido.

Aquilo que até então estava claramente reservado à imaginação passa a ser, progressivamente, integrado por Costa como realidade. O encontro com Álvaro o explicita bem. Primeiramente, o caso do alemão com Vanda, sobre o qual “pelo visto também lhe contara pormenores” (p.88), ganha ares de consumado. A imaginada relação de Kaspar Krabble com o sucesso, por sua vez, é integrada à narrativa como factual, apesar de absurda pela expressão de paranoia — a sua própria projetada no outro:

---

<sup>28</sup>Cf. ROSENFELD, Anatol. **Teoria dos gêneros**. In: \_\_\_\_\_. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.



um sucesso assim de mão beijada, honestamente relutara em aceitar. Mas quando afinal o aceitou, se tornou avaro dele, estremecia de um dia o perder, não admitia sequer o dividir comigo. Toda madrugada, saía a comprar os jornais do dia seguinte, que esmiuçava ali na banca, procurando nos cadernos culturais um artigo meu, uma carta minha na seção de leitores, um comunicado à praça em matéria paga, reivindicando a autoria de *O Ginógrafo*. Nas noites de autógrafo, nas entrevistas de rádio ou nos talk shows da televisão, até num colóquio informal com a Vanda, no jornal da noite, ficava tenso, olhava para os lados, se virava de costas, imaginava que eu irromperia a qualquer momento para o desmascarar. Tinha portanto motivos para entrar em pânico com meu telefonema fora de propósito, tão cedo naquela manhã, sendo inútil o Álvaro empenhar sua palavra e lhe garantir que eu não faria asneiras. (p. 89 - 90)

A descrição do alemão saindo para comprar jornais toda madrugada projeta aquilo que descrevera páginas atrás. Ele havia imaginado Kaspar Krabble ocupando seu papel com Vanda, ameaçando seu lugar de marido, vendo seus vestígios nos menores sinais... não o contrário. Seu delírio ciumento se expressa pelos termos da competição e substitutibilidade enfrentadas no mundo do trabalho. São esses os termos de sua relação com *Budapest* e o Sr...: havia relutado em aceitar o romance como seu mas, posteriormente, passou a se apoiar em seu sucesso.

Os estímulos exteriores parecem ter efeito cada vez maior sob sua constituição psíquica, projetando-se no tecido narrativo. O cheiro do carro de Álvaro desperta uma espécie de memória involuntária, trazendo à tona seus tempos de estudante e as caronas dadas pelo amigo. O trecho exhibe a intercalação das vozes de Costa e Kósta, havendo mistura de cálculo, típica do segundo — destaca a relação comercial estabelecida com Álvaro desde a faculdade, em que escrevia seus trabalhos em troca de caronas —, e alívio nostálgico, ligado ao primeiro — a náusea habitual da água-de-colônia oferece-lhe conforto. Os verbos empregados dão pistas desse imbricamento. Após o misto de memória involuntária e lembrança, afirma: “Parecia-me estarmos novamente quites, porque ao mencionar o encontro profissional da Vanda com o alemão, ele a inocentara de meus sórdidos pensamentos, como que respondendo a um meu apelo mudo” (p.91). O emprego do imperfeito implica certo distanciamento, entretanto descreve o sentimento de Costa — sua interioridade está em pauta, uma vez respondido seu apelo. Em seguida, o presente se impõe,

marcando a leitura retrospectiva, na qual analisa o comportamento do ex-sócio: “Creio porém que na permuta ele ainda se sentia devedor, pois de quebra me comunicou sua decisão de restaurar as condições originais da nossa sociedade...” (p.91).

O narrador — o retrospectivo — encerra o episódio do encontro com KK, com rigor de detalhes, sem, no entanto, dar vazão à interioridade de Costa. A comprovada — em termos — “inocência” de Vanda tira a carga dramática do evento. Fica clara, se já não estivesse antes, a constante do ciúme. Tivera um ataque no consulado húngaro, como ao telefonar para Kasper e como no trecho do Ano Novo. Apesar da falta de motivações claras e do excesso de coincidências, há algo de patético a conduzir essa personagem.

Sem transição a narrativa passa para cena da personagem na livraria, gozando a popularidade de seu livro. Como já havia afirmado, o sucesso lhe produzia um “mau temperamento”, expresso nos impropérios imaginados contra o vendedor. O narrador absorve novamente a personagem (“se não fosse meu livro, aquela quitanda já teria fechado as portas” (p.94) ). Então retoma a posição de poder ensinar, ao comentar as mulheres que passam e a singularidade de seus andares. As máximas têm um ar ridículo (“porque sobre patins o molejo do corpo é quase neutro e todas as mulheres se parecem” (p.94) ), porém representam a inteireza suposta daquele que narra: a partir de uma situação vivida revelaria um sentido oculto, passagem da aparência à essência – faria surgir algo surpreendente a partir da banalidade. Tenta fixar, como no uso do causo, uma sabedoria transcendente às circunstâncias de elaboração.

O quadro especificável da personagem criado no segundo capítulo, ligado a gênero, classe etc., marca a voz retrospectiva. O trecho também exhibe um mecanismo de repetições e reverberações: a lembrança do modo particular que Vanda tem de sentar — com as pernas dobradas, ocupando o assento ao lado — é retomada naquilo que imagina — como, sentada da mesma maneira, ela se deixara seduzir por KK —, projetando-se naquilo que vê — reconhece a esposa em uma moça sentada na praia da mesma forma. A criação literária se soma à tríade memória-projeção-presente, termos intercambiáveis entre si, cuja presença é explicitada pelos tempos verbais.

Em seguida, o narrador, em ritmo mais acelerado, espécie de *allegro*, repete o mecanismo, mas em nova ordem. Costa, a partir da visão do mar, lembrou-se do antigo apego à

leitura. Afirma, rememorando velho devaneio, que houve um tempo em que escolheria perder a visão do mar antes daquela da palavra escrita. Estado diverso do que revela ser o de esgotamento diante da palavra, não tendo mais vontade de ler seu próprio livro nem jornais — parece, aqui, ser uma saturação da personagem Costa, não do narrador retrospectivo Kósta. Pouco depois, já na cama, entre sono e vigília, imaginou-se cego, criando, num misto de devaneio e sonho – ou na transição entre ambos — uma nova relação com Vanda iniciada pela cegueira. A “realidade” desperta a lembrança de uma cegueira imaginada que se projeta, para a personagem, como realidade, revelando-se, em seguida, como sonho. Há insistência em um falseamento de inteireza, persistência na *nota realista*, ao mesmo tempo em que os referenciais entre aquilo que o narrador marca como fato e delírio se confundem: utiliza dos tempos do indicativo para descrever o processo imaginativo.<sup>29</sup>

Após dormir por um período que acredita ser de 30 horas, repara em sua degradação física — tem olheiras, inchaços e barba mal feita. Sua autodescrição, iniciada pela conjunção “mas”, sucede os planos de visitar Vanda e viver com ela novo romance. Se de fato a voz de Costa, personagem contemporâneo à ação narrada, emerge no trecho, desresponsabiliza-se, pela inserção da adversativa, do que acabara de imaginar — sabendo que não iria a São Paulo, usa sua própria aparência como desculpa para não o fazer, já que talvez, diz ele, “nem me deixassem embarcar com aquele aspecto” (p.98). A observação é feita antes de constatar a chegada de Vanda ao apartamento, já tendo desistido de encontrá-la quando se deu conta de sua presença. Incluindo-se o sonho da cegueira, contam-se três fantasias reconciliatórias frustradas pelo resultado de suas próprias ações.

A indiferença de Vanda é notável. O reencontro, ocorrido após seis meses, mal é narrado, descreve apenas sua rápida expulsão de casa para uma entrevista — atribui o fato a seu “comportamento arredo, por vezes agressivo”, sem assumir outras possibilidades, como a de não fazer mais parte daquele núcleo. Perdera seu status anterior: não era mais proprietário, já que não podia ficar em sua própria casa, saindo pelo elevador de serviço, reservado pela classe média à “gente diferenciada” de outra “extração social”; não era mais marido nem pai, já que não era convidado para almoços com parentes nem para entrevistas; não era mais patrão, já que, como

---

<sup>29</sup> O trecho é analisado mais detalhadamente no segundo capítulo em *compensação e dimensão conciliatória na dimensão sexual*.

nas páginas do retorno ao Rio, as empregadas não respondiam às suas ordens. A degradação é risível: o bebedor de champagne de salas VIP passou a ser um senhor de bermudas, chinelo de dedo, provavelmente sem camisa, de rosto disforme, a dar voltas no quarteirão. Ato sem sentido, exposto pelo narrador como em acordo com seu estado mental, já que não “conduzia um pensamento linear” (p.99). Ainda nesse segmento, mais uma vez entre a vigília e sono, parece temporariamente incapaz de decifrar sinais, como o ato de Vanda dar-lhe as costas para fechar o vestido. Entre a visita inicial da esposa e a festa de ano-novo, fica em um estado de recolhimento: compensado imaginariamente pelo elogio de Vanda a *O Ginógrafo*, ficou em casa a esperá-la e a especular um novo futuro como casal, ignorando e evitando as demandas de Álvaro. O fechamento em si de Costa proporciona a aceleração de movimentos de consciência e a diminuição de seus desdobramentos na ação.

O episódio da festa de ano novo é aberto com a citação da marchinha, anunciando-se componente constante e impositivo, e, em seguida, com seu deparar-se com o fotógrafo do qual desviou. Esses elementos comporiam o descrito pelo narrador como som saturado e a confusão de flashes e fogos de artifício. Exposto e descrito o ambiente hostil, destaca como suas roupas também eram indício de deslocamento, sendo o único de roupas sóbrias em meio a tanto brilho. O apagamento de refletores o desorientou e passou a “zanzar pela festa” encontrando apenas Vanessa. A construção chama atenção pelo rigorismo técnico do narrador: insere, de forma intercalada, diversas vozes emulando os estímulos de Costa — marchinhas, falas das personagens, aquilo que vê, entre outros —, criando a impressão de simultaneidade. Espécie de montagem vertical, exhibe o desenrolar de uma degradação psíquica da personagem, em que a maior frequência de intercalações indica a maior agitação. Sua confusão mental e o ciúmes ganham forma: não entendeu as falas de Vanessa; não conseguiu se expressar para Álvaro; projetou em Vanda o que ouvira dela no apartamento; quebrou uma taça; seguiu em direção ao alemão e à esposa, ignorando seu ferimento, espalhando seu sangue pelo salão; e arrastou a mulher pelo salão para revelar-se o autor do livro. O narrador retrospectivo tenta nuançar a violência da personagem — “Nem gritar com ela eu queria” (p.112) — mas não consegue esconder a degradação à qual Costa chegara: deposto de seu lugar anteriormente estável, sentindo-se ameaçado, saiu do estado no qual estava desde o retorno, respondendo violentamente

aos anseios paranoides. Apesar da possibilidade de reparação e restauração do matrimônio — “eu vou esquentar tua sopa” (p.113), espécie de refrão reconciliatório — decidiu, ao chegar em casa, voltar para Budapeste.

O quarto capítulo configura a oposição entre as trajetórias de narrador e personagem: apesar da constante presença do narrador e de sua inteireza, sempre em movimento ascendente, criando belas formulações e empregando grandes máximas, o movimento de José Costa, a personagem cuja jornada acompanhamos, é descendente. No quinto, sua degradação física chega às maiores proporções: tendo seus recursos financeiros bloqueados, foi até a casa de Kriska sem nenhum pertence, feriu-se à porta, precisando ser socorrido. Lá ficou hospedado na dispensa, sob as intempéries do clima, emitindo grunhidos, ridicularizado, segundo o enunciado em primeira pessoa, pela mulher e seus eventuais amantes. Permaneceu doente e sujo, usando o mesmo pijama após os banhos e uma gaze podre do curativo por tempo indeterminado. Mesmo sua capacidade de comunicação, ligada a partir de então ao húngaro, definhou. Quando se recuperou, transformou-se em trabalhador braçal, como comum a um imigrante ilegal, sua nova categoria. Ao conquistar gradualmente um padrão de vida similar ao que tinha no Rio, produziam-se diversos espelhamentos com sua situação prévia. Quando parecia recuperado, mais ou menos reintegrado ao todo social, foi deportado da Hungria.

Seu percurso é de constante *recategorização social*: passa de empreendedor cultural (*ghostwriter freelancer*) a trabalhador braçal ilegal, ascendendo, de maneira ainda fora da lei, a baixo funcionário intelectualizado do *Clube das Belas Letras*, chegando novamente ao papel de empreendedor, ainda que sem o mesmo sucesso. Os paralelismos e inversões apresentam-se não apenas nos seus empreendimentos (diferencia-se da concorrência pelo exclusivismo do gênero produzido — no Rio faz autobiografias e em Budapeste poemas), como nas relações travadas nas cidades — em vez de conviver com Joaquinzinho, cujo domínio da língua inexistia, passa a relacionar-se com Pítsi, que a domina melhor que ele e lhe serve de professor; não estigmatiza pobres, ao contrário, é desprezado como um, dada a condição de imigrante; não produz autobiografias para terceiros, mas tem a sua escrita pelo Sr... ..

O sexto capítulo dá continuidade à degradação física e psíquica de Costa projetando-a em suas ações e no estilo narrativo. Concentra-se na sua visão, dando vazão a essa interioridade

esfacelada — Kósta chega ao máximo de recolhimento, proporcionando um trecho menos mediado por sua presença e mais aberto àquilo que ainda não foi apreendido como experiência. Da mesma forma que a personagem havia se dobrado sobre si mesma para dar vazão aos movimentos da consciência antes da festa de ano novo, o narrador retrospectivo diminuiu a sua voz neste capítulo para emergência dos movimentos da personagem Costa. Chico Buarque comenta sobre *Benjamim* (1995) algo bastante apropriado ao trecho inicial do capítulo: “Combino em algumas passagens o máximo de realismo com uma sensação intensa de delírio, como se a observação fosse uma faculdade imaginativa.”<sup>30</sup>. Se já estava clara a promiscuidade entre aquilo que Costa via, lembrava e imaginava, aqui a mera descrição da realidade assume estatuto de sonho:

Dos automóveis na avenida só se viam as lanternas acesas, ninguém buzina, ninguém buzina no invisível. E eu ia a passos cadenciados, com arrancadas esporádicas porque não gostava que emparelhassem comigo. Os caminhantes em sentido contrário mal surgiam, já tinham passado, e com eles palavras soltas, pedaços de palavras. Mais tarde começava a se afinar a bruma, e as montanhas se desanuviando, era a cidade querendo exibir sua pele. Entretanto as pessoas que eu topava, por mais que rissem e balançassem os corpos, não me pareciam afeitas ao ambiente. Às vezes eu as via como figurantes de um filme que caminhassem para lá e para cá, ou pedalassem na ciclovia a mando do diretor. E as patinadoras seriam profissionais, ganhariam cachê os moleques de rua, ao volante dos carros estariam dublês, fazendo barbaridades na avenida. Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, e agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício. Enfim eu me sentava num banco à beira-mar e ficava espionando os barcos; mesmo o oceano, na minha memória, estivera a ponto de se estagnar. (p.153)

O encadeamento do trecho é exemplar da passagem de máximo realismo à sensação de delírio. A primeira oração descreve uma paisagem corriqueira, como espécie de plano geral do amanhecer na cidade do Rio de Janeiro. Em seguida, passa ao detalhe sonoro, inusitado, porém possível, um elemento insólito integrante da realidade, destacando uma primeira instância de

---

<sup>30</sup> BUARQUE apud. SILVA, Fernando de Barros. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004: p.118. O autor também o utiliza para comentar *Budapeste*. A paranoia afeta esse narrador tanto na sua forma de apreensão sensível do mundo, imaginação reprodutora, quanto a sua dimensão criativa, imaginação produtora.

estranhamento. Ocorre uma espécie de “zoom sonoro”: construção imagética, fanopeica, a partir de um elemento sonoro da trama, teoricamente do domínio melopeico. Ocorre a elevação do (não) ruído ao nível da imagem. A hipálage explicita o decaimento psíquico do narrador e nexos entre aquilo que estrutura essa subjetividade e o mundo. Finalmente, chega à criação de uma máxima que desloca o trecho do real. As máximas que indicavam inteireza do narrador, que o faziam parecer capaz de dar conselhos, assumem tom enigmático e descabido. Algo da oscilação do narrador, entre *adagio e presto*, é impresso no caminhar de Costa, passando do cadenciado à aceleração, em manifestação paranóide da fuga. O apelo à fanopeia ascende, destacado o surgimento de figuras ao afinar da névoa matinal. O elemento temporal, responsável pela epicização, regride para emersão da vivência desse *eu* em contato com o mundo: a descrição realista, dominada pelo pretérito imperfeito do indicativo, dá espaço à especulação, futuro do pretérito do mesmo modo e pretérito imperfeito do subjuntivo, chegando ao ponto da sensação imediata, presente do modo indicativo, até um retorno à descrição, agora estranhada, que mistura marcações temporais presentes (agora) a outros tempos verbais. O devaneio é preenchido de carga imagética, com referenciação sistemática à produção visual, seja do cinema ou da fotografia — o narrador destaca a fusão entre irrealismo e artifício, unidos em um mesmo sistema. Instabilidade de tempo e dimensão visual fazem as imagens tenderem à atomização, independência de relações de causalidade. As conexões e vínculos habituais são reconstituídos como irrealis; os detalhes perdem proporção; o mundo comum é convertido em realidade estranha<sup>31</sup>; e sua invocação para exprimir a interioridade de Costa exhibe o alheamento entre ambos. No romance, assim como no trecho, a lógica de funcionamento do enredo não é calcada em relações de causa e efeito, mas na subjetividade do narrador.

---

<sup>31</sup> A descrição do trecho remete ao *grotesco*, associado aqui constantemente a *estranhamento* e *cômico*. Os termos *estranhamento*, *estranhar*, entre outros, referem-se a *efeitos de distanciamento*, anulação da habitualidade dos vínculos expostos. ROSENFELD, op. cit., p.152: “O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão.” Nessa esteira a descrição microscópica hiperrealista dos narradores buarquianos é elemento de estranhamento, pois desrotiniza o olhar do leitor para o cotidiano. O efeito é alcançado em *Budapeste* através de diversos recursos, dentre eles o *cômico*, exposição de alogismos e contradições entre enunciados; o *grotesco*, desproporção de detalhes e reconstituição do habitual como irreal; e primado dos procedimentos sobre a matéria narrada, apontamento das molduras narrativas.

Na sequência, suas ações prosseguem em esquema paranóide — além das arrancadas bruscas para não emparelhar com as pessoas; caminhou sem propósito de Leblon a Copacabana; deixou de sair do hotel e atender telefonemas, em clara expressão de delírio persecutório. Normalmente, em seu isolamento, ficava nu e, na rua, portava roupas amarrotadas. Seu quarto estava sujo, já que as camareiras não mais entravam ali, e se alimentava dos restos de comida dos outros hóspedes. Permaneceu no Hotel Plaza como inadimplente — sua conta no banco fora fechada e não conseguira contato com Álvaro — por mais de cem dias, não explicitando muito bem quantos foram nas condições citadas acima.

Interpretando, sem razão explícita, que o cessar dos telefonemas — não atendidos por acreditar serem cobranças de sua estada no Plaza — significava a iminente invasão de seu quarto, decidiu vestir-se para enfrentar quem ameaçava tirá-lo de lá. Descobrimo irreal sua expectativa, passou a caminhar pelas ruas do Rio de madrugada, ignorando a ameaça, essa veiculada como real, da chamada “violência urbana”<sup>32</sup>. Em sua volta ao hotel, já de manhã, depois de dar três voltas no quarteirão de Vanda, subiu correndo ao quarto. À porta, ao ouvir novo telefonema, interpretou, também sem razão explícita, que esse, ao contrário dos anteriores, seria benigno. Estava certo. Era o cônsul húngaro que lhe telefonava. Ganhou então passagens de volta a Budapeste e um visto de permanência. Não aceitou imediatamente, afirmando possuir pendências no Rio. Apesar do estado de pauperização, fez questão de perguntar se a passagem seria de primeira classe.

O narrador retrospectivo reassume as rédeas do romance no sétimo capítulo, espécie de epílogo: destaca a distância entre aquilo que acontece e a sua voz — não trata de seu retorno a Budapeste, mas do vídeo de seu retorno, explicitando o descolamento em relação ao evento. Afirma que o Sr..., ex-marido de Kriska, como viria a descobrir, havia escrito *Budapest* e lhe concedido a autoria sem seu consentimento. Em seguida, narra episódios decorrentes do sucesso do livro e seu fracasso em confessar que não era o verdadeiro autor. Prossegue com episódios insólitos, afirmando que artigos com seu nome surgiam nos jornais; os espectadores de suas palestras já sabiam suas falas; e até mesmo os discursos apareciam inexplicavelmente escritos

---

<sup>32</sup> No romance, a mídia — televisão e jornal, especialmente — dá notícias da chamada de criminalidade. A violência social, em suas diferentes facetas, é mediada por esses veículos: pela televisão sabe do “caso das crianças” e um homem lhe mostra no jornal corpos negros assassinados pela polícia.



em seu bolso. Suas falas e atos haviam tornado-se previsíveis a ele mesmo e aos que o circundavam — “era como se meu [seu] livro continuasse a ser escrito” (p.171). A partir da afirmação, começam a se unir tempos do enunciado e da enunciação — não mais no passado, mas no presente —, chegando-se ao ponto autofágico, em que o narrador do livro *O ginógrafo* torna-se o de *Budapest*, romance fictício que, por sua vez, confunde-se com o real.

O teor unificante de ambas as notas, de naturalismo e delírio, é a paranoia, que estrutura a ambos ao mesmo tempo. Há a emergência de um narrador que (re)cria uma fantasia em resposta à reificação. Em outras palavras, a crítica de uma formação subjetiva, subsumida às formas de reificação, constitui um eixo importante da narrativa. Ao final o romance, inverte a *mise-en-abîme*, o romance fictício passa a conter o real<sup>33</sup>, jogando todo o lido até então no presente, em mais uma complicação dessa complexa subjetividade fraturada em José Costa e Zsoze Kósta. Parece haver um “espelho vazio”<sup>34</sup>, não haveria referente de personagem por trás da narrativa: o apagamento da figura autoral é um dos enigmas do romance. A *paranoia objetiva* serve de princípio estruturador não apenas da subjetividade de Kósta/Costa como da própria realidade que o circunda.

## 2. Lógica formal paranoide

### a) Narradores paranóicos

Resumindo, a *nota irrealista* é a descrição dos movimentos da subjetividade de Costa, que funde e intercambia imaginação, memória e descrição, numa resultante deformação da “realidade”. Essa maneira de narrar ganha o primeiro plano quando o narrador retrospectivo, Kósta, o da *nota realista*, em que são mantidas relações de causalidade e efeito do real, cede voz

---

<sup>33</sup> NITRINI, Sandra. Paralelo despretenso: Budapeste, de Chico Buarque, e Avalovara, de Osman Lins. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, p.191-200, 5 jan. 2011, p.198: “No romance de Chico Buarque, o jogo entre ficção e realidade dá-se no registro mimético da narrativa conduzida em primeira pessoa por José Costa/José Kósta e atinge o ápice no último capítulo, quando se reverte a identidade do narrador: de autor anônimo se transforma em autor público de uma obra húngara que não escreveu, a qual, por sua vez, se confunde com o romance do autor real Chico Buarque, em um movimento inverso ao que se opera comumente na relação especular própria do procedimento clássico da *mise-en-abîme*: em vez de o romance real conter o romance fictício, o romance fictício contém o real.”

<sup>34</sup> Formulação de KEHL, Maria Rita. A pátria e a língua. In: [www.uol.com.br.link.comentaristas](http://www.uol.com.br.link.comentaristas)>. Acesso em: 29 ago. 2019.

a uma segunda enunciação, a da personagem, concomitante à ação narrada que, além de implicar descrição deformada da realidade, resulta em ações sem razão aparente.

Essa ausência torna difícil uma apreensão de um sentido final para fábula. Há episódios aparentemente sem função, como o que acaba numa roleta-russa com um casal de punks, e os principais — que fazem a ação avançar — são ocasionais. Costa vai a Budapeste por acidente; conhece Kriska aleatoriamente; e tem a sua consagração como escritor de sucesso — de um livro que afirma não ter escrito — sem ter feito nada para tanto. A relação dos eventos não é de causalidade interna, não há motivação de ações em sentido tradicional.<sup>35</sup> Há outras necessidades, de ordem também estética que as determinam.

Não parece novo tal campo de problemas ao pensarmos na obra romanesca de Chico Buarque: as linhas de força da *nota irrealista*, presentes sobretudo nos quarto e sexto capítulos, podem ser recuperadas de *Estorvo* e *Benjamim*. Como nas outras narrativas do autor, há oscilação entre fabulação arbitrária (o caso de Vanda e K.K.) e incapacidade de apreender o que vê (tal qual as imagens no passeio da praia). Atribui significados ocultos a gestos triviais (como no tom de K.K. ao telefone); crê reconhecer pessoas do passado (como seu filho na loja de sucos); faz suposições logo desmentidas (como sobre os significados dos gestos dos romenos); desenvolve conjecturas que não se confirmam nem se desmentem (como as sobre os sentimentos de Álvaro no carro); e utiliza de nitidez produtora de estranhamento (no aludido caso do passeio na praia, descreve com tanta exatidão que sai do discurso realista). Nas palavras de Roberto Schwarz, “alucinação e realidade recebem tratamento literário igual, e têm o mesmo grau de evidência.”<sup>36</sup>

Esses mesmos elementos, porém, são expostos de maneira diversa, considerando-se sobretudo as diferenças entre o primeiro e o terceiro romance. Em *Estorvo* a narrativa se dá

---

<sup>35</sup> A relação entre alucinação e realidade é tópica recorrente na crítica dos romances, presente já no texto de Roberto Schwarz sobre o romance de estreia. Fernando de Barros e Silva a trata como indistinta nos três romances iniciais. *op. cit.*: p.122: “A motivação da ação é insuficiente para explicar seus efeitos inexoráveis. Não há, no limite, intenção ou projeto por parte dos protagonistas [...] Suas vidas caminham às cegas, determinadas por uma espécie de necessidade tão implacável quanto invisível.” Edu Otsuka, que tomo por base para descrição para *Estorvo* em “Estorvo Revisitado”, não publicado, e **Marcas da Catástrofe**, *op. cit.*, foca no decaimento das faculdades psíquicas do narrador sem nome. A tônica em *Budapeste* não se dá no decaimento, mas na ascensão da consciência paranoica que reconstitui, como falseamento, a realidade.

<sup>36</sup> SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: \_\_\_\_\_. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras; 1999: p.181.

quase inteiramente no presente, colada à perspectiva bastante confusa do narrador. As exceções são os *flashbacks*, narrados com o pretérito perfeito e imperfeito. A instabilidade dos enunciados do narrador é inserida em nível frasal, através dos indicadores de indefinição (“pode ser que”; “não sei se”) e do uso de adversativas — são essas as marcas de frustração da experiência e persistência da ambiguidade. Já em *Budapeste* o que destaca o recurso imaginativo é a emergência dos tempos no subjuntivo e no imperfeito, exibindo o processo de fabulação. A ambivalência se coloca em nível estrutural, em que eventos de um capítulo contradizem os do anterior e a narrativa toda é jogada em falso com o final autofágico, em que o romance fictício contém o real, é causa e consequência da fábula, indiferencia passado e presente; enunciado e enunciação. No início do prólogo, por exemplo, o narrador marca a distância entre sujeito e objeto — dá voltas no parafuso, destacando ser a narrativa do vídeo — evidenciando um caráter ostensivamente épico. Em seguida, porém, coloca a epicidade em xeque fundindo esses dois pólos. Em outras palavras, o narrador, em *tour de force* constante, ora consegue exhibir-se (emergir acima da matéria) ora está incapacitado de narrar (é nela imerso).

Igualmente, todavia, nos três romances a organização do enredo implica embaralhamento temporal e criação de uma lógica antirrealista. As diferentes formas de circularidade apontam para os distintos irrealismos: é apenas sugerida em *Estorvo*; apresenta-se como termo claro e integrante em *Benjamim* — é iniciado e encerrado com a cena do fuzilamento do narrador; já em *Budapeste* ela é insinuada mas subvertida: diferentemente do romance anterior, a narrativa não volta a seu ponto inicial, porém à narrativa de Costa interior ao romance, colocando *O ginógrafo*, o romance real *Budapeste* e o das personagens de *Budapest* em curto circuito. O narrador tenta construir uma infinidade de espelhos vazios face a face<sup>37</sup>, não a circularidade em sentido clássico, mas uma formalização possível apenas logicamente. Nos três romances, contudo, temos consciências paranoicas em decaimento e sem rumo, sob ameaça constante, presas em círculos de um eterno presente.

Essa problemática está ligada à posição de classe dos narradores buarquianos até então<sup>38</sup>: em *Estorvo*, é um filho de família desgarrado, fora do mundo do trabalho, rumo à marginalidade;

---

<sup>37</sup> Cf. WISNIK, José Miguel. O autor do livro não sou eu. In: \_\_\_\_\_. **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha, 2004, p.157 - 164.

<sup>38</sup> Os narradores de *Irmão Alemão* e *Essa Gente*, salvo engano, também poderiam ser incluídos nessas categorias.

em *Benjamim*, um ex-modelo, mais ou menos aposentado, sem trabalho por causa da idade; e em *Budapeste*, um membro da classe média que alterna entre formalidade e informalidade até consagrar-se num lance de sorte. Na transformação de José Costa em Zsoze Kósta há um processo constante de recategorização, em que a personagem, passando pela viração de imigrante ilegal, deixa de ser um membro da dita “classe média carioca” e integra a elite intelectual húngara. Em comum, três homens lançados às intempéries do mundo do trabalho que, diante de sua falência, não se integram a ele — trata-se de uma generalização da experiência do mundo da pobreza<sup>39</sup> antes restrita às classes subalternas<sup>40</sup>. Os filhos da classe média, dado o empobrecimento, perdem seu lugar de privilégio, passando a compor as populações “vulnerabilizadas”, expostas às inconstâncias do mercado.

Essa paranóia, longe de ser mera idiossincrasia desses narradores, é traço sócio-psicológico, ou seja, no romance é formalizada uma *paranóia objetiva*. *Paranóia*, no presente contexto, é tratada como uma psicose caracterizada por delírio sistematizado, no qual prevalece a interpretação e não há enfraquecimento intelectual. Nela estariam incluídos não apenas o delírio persecutório, bem como a erotomania, o delírio ciumento e o delírio de grandeza. *Paranóia objetiva*, mesmo apoiando-me no conceito freudiano para descrição dos sintomas, afasta-se dele porque não tem sua origem em uma fantasia de homossexualidade reprimida nem há descrição das energias psíquicas de um sujeito<sup>41</sup>. Em *Estorvo* o nexos se dá entre o desejo de uma fantasia socialmente construída e sua frustração dada pela sua impossibilidade objetiva. As formas dessa paranoia surgem em contraposição e reação a um enunciado que fora — e não é mais — socialmente posto: as promessas que não se cumpriram e já não se cumprirão da Formação nacional<sup>42</sup> — é predominante um ressentimento da perda de

---

<sup>39</sup> A expressão “universalização da experiência dos pobres” e suas variantes é uma sugestão de João Oliveira Pace que surgiu de sua análise de *Estorvo*.

<sup>40</sup> O ponto de vista de classe matiza e expressa as mudanças nas relações com o mundo do trabalho. Para os filhos da elite, desligados do capital internacional, fica claro que o fim das chamadas perspectivas da Formação representa o fim de privilégios proporcionados pelo mundo do trabalho, desembocando no trabalho flexível. Para os de baixo, cuja oscilação entre ordem e desordem já era expediente de sobrevivência, a experiência da *viração* aparece como mera continuidade dos meios de subsistência, apesar de cumprir nova e essencial função na circulação de mercadorias. As implicações desse processo são discutidas ao longo do ensaio.

<sup>41</sup> Cf. FREUD Sigmund. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (Dementia Paranoides) relatado em autobiografia (‘O Caso Schreber’). In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Vol 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.54: “não deixa de ser notável que as principais formas conhecidas da paranoia possam, todas elas, ser apresentadas como contradições à frase: ‘Eu (um homem) amo ele (um homem)’, e que, de fato, esgotem todas as formulações possíveis da contradição.” Ou seja, para Freud a paranoia se funda na contradição a um enunciado de

vínculo social. Em *Budapeste* a origem da frustração não está ligada apenas às expectativas de sua realização, mas às certezas de uma impossibilidade. Trata-se de um *Eu* desproporcionado não adaptado a esse meio externo.<sup>43</sup>

Dada a (não) Formação nacional como núcleo traumático da *paranoia objetiva* é preciso delimitar o que se entende pelo termo e o que nele está embutido; como o olhar orientado pela Formação é diferente do voltado para Revolução; e como esses termos, ao longo da tradição e também na obra de Chico Buarque, confundem-se e separam-se.

O caráter da ideia de Formação é difuso, uma vez que o termo foi apropriado por diferentes autores<sup>44</sup>, e como ele aqui é tratado de forma precisa. Trata-se da completude de uma nação que penetra “no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política<sup>45</sup>”. A ideia de Formação diz respeito a um projeto modernizador do país inacabado que só chegaria ao fim, corresponderia a um estado europeu capitalista, abandonando os traços arcaicos negativos — o atraso —, possibilitando dessa forma a constituição de um Brasil em outra posição no concerto das nações. Realizar-se-ia expansão da lógica capitalista que, nesses limites, integraria os chamados setores inorgânicos da sociedade. Da perspectiva de classes,

---

homossexualidade. Já na obra romanesca de Chico Buarque forja-se um tipo de paranoia que surgiria de uma contradição a uma formulação de cunho social. Em *Estorvo* ela está ligada às promessas históricas de uma Formação nacional que prometia ir além dos limites da sociedade burguesa pela via da modernização. Tratar-se-ia do sujeito em contraposição à Formação, em enunciado como “eu não anseio a Formação”, em que as imagens da falência desse projeto de país voltam a perseguí-lo. Assim retornam os referentes formativos com sinal trocado: o campo vira espaço para o tráfico; a sociabilidade de pobres é mera exibição para a mídia; e os intelectuais usam sua afetação apenas para atrair jovens sarados. Já em *Budapeste* não há contraposição direta às ideias de Formação que não dão mais pé, mas a afirmação de um outro, em uma reconciliação falseadora. O enunciado não seria “eu não anseio a Formação”, mas “eu anseio um novo tipo de assujeitamento, transnacional e neoliberal”. Seria algo análogo, com muitas simplificações e mediações, à erotomania, em que a contraposição não frontal ao enunciado “eu (um homem) amo ele”, após a passagem ao “ela me ama”, pode se reacomodar em “eu (um homem) amo ela”.

<sup>43</sup> A paranoia desses narradores segue modelos bem estabelecidos na literatura psicanalítica, por isso o apelo a descrições de manuais antigos. Cf. MOREIRA, Juliano, e PEIXOTO, Afrânio. A paranóia e as síndromes paranóides.. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 4, n. 2, p.134-167, 2001. O texto foi originalmente publicado em 1905, disponível em Arquivos Brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, n.1, 1905, p.5-33

<sup>44</sup> Os títulos *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido; *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr; e *Formação Econômica do Brasil*, de Celso Furtado, vêm à memória. Sem contar as ideias de Formação que permeiam os estudos de Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre etc.

<sup>45</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017, p.29.

trata-se de um projeto de elites, já que pressupõe a formação de uma burguesia nacional impulsionando a industrialização<sup>46</sup>.

A Formação difere de revolução: não almeja o fim da sociedade de classes pela tomada de poder da classe trabalhadora, mas a sua consolidação em modelos clássicos, que aqui seriam aprimorados. Os famélicos da terra não assumiriam o poder em uma emancipação da exploração — seria instaurado, formalizado e regulado o conflito capital trabalho, em uma sociedade integrada, regida pela solidariedade, de responsabilidades coletivas e direitos sociais. No horizonte repousava a formação do mundo do trabalho e, por ele, inserção no mundo da cidadania. Dessa forma, a partir da crítica mútua entre os pólos arcaico e moderno, o Brasil saltaria do estágio pré-burguês ao pós-burguês: a união de sociabilidade tradicional mais aberta, sem os recalques do processo de assujeitamento<sup>47</sup> burguês, e impulso das novas tecnologias industriais seria a contribuição brasileira ao mundo.<sup>48</sup>

O que de maneira difusa poderia sugerir horizonte revolucionário, ao revelar-se insuficiente a mera regulação da exploração capitalista, mas não implicava necessariamente isso, a lembrar a estratégia de conciliação PC<sup>49</sup>. Termos como *cordialidade e o favor como mediação universal*, todavia, participavam tanto do ideal formativo quanto de seu correlato revolucionário, recalcado-se o caráter de mando das elites embutido nessa forma social.<sup>50</sup> A comédia ideológica, que chegou ao paroxismo na primeira metade dos anos 60, estava posta em cena: os impulsos modernizantes confundiam projeto modernizador capitalista com o revolucionário, em que

---

<sup>46</sup> Textualmente isso passa pelas formulações de Celso Furtado, Cf. **Formação econômica do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963 e **Um projeto para o Brasil**. Vol. 6. Rio de Janeiro: Ed. Saga, 1969. Com modulações relativas à tradição cepalina, essas eram as formulações ideológicas do Partido Comunista (PC) nos anos pré-golpe.

<sup>47</sup> Assujeitamento é tratado como processo de constituição do sujeito, momento do esclarecimento em que o sujeito — indivíduo — separa-se e domina o mundo — natureza. Consequentemente nesses processos está o domínio da própria natureza interna ao indivíduo, ou seja, recalque de energias pulsionais. Cf. ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. O conceito de esclarecimento. In:\_\_\_\_\_. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985

<sup>48</sup> Ver os ensaios de Roberto Schwarz sobre Antonio Candido, *Os sete fôlegos de um livros*, e Oswald de Andrade, *O bonde, a carroça e o poeta modernista*, *op. cit.* .

<sup>49</sup> Havia uma aparência objetiva de transformação social via estado democrático, a exemplo da experiência de Paulo Freire financiada pelo governo de Pernambuco.

<sup>50</sup> SCHWARZ, *op. cit.*, p.16 - 17: “O favor é a nossa mediação quase universal — e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção.” Ver também como a relação dos modernistas com as elites agrárias influenciou nessa formulação utópica em LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. In:\_\_\_\_\_. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

ambos já incluíam um ideal de sociabilidade mais aberta legado pelo mando das elites. *Lato sensu* toda essa comédia compõe os impulsos formativos que cunharam a imaginação artística do período.

A obra de Chico Buarque incorpora e modaliza esse núcleo de ideias como seu próprio motor. Daí os diferentes lugares ocupados por termos carregados de sentido como *cordialidade* ou *Formação*. O uso dos afetos, *cordialidade*, por exemplo, pode estar a serviço da emancipação dos oprimidos, como em *O que será?*, ou carregando a dubiedade de autonomia e conservadorismo, como em *Carioca*<sup>51</sup>, chegando a resto sem lugar e contraste com um novo mundo que já não regula mais a ideia de *povo*, como em *Leite Derramado*. Em *Budapeste* a *Formação* aparece como motor da *paranoia objetiva*, como enunciado, mesmo com seus limites claros, ao qual a forma literária responde, mesmo que pelo apagamento de suas imagens.

### **Uma moldura histórica de *Budapeste*: desfazimento do modelo formativo**

Se a *Formação* é o núcleo dessa estrutura paranóica, logo é relevante o situar-se dessa obra na tradição literária brasileira, levando em conta as diferentes experiências sociais formalizadas e suas relações com o material utópico. O romance de estreia ilumina essa inserção: *Estorvo* está mais ligado à destruição de antigos esquemas, instância em menor grau também presente em *Budapeste*, cujo o centro não seria apenas o de referenciais perdidos: o narrador tem o olhar já formatado por um mundo em que as ideias de *Formação* não têm fundo social. A figuração do campo no primeiro romance pode servir de porta de entrada para a questão: inicialmente apartado da cidade, o sítio serviria de refúgio, onde poderia escapar daquele homem que, ao menos na crença do narrador, o perseguia — lá chegando indica não estar “*entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros.*” (p.23) Nesse início o narrador parece (apesar de

---

<sup>51</sup>GARCIA, op. cit., p.228: “Na estrutura da canção, a ambivalência entre irrequietude e contemplação constitui o passeio desse cronista ágil e emocionado [...] Se há defesa de algum valor nisso tudo, é a autonomia que se defende. Da maneira como ela é exercida, porém, [...] o limite é a situação ambígua de contemplar o horror, descrevê-lo... e seguir adiante, o que significa enredar-se num novelo temporal em que as coisas se repetem, rebaixando-se cotidianamente. De um lado [...] o narrador fica a salvo das misérias que vê e canta. [...] *Carioca* se coloca junto da tradição popular, viva na informalidade que parece anunciar o futuro das relações de trabalho. [...] De outro lado, ao conservar a ideia de encantamento possível pela vida urbana e negar as últimas consequências da violência, *Carioca* agrada em cheio, não há dúvida, a um público conservador em grau elevado. Público conservador que [...] tanto se refugia no escapismo dos *anos dourados* quanto se embrutece cotidianamente, dando vazão aos mais cruéis julgamentos *cordiais*.”

desmentido posteriormente dada sua relação com os traficantes) repor uma cisão entre campo e cidade, em outros termos, conferir uma visada dualista que os dividiria em pólos opostos — no sítio estaria livre da situação alienante da cidade, podendo encontrar uma outra sociabilidade não comoditizada. Retomava, assim, uma tradicional convicção funcionalista que separava o país em um setor latifundiário-arcaico e outro moderno, tendo em vistas o chamado desenvolvimento “normal”. O fato de um mero sítio representar esse pólo já anuncia o rebaixamento da questão.

Tal convicção impulsionou parte da produção artística nacional, como *Mutirão em novo sol* (1961), inaugurando um ciclo de peças de temática camponesa. A partir do depoimento de Jôfre Corrêa Netto, presidente da *Associação dos Lavradores de Santa Fé do Sul*, Nelson Xavier, juntamente com Boal e outros, criaram um texto exemplar, sobre uma comunidade agrária que, através da consciência de classe, encontrou formas de enfrentar o latifúndio<sup>52</sup>. Porfírio, o latifundiário de modos cordiais, aproveitaria formas arcaicas de exploração — como a meação — reservadas ao campo para produzir carne com vistas ao mercado externo. O julgamento de Roque, líder dos lavradores, demonstraria que a validade universal dos princípios liberais burgueses não passava de falsidade ideológica, exibindo o equivalente para os pobres do significado da lei e da ordem dos ricos<sup>53</sup> — prisão e expropriação. Não apenas a temática da peça é carregada de teor e aposta políticos, como ela rompe com as determinações do mercado do entretenimento<sup>54</sup>, logo com a ideologia, tanto no âmbito da produção — durante os ensaios é produzida coletivamente a partir do depoimento de um trabalhador — como no da representação — sua primeira apresentação foi em um congresso de lavradores, sem depender da venda de ingressos<sup>55</sup>. Mesmo vinculada a instituições ligadas, e até financiadas, pelo Partido Comunista, a obra diferencia-se do discurso oficialesco, destacando, porém, o tradicional papel de destaque e o potencial da luta no campo.

Esse discurso partidário consistia na defesa de crescimento auto-sustentado oriundo da associação das classes populares com uma burguesia nacional: através da criação de um mercado

---

<sup>52</sup> XAVIER, Nelson. Apresentação. In: Xavier, Nelson, et al. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2016: p.10.

<sup>53</sup> BOAS, Rafael Villas. **Posfácio**. Ibid., p.186.

<sup>54</sup> COSTA, Iná Camargo. O Agitprop e o Brasil. In: ESTEVAM, Douglas, COSTA, Iná Camargo, e BOAS, Rafael Villa, eds. **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p.30.

<sup>55</sup> BOAS, Rafael Villas, op. cit.: p.186.



interno, seria desfeito o nexa atrasado entre latifúndio e imperialismo<sup>56</sup>. A integração entre os pólos seria novidade gerada pela industrialização que colocaria camponeses no mundo do trabalho fabril e garantiria que a sociabilidade tradicional — fonte de positividade — jogasse luz crítica sobre o progresso “normal”<sup>57</sup>.

O narrador de *Estorvo* retoma esse imaginário utópico do campo que, também por estar afastado da cidade moderna, serviria de espaço privilegiado para sua crítica — a figura do amigo não permite que esse referencial saia do horizonte. A beleza do momento de entrada no sítio aponta para uma esperança idílica perturbada: chega em uma “noite [que] se consuma, perfeita, sem lua nem estrelas”<sup>58</sup>. Ao entrar, lembrando que o abandonou há cinco anos, encontra diversos traficantes em suas motos, pessoas semi-escravizadas, crianças abandonadas etc. Não consegue fugir da realidade tendo-na idilicamente como ameaça de fundo<sup>59</sup>, mas nela mergulha, vendo a nu as relações estruturantes de ambos os pólos. A inversão de tópicos consagradas configura uma inversão real: o campo, que no pré-64 estava carregado de potencialidades utópicas — seus habitantes constituiriam uma classe revolucionária —, no romance é o da violência implicada na e pela circulação de mercadorias<sup>60</sup>.

*Cabra marcado para morrer* (1984) formaliza a passagem dessa experiência política àquela da reabertura<sup>61</sup>. Iniciado em 1962, era, como *Mutirão*, animado por um fundamento social não-mercantil e apontaria para novas relações de classe, uma nova relação entre técnica moderna

---

<sup>56</sup> ARANTES, Paulo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.34 - 35.

<sup>57</sup> SCHWARZ, Roberto. Fim de século. *Ibid.*, p.181.

<sup>58</sup> BUARQUE, Chico. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.23.

<sup>59</sup> Cf. LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p.50 - 51. O idílio funciona, para Lukács, como afastamento do sujeito problemático do “perigo real”, mas não deixa de para ele se fazer sentir. Em *Estorvo* não há “fora” desse mundo que se degrada, no qual a totalidade da vida se insere: o narrador sem nome está no meio da tempestade que desaba no mundo exterior.

<sup>60</sup> As figurações, apesar de dialogarem ao longo da obra de Chico Buarque, não são fixas. A canção *assentamento* In: \_\_\_\_\_. **As cidades**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 1 CD (33min), reanima uma contraposição entre campo e cidade, com elogio do primeiro pólo. O retorno a ele, dado o desligamento com o urbano, pode se dar apenas à beira da morte. Há uma recuperação ambivalente do caráter utópico na citação direta a Guimarães Rosa, em que parecem coexistir reavivamento de potencialidades “camponesas” e reconhecimento de sua impossibilidade nos termos de outrora. Não apenas o título traz à lembrança movimentos sociais atuantes na luta pela terra, como a canção foi escrita em prol do Movimento Sem Terra. Chico produziu o mini-álbum que acompanhou o livro de Sebastião Salgado cujos lucros foram revertidos para o movimento. A presença de um grão utópico que permitiria ao eu-lírico morrer bem “Com a minha terra:/Cana, caqui/ Inhame, abóbora/ Onde só vento se semeava outrora” ganha expressão prática. Essas hipóteses, à guisa de comprovação, servem para indicar a oscilação entre acúmulo e mudança ao longo da obra buarquiana.

<sup>61</sup> Sigo aqui a análise de Roberto Schwarz, Cf. O fio da meada. *Ibid.*, p.71 - 77.

— o cinema — e sociabilidade tradicional — os a(u)tores camponeses. Já a filmagem finalmente realizada em 1981, revela a inevitabilidade da forma mercantil e a modificação na própria vida camponesa, que perdera seu brio. Os filhos de Elisabete, em contraste com a própria mãe e com a fotografia daqueles tempos, dão mostras do desmembramento dessa classe — e dessa família. Nem revolucionários nem integrados ao mundo do trabalho formal dão mostras da evolução do capitalismo no Brasil<sup>62</sup>. *Estorvo* revelará como esses processos levarão à marginalidade que se expande das classes mais baixas semi-escravizadas pelo tráfico de drogas até às elites que não se poupam ao crime para reaver propriedade privada. Assim vê-se, completado o projeto modernizante, algo do arcaico sem lugar, resultando em máxima exploração. O caseiro que ficara na casa expressa “saudades” do patrão que costumava gritar com funcionários e demiti-los conforme o vento de seus caprichos, pois parecia melhor que “essa gente estranha” que entrou no sítio. Isso não o impede, porém, de roubar o protagonista.

Logo não é estranho que mera lembrança do campo como fonte revolucionária soe amalucada: o “amigo” a discursar sobre dividir a terra com os pobres na beira da piscina parece tão perturbado quanto o protagonista. Há também falência de uma ideia de povo que, na cena do crime contra o professor de ginástica homossexual, não é mais capaz de despertar simpatia, exibindo sua dor apenas como mercadoria vendável. Vista também desse ângulo, a ideia de arte como mercadoria, como espetáculo para diversão, ostensivamente colocada em *Budapeste* ganha ancoragem nacional: é também, sem obnubilar as mediações, fatura do golpe militar, uma vez que novas formas de produção artística foram objetivamente — com fuzis, exílios e torturas — tiradas do horizonte<sup>63</sup>. A perda de referentes clássicos em *Estorvo* — crise da cordialidade, do conceito de povo, dos pólos arcaicos e modernos — desemboca no delírio, *paranóia objetiva*, em

---

<sup>62</sup> Dois pontos são necessários para entender a passagem de aparente separação à visível indistinção entre campo e cidade. De partida, é preciso afirmar que a oposição entre os pólos não era dualista mas dialética: a exploração de mais valia absoluta no campo permitia as condições de reprodução da força de trabalho na cidade a baixos custos, o que representava também menores salários. Ambos os pólos, em detrimento dos trabalhadores, permitiam maior renda dos ricos, logo expansão do mercado interno sem diminuição de pobreza ou desigualdade. Em outras palavras, integrados pela diferença, campo e cidade estariam a serviço de acumulação global e expansão capitalista. Cf. OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015. Em segundo lugar, é preciso refletir como os próprios processos que pareciam tender à crítica mútua dos pólos, uma vez assumidos no Brasil pelo regime militar, resultaram em seu inverso: por um lado, as populações rurais migraram para as cidades, não foram integradas ao mundo do trabalho formal nem à cidadania, por outro, com o processo de maquinização, as relações no campo foram proletarizadas. Cf. SCHWARZ, op. cit., p.71 - 77.

<sup>63</sup> Cf BOAS, Rafael Villas e STÉDILE, Miguel Enrique, op. cit., p.40.

que a fantasia, aquilo que imagina, ganha grau maior do que aquilo que vê. *Estorvo* apreende o envelhecimento da ideia de Formação: ela persiste como frustração que não pode regular internamente as obras. Some de vista, como já havia ocorrido na obra de Coutinho, o fim de um processo, de um ponto a ser alcançado. Mesmo a referência nacional começa a tornar-se insuficiente para captar o ritmo do todo social. A adaptação do romance feita por Ruy Guerra<sup>64</sup> nos anos 2000 é interessante por desparticularizar essa experiência aparentemente tão calcada no nacional. O diretor escolheu ambientar essa fábula insólita de enredo amalucado numa cidade imaginária que ressoa toda periferia do capitalismo: gravando em Rio, Lisboa e Havana, seus atores falam uma mistura de português e espanhol, colocando a desgeografização a serviço de uma universalização terceiro-mundista daquilo que é retratado. A bricolagem de escombros de diferentes capitais parece expor uma verdade da modernização globalizante: seu efeito é a ruína de projetos utópicos, a perda de referentes e a marginalidade.

Levando-se em conta esse tema com forte ancoragem na história e na tradição artística nacionais, retomado pelo autor nas canções e em *Estorvo*, ganha peso o modo como o narrador de *Budapeste* introduz seu contato com a língua húngara:

Já passava de uma quando fui para a cama nu, religuei a tevê, e a mesma mulher da meia-noite, uma loura com maquilagem pesada, apresentava uma reprise do jornal anterior. Percebi que era uma reprise porque já tinha reparado na camponesa de rosto largo que encarava a câmera com os olhos saltados, empunhando um repolho do tamanho da sua cabeça. Balançava ao mesmo tempo a cabeça e o repolho para cima e para baixo, e falava sem dar trégua ao repórter. E espetava os dedos no repolho, e chorava, e esganiçava a voz, e tinha o rosto cada vez mais vermelho e inflado, e enterrava os dez dedos no repolho, e agora meus ombros

---

<sup>64</sup> Ruy Guerra tenta transpor os efeitos literários para forma cinematográfica. O narrador autodiegético — que interage com as imagens pela inserção do texto e da *voz over* —, não consegue hierarquizar os dados com que se confronta, não consegue ultrapassar o campo da vivência: nada pode entender, logo não compartilha experiência, trazendo apenas sensações imediatas do protagonista. Seu tempo enunciativo é o presente, mesmo assim está cindido de alguma forma daquele que vemos: sua voz é feita por Ruy Guerra, o diretor, a medida que a personagem é interpretada por Jorge Perrufoia. A câmera parece aderir a essa fragmentariedade emulando o narrador do romance — não é preciso comentar o jogo de campo e contra-campo que coloca em cena as distorções imaginárias desse narrador. O estranhamento é total, expresso por um elaborado jogo de dissonâncias e consonâncias. Ismail Xavier destaca em *O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões - Ruy Guerra filma Chico Buarque. Matrizes*, São Paulo, v. 2, n. 2, p.15 - 30, 2009, p.22: “os vários canais — a imagem, a música, o diálogo, a *mise-en-scène* — não são postos em conjunção para explicar o mundo, mas em disjunção para expressar um estado de espírito. O corpo e a voz do ator, embora travados, são enérgicos no comportamento reativo diante de situações extremas, vivem as situações numa chave dramática que encontra na música seus pontos de ressonância. Em contraposição, o cansaço de tudo e o entorpecimento se expressam no grão da *voz over* narradora que pontua as cenas e as transições.”

se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra. Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro. (p. 7 - 8).

Instalado em um hotel devido a um pouso imprevisto em Budapeste (voava de Istambul a Frankfurt), o narrador, que já havia oferecido alguns sinais de classe ao apontar os países visitados, decidiu assistir à televisão. Assim se deparou, pelo meio eletrônico, mais de uma vez, como havia reparado, com a figura do que julgou ser uma camponesa. A mulher, pela sua expressão corporal, reclamava de algo relacionado à plantação, chorando e gritando — parece reivindicar algo de forma desesperada. Ao assistir a cena, seus ombros se retesaram, o que poderia indicar certa empatia à situação da mulher. Essa possibilidade é logo afastada, indicando que seu real interesse é a língua que desconhece.

Em menos de três páginas somos inseridos em um campo de problemas aparentemente alheio àquele de *Estorvo*. O espaço não é mais o nacional — está na Hungria — e a solidariedade de classe não serve nem de paradigma perdido — o narrador afasta logo a possibilidade de se compadecer da mulher. A cena de reivindicação dos pobres no campo — que animou a produção artística dos anos 60 — tem no romance mero valor estético — serve apenas de exibição acústica das palavras húngaras — e entra em contato com a personagem já mediada — aparece pelo aparelho da televisão, não pelo contato direto. A mínima solidariedade dá lugar à exploração verbal num mundo aparentemente sem fronteiras, pós-nacional. O interesse de Costa/Kósta não é o mundo mas a língua que o descreve — dessa forma pode estetizar o sofrimento da mulher e até uma ameaça terrorista (“o mistério do avião era ofuscado pelo mistério do idioma que dava a notícia” (p.8) ). É desse mundo que trata *Budapeste*. Há novo estágio da reificação da consciência: os nexos de qualquer solidariedade — instância não voltada a fins — são completamente estranhos à consciência que não consegue travar contato com o mundo pelos sentidos.

## **b) Paranoia objetiva**

Em *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*, estariam postas as relações entre o fracasso individual dos narradores e uma ideia de causalidade global que “determina a relação entre a estrutura psíquica dos personagens [...] e o curso mesmo da história”<sup>65</sup>. Constitui-se uma *paranóia objetiva* — jogo sistemático de correlação de entredeterminação entre psique individual e experiência social<sup>66</sup>. A associação entre os termos é possível dada a insistência no fato de que o trabalho funciona como relação primordial para constituição de identidade. E mais ainda: é central que a subjetividade seja assimilada ao processo.<sup>67</sup>

Advém desse fato a possibilidade de visadas mais alegorizantes das homologias entre o âmbito privado-romanesco e a do histórico político. Em *Estorvo*, por exemplo, seria possível uma leitura alegórica da derrota política dessa classe. A figura do amigo pode ser lida como correspondente aos ideais esquerdizantes e a da esposa ao consenso democrático. Há claras alusões a um passado “esquerdista”, o que insere o romance em um momento histórico preciso. Tal passado vem mais à tona quando, numa espécie de ridículo ataque delirante, bêbado, esse amigo começa a ofender ao narrador e à sua família, convocando aos berros os camponeses para tomada de terra. O protagonista não compreende esses referentes, nem no momento do rompante nem retrospectivamente. Ao conhecer sua esposa, uma antropóloga, renuncia à amizade, ficando isolado em seu casamento que acaba após cinco anos. É possível associar certo período de criação de consensos democráticos a esse casamento, que resultou em abandono de lutas de caráter acentuado de classe em nome de uma redemocratização — o livro foi publicado em 1991, pouco mais de cinco anos após a reabertura que teve como marco o fim do governo Figueiredo em 1985. Não seria impossível ler também um certo divórcio com a democracia liberal, dado o governo Collor, marcado por hiperinflação e desemprego, sem políticas efetivas de combate à miséria. Ou seja, personagem e sua classe estariam desligados há muito dos ideais coletivizantes

---

<sup>65</sup>OEHLER, Dolf. “O fracasso de 1848”. **Terrenos vulcânicos**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.16.

<sup>66</sup> Livremente inspirado em cf OEHLER, Dolf. *op. cit.*: p. 39. A inspiração no autor não implica associação direta entre Chico Buarque e uma posição contra uma classe após trauma histórico, como fizera o ensaísta com Flaubert. Ao tratar de Baudelaire, por exemplo, Oehler aponta o caráter alegórico e cifrado dos poemas como ostensivamente integrantes do projeto de ataque à burguesia em *Les fleurs du mal*. O foco, aqui, recai na objetividade social que conforma a psique dos narradores buarquianos em paranoia como a objetividade das lutas antirrevolucionárias de 1848 conformaram o narrador flaubertiano e o eu-lírico baudelaireano. Em *Budapeste* as alegorias, quando presentes, não cumprem papel análogo.

<sup>67</sup> Cf. VIANA, Silvia. **Rituais de Sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 123.

que marcaram outra geração e já sem perspectivas com os rumos da chamada Nova República<sup>68</sup>. A insistência restrita à alegoria, todavia, reduziria a produção artística a epifenômeno de movimentos mais gerais. Sua presença, porém, não pode ser ignorada.

Conseqüentemente, o foco recai em exibir como essa subjetividade narradora — afetada ela mesma por esses processos — constitui o filtro que permite ao leitor entrevê-los naquilo que constrói nessa configuração estética. Em *Budapeste* a formalização de uma *paranóia objetiva*, que inclui tanto o estilo *realista-naturalista* de uma compensação imaginária do narrador quanto a linguagem irrealista de significados instáveis, dá expressão à experiência individual reificada — que não distingue real ou irreal — e à sociedade desagregada — sem projetos coletivos. O narrador — ele também sem motivações e sem saída — insere na própria narrativa essa aporia de desagregação individual e social. Com esse enfoque, reabilitam-se as alegorias: a consciência do narrador serve de passarela onde elas desfilam.

Os narradores dos primeiros romances de Chico Buarque vivem ao prazer do acaso presos a um destino aparentemente fatal e inescapável<sup>69</sup>. Em *Budapeste*, ao contrário dos romances anteriores, a fatalidade desse destino é, de certa maneira, posta diante da consciência do narrador e, por isso, ele inventa um “real” substitutivo, uma *fantasia ideológica*, no qual consegue se relacionar com a infelicidade por ela gerada<sup>70</sup>. Esta é a chave de leitura para a *nota realista*: é a reconstituição paranóide de uma inteireza — imaginária — que engloba — ao menos tenta englobar — esse tipo de experiência reificada. A aparente ausência de motivos encadeados converte-se em ostentação narrativa.

### **Paranoia em *Budapeste***

O delírio ciumento expressa-se nas suas relações com Vanda e Kriska. Os teores de seu ciúmes e as ações dele resultantes são diversos: inicialmente, no episódio da embaixada, exerce alguma violência, sacudindo e puxando a mulher pelo braço, mas há conciliação do conflito e retornam para casa juntos; seu ciúmes por Kriska é inoperante, dado seu ferimento e nova situação de imigrante ilegal; em seu retorno ao Rio, fabula abundantemente sobre um possível

---

<sup>68</sup> Sugestões de Anderson Gonçalves e Edu Otsuka em reunião do grupo *Formas Culturais e Sociais Contemporâneas* e do texto de Edu Otsuka *Estorvo Revisitado*, não publicado.

<sup>69</sup> SILVA, Fernando de Barros, op. cit.: p. 122.

<sup>70</sup> Cf. SLOTERDIJK, Peter. **Critique of cynical reason**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 46.

caso de K.K. com Vanda, chegando a contactar raivosamente o alemão; e, na festa, ao avistar Vanda com ele, quebra uma taça e a ataca sujo de sangue. As reações mais violentas partiram de sentidos arbitrariamente atribuídos por ele a gestos e fatos — não teria por que pensar que a dedicatória de *O Ginógrafo* estava associada à traição, nem que o interesse da mulher por Kocsis Ferenc tivesse algum investimento erótico.

O delírio persecutório, motor da fábula lá em *Estorvo*, passa a operar aqui nos capítulos quinto e sexto. No sexto, arbitrariamente tem certeza de sua expulsão do hotel, por isso passa a vagar à noite para não ser descoberto, e atribui significado às chamadas do telefone, numa tentativa de apreender sentido, mesmo que irreal. É essa arbitrariedade a responsável pela virada na fábula — ao aderir à justificativa de seu delírio, atende o telefone e pode retornar a Budapeste. Já do quinto até o sétimo, tem absoluta certeza da denúncia do Sr..., numa clara inversão — como aquela que havia feito com K.K. — da hostilidade assumida perante o colega de profissão. Atribui também a ele a autoria de *Budapest*, que teria feito apenas para humilhá-lo, contrariando o discurso da esposa de que havia sido o responsável pela sua volta ao país — mais uma vez recebe como tentativa de humilhação do outro aquela que ele mesmo tentara infligir. Da perseguição passa à grandeza, após uma espécie de reconciliação, redefinidora da narração retrospectiva. Um dos motores da fábula, aparentemente desmotivada, é a sistematização de seu delírio. Em outros termos, a ausência de causalidade — as ações não decorrem umas em consequência das outras — está fundamentada no ponto de vista do narrador: é sua subjetividade responsável pelo caráter épico da ação — diferenciando ou não sujeito do objeto, pela inserção do elemento temporal. A movimentação do enredo também é praticamente ocasional, emergindo de necessidades externas à matéria, mas intrínsecas ao narrador ostensivo no gênero romanesco (*romance*, não *novel*). Há sistematização da lógica paranoide, visível na construção da fábula, e estetização em sua organização, patente no plano do enredo. O alto número de efeitos de virada, que ao mesmo tempo implica e subverte as conexões causais, é também auto-exibição do narrador ligada a restrições, não apenas de gênero literário, mas de demanda mercadológica na indústria cultural.

O interesse da *paranoia objetiva* não está no diagnóstico — no limite impossível, dado não se tratar da análise de um paciente — mas nos *sintomas formalizados*, nos planos da fábula e

do enredo. Assim, através da criação de uma lógica paranoide, o narrador chega à reconciliação final. Nela estão sistematizadas ideias, interpretações falsas, delírios, de forma coerente e fixada, resultando mesmo na falsificação da memória<sup>71</sup> — por isso pode interpretar os gestos mais triviais de K.K. como denúncia da traição ou lembrar e esquecer Kocsis conforme o momento. O narrador Kósta é aquele que reconstruiu o mundo para poder viver. Precisamente em sua reconciliação esse narrador se diferencia do de *Estorvo*: a dimensão agônica do percurso decadente, também uma expressão paranóide, assemelha-se ao do romance de 1993, apesar da contradição ser a um enunciado diverso, já sua reconciliação euforizante aparece como nova estilização que desemboca no cômico. Um de seus recursos típicos é o desmascaramento do alogismo, da falta de causalidade, de algo que parecia regido por regras bem fixadas<sup>72</sup>, isso é o efeito da prosa de *Budapeste*. A lógica paranoide criada é possível apenas na ficção — a obra formaliza uma dinâmica social, não a transcreve.

### **Primeiro *Intermezzo*:**

#### **Reincidências buarquianas - *Cara a Cara***

Tenho um peito de lata  
E um nó de gravata  
No coração  
Tenho uma vida sensata  
Sem emoção  
Tenho uma pressa danada  
Não paro pra nada  
Não presto atenção  
Nos versos desta canção  
Inútil

---

<sup>71</sup> MOREIRA, Juliano, e PEIXOTO, Afrânio, op. cit., p.148.

<sup>72</sup> Cf. PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992. O romance, com efeitos de comichidade e distanciamento, desmascara sua própria lógica paranóide pelo contraste entre as notas realista e irrealista.



Tira a pedra do caminho  
Serve mais um vinho  
Bota vento no moinho  
Bota pra correr  
Bota força nessa coisa  
Que se a coisa pára  
A gente fica cara a cara  
Cara a cara cara a cara

Bota lenha na fôrnalha  
Põe fogo na palha  
Bota fogo na batalha  
Bota pra ferver  
Bota força nessa coisa  
Que se a coisa pára  
A gente fica cara a cara  
Cara a cara cara a cara

Tenho um metro quadrado  
Um olho vidrado  
E a televisão  
Tenho um sorriso comprado  
A prestação  
Tenho uma pressa danada  
Não paro pra nada  
Não presto atenção  
Nas cordas desse violão  
Inútil

Tira a pedra do caminho (etc.)

Tenho o passo marcado

O rumo traçado sem discussão

Tenho um encontro marcado

Com a solidão

Tenho uma pressa danada

Não moro do lado

Não me chamo João

Não gosto nem digo que não

É inútil

Tira a pedra do caminho (etc.)

Vou correndo, vou-me embora

Faço um bota-fora

Pega um lenço agita e chora

Cumpre o seu dever

Bota força nessa coisa

Que se a coisa pára

A gente fica cara a cara

Cara a cara, cara a cara

Com o que não quer ver<sup>73</sup>

Em *Cara a Cara*<sup>74</sup>, do quarto disco, de 1970, o mal estar no trabalho, que converte o eu-lírico em espécie de objeto, apresenta-se nos versos iniciais da canção: “Tenho um peito de

---

<sup>73</sup> BUARQUE, Chico. **Chico Buarque de Hollanda vol. 4**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1970. 1 CD (33min).

<sup>74</sup>Sigo de perto, mas não inteiramente, a análise de Adélia Bezerra de Meneses em **Desenho Mágico - Poesia e política em Chico Buarque**. Ateliê editorial; 2000, p. 87 - 90. Todas as expressões citadas sem referência foram retiradas dessas páginas.

lata/ E um nó na gravata/No coração”. A desumanização é marcante: em vez de um coração, símbolo gasto do caráter emocional, são apresentados signos da instrumentalização do corpo para atividade profissional. O “peito de lata” remete ao robô, ao homem de lata, àquele, como confirmado na sequência, que é “sem emoção”, feito para o trabalho. Como afirma Adélia Bezerra de Meneses, “nó na gravata” é uma clara metáfora do mundo dos executivos que insere esse “eu” que canta no universo do trabalho intelectual — está dado um recorte de classe.

A autora aponta a maneira pela qual o caráter de coisa do enunciador é construído a partir do vocabulário dos bens de consumo — peito de lata, metro quadrado, olho vidrado —, comparando-o à televisão, também presente nos versos. Esse processo de coisificação está alinhado às expectativas sociais, já sinal de “uma vida sensata”. Vida atravessada pelo sinal da pressa: há um movimento febril para frente que o isola, aliena, de seus próprios enunciados, já que não presta atenção nem “Nos versos dessa canção/ Inútil”.

Há movimento constante, mas não há para onde correr, já que o caminho está definido: “Tenho o passo marcado/ O rumo traçado sem discussão/ Tenho um encontro marcado/ Com a solidão”. O embotamento dos sentidos, resultante do trabalho, é determinante para essa solidão: a inviabilidade de tornar a vivência palpável e comunicável isola o sujeito, fissurando qualquer possibilidade de diálogo. A ausência de vínculos efetivos com outros é acolhida resignadamente<sup>75</sup> e as tentativas de estranhamento da situação, como a canção, são consideradas inúteis.

Não há coletivização dessa experiência e há o imperativo de sua continuidade desenfreada, da remoção do que impede esse movimento: “Tira a pedra do caminho/ Serve mais um vinho/ Bota vento no moinho/ Bota pra correr/ Bota força nessa coisa”. A mútua imbricação das esferas — social-política e psico-sexual — dá as caras mais uma vez: o elemento que garante alívio à estrutura psíquica reificada, o álcool, é paralelo à energia natural da produção agrícola, o vento no moinho, por sua vez comparada à instância fabril, do fogo na fornalha, que reverbera também no campo explicitamente social, o campo de batalha. A esses elementos unem-se os que remetem a ditos populares, ganhando novos significados que resvalam nas esferas anteriores:

---

<sup>75</sup> Cf. LUKÁCS, Georg. A nova solidão e sua lírica In: \_\_\_\_\_. **A alma e as formas**. São Paulo: Autêntica, 2017, p.136: “Não atribuímos mais um lugar decisivo em nossas vidas às grandes tragédias, aos sentimentos implacáveis e opostos categoricamente uns aos outros; é como se, em sua maior parte, isso fosse demasiado forte para os nossos órgãos receptivos, que, assim, teriam sido demasiado leves para os órgãos de nossos pais.”

“bota pra correr”, “põe fogo na palha” etc. Todas influenciam-se mutuamente e garantem o movimento dessa coisa “abstrata”, espécie de moto contínuo<sup>76</sup>.

Esse contínuo movimento que imperativamente deve prosseguir é também a recusa “a um movimento de consciência”: há de se evitar a parada do movimento “Que se a coisa para/ A gente fica cara a cara/ [...] com o que não quer ver”. O movimento constante “é uma defesa contra a angústia” produzida pela reificação. Há imperativo à ação que impede qualquer processo reflexivo e ocorre à revelia da consciência: a fuga de sua condição ocorre pela implicação de suas faculdades em seu movimento, mesmo que irrefletido, a exemplo das movimentações do protagonista no romance. O imperativo do sistema abstrato de mercadorias é introjetado: a ideologia não é, ao contrário da afirmação de Meneses, apenas problema de falseamento parcial da realidade mas de prática, por isso os instrumentos do prazer, a canção e o violão, são inúteis — não basta um despertar. O eu-lírico é esvaziado de desejo — não tem nem ilusões que guiam seu movimento — adere ao processo como forma de se proteger dos efeitos que este mesmo causa: o curto-circuito é completo. O campo é o de Kósta: sua auto-exibição e performance ao longo do romance são parte do seu mecanismo de falseamento e defesa. Mecanismo constituído pela adesão ao massacre do qual é vítima como forma de compensação imaginária — tenta escapar do sofrimento produzido pelos processos de reificação identificando-se aos seus instrumentos.

## Capítulo 2: Bye Bye Brasil

### 1. Compensação e fantasia reconciliatória na dimensão sexual

Dado que a forma de *Budapeste* está ligada à sistematização do delírio paranóico do narrador Costa-Kósta, à estruturação de seu desejo, ganha relevância a análise dos sonhos do protagonista, já que advém da mesma fonte, o reprimido<sup>77</sup>. A formalização dessa espécie de

---

<sup>76</sup> A parceria com Edu Lobo, *Moto contínuo*, presente no disco **Almanaque**, Rio de Janeiro: Polydor; 1981.1 CD (29 min), retoma parcialmente a temática. Nela a circularidade melódica e temática remete, além da falta de saída de uma situação persistente e repetitiva, à sua vacuidade: na falta de razão objetiva, sentido, para a ação, o trabalho, a própria perpetuação do que já ocorre — a resposta do último “porquê” é o reinício da canção que termina em *fade out* — serve para o fechamento do circuito. Os versos que seguem o refrão compõem uma série de causalidades que se dobra sobre si mesma similarmente ao que ocorre em *Budapeste*.

<sup>77</sup> FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen (1907). In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Vol 08. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.13-122, p.83. A referência a *Gradiva* não deixa de ressoar *Futuros Amantes* do disco **Paratodos**, Rio de Janeiro: BMG Ariola Discos, 1993. 1 CD (36 min) Nela, assim como Pompeia, a cidade

“delírio fisiológico” serve de miniaturização das energias constitutivas do ponto de vista que molda a narrativa. A fantasia conciliatória de Costa em relação a Vanda ocorrida em sonho é exemplar dos movimentos do texto. O que interessa não é apenas o conteúdo latente do sonho — a relação com a esposa — mas como ele é formulado — a forma do sonho dá indícios do desejo inconsciente, a conciliação, de fundo social. Forma que, colocando o caminho subjetivo no centro, abdica das unidades de tempo e ação<sup>78</sup> e das relações de causa e efeito imediatas.

Após a constatação da ausência da mulher e de suas conjecturas delirantes sobre o suposto caso com K.K., entre o sonho e o delírio, Costa imagina uma cegueira que restauraria o matrimônio, ligando ambos de maneira ainda mais intensa. A cegueira imaginada das páginas anteriores é convertida em algo da “realidade” — há passagem da reminiscência ao sonho.

E quando ouvi a Vanda iniciar o noticiário, acho que eu já cochilava, penei para abrir os olhos. E quando abri os olhos, tinha ficado cego. Esfreguei os olhos, esbugalhei-os, eu estava completamente cego. Procurei manter a calma, mordi o travesseiro, tratei de me concentrar na voz da Vanda, atentar para suas palavras, ministério, frente fria, gasoduto, hecatombe, tie break... Sua voz estava bastante serena, melodiosa, e embalado por ela fui pouco a pouco reatando o sono, me resignando à minha nova condição; amanhã eu pensaria no que fazer, comprar um cachorro, essas coisas. Amanhã de qualquer modo a Vanda me daria assistência, pois tão logo tomasse conhecimento do acidente, com certeza pediria dispensa da televisão. Em última análise, não me parecia mais tão grave ficar cego ao lado da Vanda para o resto da vida. Iria com ela à praia, ao hospital, à biblioteca, ao restaurante, a Londres, atrás da sua voz iria de bom grado a qualquer parte. Desembaraçado da visão, com maior tino perceberia se ela estava alegre, se estava mentindo, se tinha dó de mim, se cochichava ao telefone, se sentia vergonha de ter marido cego. E ela me lia cada noite um novo livro, e me cobriria as pálpebras com umas compressas que só me serviriam para gostar ainda mais dela. Às vezes as compressas estariam fervendo, ou embebidas em limão; às vezes a Vanda resolveria passar vários dias muda, para me ver andando às tontas; às vezes lia do livro só as páginas pares, mas eu jamais reclamaria de coisa alguma, nem de ela estar envelhecendo, adquirindo como que rugas na voz. Eu fingiria não notar que de quando em quando ela chorava pelos cantos, ora por ter ficado velha, ora por ter desperdiçado a vida a guiar um parasita. De vingança, um dia ela seria mesmo capaz de amanhecer encostada em mim, mas toda fria, gelada na cama igual a uma estátua de gelo, e nosso filho soltaria um berro na porta do quarto. O menino gritava feito um doido no corredor, e além da televisão acesa, a luz vazada pelas frestas da persiana me batia na cara. Quando vi nove horas no despertador, pulei da cama, decidido a fazer uma surpresa para a Vanda. (p. 97 - 98).

---

do Rio de Janeiro é reduzida a ruínas — no caso da capital fluminense, todavia, há submersão, mais uma imagem para o recalque. O amor reprimido só seria revelado milênios depois por escafandristas, em uma projeção para o futuro, como num reverso da Gradiva, em que a repressão do amor projeta-se na criação de uma imagem do passado.

<sup>78</sup> Não à toa ressoa a descrição de Peter Szondi de *O sonho* de Strindberg In:\_\_\_\_\_. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify. 2001, p.64, em que há imitação da forma sonho que é “desconexa, mas lógica na **aparência**”. A lógica dessa aparência caracteriza a forma do sonho.

A banalidade do ato de cochilar assistindo TV é descrita com o uso dos tempos do indicativo, como se correspondesse à *nota realista*, inserindo o leitor no campo do factível — não no da imaginação. Insistindo nessa *nota*, insere a cegueira: “tinha ficado cego”; “estava completamente cego”; “fui reatando o sono” etc. Isoladamente as primeiras orações sugerem que a personagem cochilava, acordou, constatou a cegueira e voltou a dormir, em *resignação* com o novo estado. Todavia, um índice de incerteza havia sido posto no discurso, com o emprego de “acho”. Então Kósta cola à percepção da personagem Costa, descrevendo suas ações e sensações: ouviu o noticiário; teve dificuldades para abrir os olhos; conseguiu abri-los; constatou a cegueira; esfregou seus olhos; esbugalhou-os; confirmou sua conjectura; tentou acalmar-se; mordeu o travesseiro; e, por fim, decidiu concentrar-se na voz da esposa no telejornal. Ocorre, em seguida, uma espécie de *zoom*, a perspectiva aproxima-se de maneira ainda mais intensa de seus sentidos, em uma enumeração do escutado na televisão.

A nitidez produtora de estranhamento — descrição quase microscópica do estado do protagonista — insere o leitor em instância onírico-conjectural: a partir do ritmo da fala de Vanda, ainda entre a vigília e o sono, começa a “resignar-se” à cegueira e a imaginar sua vida futura — a referência ao cão guia marca a primeira inserção do futuro do pretérito. Transitando do devaneio ao sonho, o narrador enumera suas fantasias, em quase coincidência entre conteúdo manifesto, as figurações apresentadas, e conteúdo latente do sonho, marcas de vivências anteriores: Vanda desistiria da televisão para tomar conta dele; passariam o resto da vida juntos; iria com ela a “qualquer parte”... em resumo, a mulher se tornaria sua via de acesso ao mundo. A vivência do dia anterior, conjectura e imaginação quanto a uma possível cegueira das letras, é imediatamente atualizada na cegueira imaginada, associada no plano consciente à frustração de origem profissional — o trabalho, a literatura no caso, não lhe garantia nenhuma satisfação desde o retorno de Budapeste. Sonho e “realidade” fundem-se novamente com o grito de Joaquim no corredor: no primeiro plano, ocorre pela morte da mãe, no segundo, por sua chegada ao apartamento. O narrador retoma, então, a *nota realista*.

Costa realiza no sonho tudo aquilo que lhe foi negado na realidade: Vanda havia se mudado para São Paulo devido ao trabalho; seu lugar como membro da família e marido havia

sido revogado; não passariam nem o natal juntos, já que ela faria a cobertura do telejornal; nunca fizeram nem fariam a viagem desejada a Londres etc. O sonho aparece inicialmente como desejo satisfeito<sup>79</sup>: é compensado de todas as perdas no campo erótico-familiar, retomando seu protagonismo no núcleo da família. A forma do sonho serviria, em primeiro momento, de contraposição entre sujeito isolado e o mundo objetivado e reificado.

O mergulho na interioridade de Costa revela, todavia, a impossibilidade de manutenção da fantasia e suas conjecturas logo são convertidas em pesadelos: dá vazão à relação de sadismo mantida com Vanda; assume passividade resignada perante as atitudes imaginadas; prevê a decadência física e psicológica da mulher; admite seu parasitismo; chega a imaginar sua morte. O sonho, delírio da pessoa normal, proteção contra algo rejeitado pelo consciente, converte-se em veículo de um núcleo traumático<sup>80</sup>: o reprimido invade sua fantasia, contudo, no plano onírico, as relações são invertidas, como postas diante do espelho<sup>81</sup>. Esse reprimido, todavia, vai além das frustrações com a esposa, conteúdo latente, que habitavam vastamente o plano da consciência da personagem, a exemplo das páginas anteriores ao sonho. Tais conteúdos estariam ligados a um recalque anterior, infantil, de natureza sexual, operando uma espécie de curto-circuito<sup>82</sup>. Aparentemente há a) incongruência metodológica — como se descritas as energias libidinais de um sujeito — e b) novidade de diagnóstico — a presença de um jogo de forças de algo recalcado que tenta emergir e um vetor contrário que resiste ao tornar-se consciente.

a) A aparente incongruência liga-se a ponto fulcral da fortuna crítica buarquiana, a imbricação entre esferas política e erótica na obra do autor. De um lado, não se trata de energias de um sujeito, de outro, a paranoia se coloca em oposição a um enunciado socialmente posto, podendo justificar, também a partir desse ponto, por que esse processo, descrito segundo modelos freudianos, é adequado a energias sócio-históricas.

---

<sup>79</sup>FREUD, op. cit., p.14.

<sup>80</sup> Ibid., p.51.

<sup>81</sup> A estilização aparece nesse pretense momento subjetivista, não apenas com a estrutura espelhada, como na alusão da leitura apenas *das páginas pares*. O romance é estruturado de forma que os capítulos pares se passam no Rio de Janeiro, logo, que tratem de Vanda. Se *páginas pares* forem igualadas aos *capítulos*, há jogo especular em que Vanda retiraria a parte relativa a Budapeste do “livro de Costa” da mesma maneira que Krika pede que o narrador faça com seu “Budapest”.

<sup>82</sup> ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma. In: \_\_\_\_\_. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto 1996, p.299.

O recuo às canções esclarece o tema. Na obra de Chico Buarque, há íntima relação entre utopia e o universo sensual: uma realidade mais aberta proporcionaria uma “reconciliação do Homem e da Natureza<sup>83</sup>”. Em outros termos, os famélicos da terra teriam uma energia utópica-sexual que restauraria o princípio do prazer no mundo em oposição ao princípio de desempenho.

A partir dessa perspectiva, Meneses analisa canções como *O que será?* e *Primeiro de maio*. Na primeira, haveria uma aposta “na radicalidade [futura] dos subversivos”, meretrizes, infelizes, embriagados, cujas ações envolveriam tanto a esfera erótica quanto a insurrecional, mutuamente relacionadas. O objeto da charada — *o que será?* — impor-se-ia contra o campo da cultura — governo, vergonha, juízo. Ou seja, haveria uma instauração “da ordem da sensualidade contra a ordem da razão”. Erótico e político convergem a um só princípio. Em *Primeiro de maio*, o eu-lírico chega a moldar um mundo presente no qual o trabalho é desalienado. A reapropriação dos objetos de trabalho — meios de produção — pelos sentidos produziria uma nova situação. Há uma visão positivada simbolizada na gravidez, em que se trata de um “presente preche de futuro”, fecundado pela fusão de energias sexual e política.

*Budapeste* se localiza em posição diametralmente oposta à das canções: a sensualidade, em sentido erótico e sensorial, também se liga à política, mas em seus esvaziamentos mútuos. No plano da fábula, os sentidos de Costa estabelecem relações com o mundo através do regime das coisas. Eles são fonte de estranhamento: a descrição realista ora é deformante ora prende-se à estereótipos. A apreensão do mundo se dá, em mais de uma passagem, pela mediação de aparelhos, telefone, televisão etc. Há perda do desejo sexual da personagem, sobretudo relativamente a Vanda, cuja dedicação ao trabalho parece oposta ao encontro com o parceiro. Os narradores não tiram sentido nem gozo da sensualidade. Assim o caráter compensatório da alucinação de cegueira ganha uma dimensão imediata: estabelece uma nova relação sensorial com o mundo, desreificante, em que as mediações resultam, inicialmente, em uma reunião com a mulher.

Em sentido profundo, esse corte libidinal está ligado à falta de perspectivas históricas. Uma vez intimamente imbricados os planos político e erótico, o núcleo traumático representa a

---

<sup>83</sup> Sigo aqui DE MENESES, “Variante Utópica”, In: op. cit., p.126.



impossibilidade objetiva da Formação — as energias libidinais e políticas se realizam em *Budapeste* como falências mútuas. O núcleo libidinal pode ser simultaneamente considerado como tal, descrição de energias psíquicas da personagem, e em sua ligação ao desfazimento da utopia: como em *Pelas Tabelas* não é preciso decidir por um objeto de desejo<sup>84</sup>, ganhando relevância justamente “essa confusão do individual com o coletivo e apontando para muito do individual naquele momento coletivo<sup>85</sup>”. O núcleo de interesse é a impossibilidade da Formação recalcada, surgindo apenas como sintoma. Ela tenta emergir, na consciência da personagem e na tessitura da obra, não como projeto negado, mas na dimensão de sofrimento social, reificação, advindos da não realização desse projeto: o centro de interesse é o país de futuro abortado, sem pretensões utópicas. Essa energia sócio-erótica recalcada é transferida à frustração imediatamente sexual do narrador, sua relação com Vanda, justificando esta como conteúdo latente do sonho.

b) O jogo de forças entre energia reprimida e repressora, por sua vez, se manifesta: estão em disputa a *nota irrealista*, ligada ao inconsciente que se expressa, emergência sintomática; e a *nota realista*, expressão consciente, por isso ligada à verossimilhança. Ambas estão sujeitas ao delírio: é justamente na formação deste em que a luta jamais tem fim<sup>86</sup>. O núcleo traumático recalcado que não cansa de emergir é a impossibilidade da formação, de sujeito e país, ou melhor, de sujeito no país. A imbricação entre as esferas social-política e psico-sexual permite entrever esse núcleo traumático reprimido no sonho.

O motor das ações da personagem Costa é o delírio em sua dupla determinação, de energias conscientes e inconscientes: seus estágios intermediários — entre sono e vigília, misto de devaneio e lembrança, sonho e prospecção — revelam justamente a formação de pretextos conscientes, ou ao menos que emergem à consciência, motivadas pelo reprimido. Precisamente nesses momentos não há predomínio de nenhum tipo de energia. Assim decide de supetão ir a Budapeste, ligar para o alemão, retornar ao Brasil... a motivação se esconde na forma em que emerge à consciência. Dupla determinação que justifica a divisão dos capítulos entre predomínio

---

<sup>84</sup> Ibid., p.215.

<sup>85</sup> BUARQUE, Chico. apud. MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. Folha de s. Paulo. 1994 Jan, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/4.html>>, Acesso em: 29 de jun. 2020.

<sup>86</sup>FREUD, Sigmund, op. cit., p.71.

da *nota realista*, ligada à verossimilhança, em que abundam energias conscientes, mesmo que determinadas pelo delírio; e, nos finais, sobretudo no sexto, predomínio da *nota irrealista*, que dá vazão ao sofrimento social aparecendo como sintoma, ou seja, como forças inconscientes. Não há cisão entre ambas, são estruturadas ao mesmo tempo pela *paranoia objetiva*, com os entre-lugares supracitados, explicitando a continuidade e interpenetração entre as duas esferas. Toda a subjetividade de Costa/Kósta se estrutura paranoicamente, princípio de formalização de todas as suas expressões no romance.

A Formação aparece como geratriz de sentidos ao longo de toda a obra romanesca de Chico Buarque: o soterramento de pompeia ganha figuração cultural. *Essa Gente*, de 2019, exhibe o peso da referência à canção *Manhã de Carnaval*. A utopia encarnada na bossa nova — desenvolvimentismo, que sintetizaria progresso capitalista e matrizes populares —, dada como impossibilidade objetiva, converteu-se em mercadoria para exportação e consumo internacional. O rebaixamento do campo cultural é atroz: o primeiro canto de Rebecka é interrompido pelo pouso de uma barata... *é a lama, é a lama!* Orfeu, por sua vez, virou Agenor, salva-vidas evangélico e amigo de milicianos. Como já destacado por Netrovski, o contraste com o funk na mesma página<sup>87</sup> dá notícias do que mudou. A imagem de futuro infértil, em oposição ao prenhe de futuro de *Primeiro de Maio*, cifra-se nas figuras dos filhos: em *Budapeste*, Joaquinzinho sofre de afasia, ao contrário do virtuosismo verbal de Costa, e se converte em *skinhead*; em *Leite Derramado*, a filha e os netos são retratados como idiotas responsáveis pela pauperização da família; e em *Essa gente* o filho carece de “cuidados especiais”. Em regime alegórico apontam para a Formação natimorta, eles representam sempre uma decepção e cisão em relação a seus pais.

Retomando, o conteúdo manifesto do sonho é a cegueira que restauraria o casamento; os conteúdos latentes são, sobretudo, aqueles ligados à mulher; e o desejo inconsciente, por sua vez, algo como a superação de uma Formação não realizada. Entender a escolha, para além das imbricações entre esfera sexual e política, do tratamento desses conteúdos latentes na forma do sonho e como eles se ligam a esse núcleo inconsciente, em outras palavras, descrever *o trabalho do sonho* exhibe-se como central.

---

<sup>87</sup> BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.145.

O sofrimento social é recuperado pela relação com a esposa. No sonho ocorre o espelhamento das vivências — tudo aquilo que vinha se dando como frustração passa a ser invertido pela cegueira, vivência, mesmo que fruto de raciocínio, adequada a esse conteúdo<sup>88</sup>. Longe de esgotar a descrição do trabalho do sonho, essa imagem-signo parece funcionar de ponto nodal não apenas dos processos de condensação como de toda a sistematização do delírio constitutivo da obra: ela liga a vivência imediata do devaneio na livraria; a frustração profissional; o conflito erótico com a mulher; a falta de relação com o filho; e, obviamente, o sofrimento social da Formação não realizada. Justamente representando uma força repressora — a impossibilidade de ver, o apagamento do que está diante dos olhos, voluntário no pensamento anterior ao sonho — joga luz naquilo de que se tentou proteger — o sofrimento, ligado à imagem deformadora da mulher. A cegueira encobre e revela sua incapacidade de lidar com o sofrimento — não consegue admitir seu deslocamento no nível familiar, nem o núcleo social que o submete às intempéries antes reservadas aos pobres.

Essa cegueira, porém, possibilita inversão, mesmo que instável e imaginária, do quadro. Esse é o recurso adotado pelo narrador Kósta: adere à energia repressora, fonte de sofrimento, numa tentativa de produzir uma fantasia que inverta as frustrações postas na realidade. Adere à fonte de sofrimento como forma de defesa. Assim como no sonho, o delírio do romance o compensa, fazendo com que supere o sofrimento social. Sonhar e, no limite, o delírio da paranoia objetiva substituiriam um ato objetivamente impossível, a realização do sujeito.

O narrador tentaria realizar o desejo, associado à adesão a uma realidade mais aberta advinda da Formação, pela via do sonho, e por extensão, de todo delírio paranoico<sup>89</sup>: não há forma ligada à causalidade em sentido tradicional. De todo modo, o sonho noturno aqui descrito serviria de salvaguarda do cotidiano, possibilitando a reorganização da existência<sup>90</sup> dessa personagem, cujos sintomas funcionam como defesa do sofrimento social. A forma do sonho não

---

<sup>88</sup>FREUD, Sigmund. "O uso da interpretação dos sonhos na psicanálise (1911). In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Vol. 04. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.122-132, p.212.

<sup>89</sup> Paranoia que não é traço idiossincrático, mas historicamente construída, dado estruturante daquilo que entendemos como realidade.

<sup>90</sup>As diferenciações entre sonho diurno e sonho noturno presentes em BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005., retomados por Paulo Arantes em . "Tarifa zero e mobilização popular." **Blog da Boitempo**.(Site). Publicado em 3, Jul, 2013.

consegue, todavia, contrapô-lo ao mundo objetivo reificado, porque já é parte constitutiva de Costa.

Chama atenção o papel dos sonhos diurnos (*daydreams*) no romance: as chamadas conjecturas absurdas tratam também de desejos não realizados — a vingança contra K.K.; abdicação da escrita; reaproximação com Álvaro — mas, contrariamente aos noturnos, não geram satisfação, pois não impelem à ação consciente. A união entre imaginação, memória e visão não produz projetos: parece bloqueada a possibilidade de sonhar como formadora de utopias. O devaneio na praia, no qual o máximo de realismo leva ao estranhamento, revela a paralisia imaginativa: não consegue formular projetos que o retirem da situação presente. Estando núcleo traumático sexual e social imbricados, a impossibilidade de se realizar o desejo no sonho diurno é algo constitutivo dessa consciência — há um impedimento de formulações para retirá-lo do círculo infernal. As conjecturas do narrador, devaneios para fora da miséria cotidiana, do sofrimento social, são bloqueadas, passando para o círculo compensatório dos sintomas: Costa e Kósta não conseguem produzir utopia, obra coletiva, não individual, voltando ao núcleo traumático descrito, determinante de suas energias psíquicas conscientes e inconscientes.

## **2. Delírio compensatório na dimensão social**

Levando-se em conta que o narrador Kósta dá expressão à reconstituição paranóide — recria um sentido, um sistema fechado — em resposta à violência sócio-psicológica da personagem Costa, em outras palavras, formalização da *paranoia objetiva*, a descrição das primeiras páginas deve ser reanalisada como parte desse sistema. A dimensão anterior bem definida que experimenta o mundo como compreensível e hierarquizável não é, conseqüentemente, pré-paranoica, mas reconstituição do delírio capaz de identificar e organizar aquilo que antes parecia estranho e impenetrável.

Os termos ganham materialidade na comparação entre o primeiro capítulo, que apresenta Kósta, intelectual de renome na Hungria, e o sexto, que concentra o máximo de degradação de Costa, caloteiro envelhecido vivendo de sobras no hotel Plaza. A predominância dos tempos verbais em cada capítulo dá mostras da oposição de registros. No primeiro, há presença quase

absoluta do modo indicativo, explicitando o domínio do narrador sobre a matéria narrada. O uso de máximas dimensiona a inteireza do narrador, que pode dar e receber conselhos. O pretérito perfeito é utilizado de maneira quase escolar, informando sobre ações concluídas, sem reverberações presentes: abre o capítulo com a anedota já terminada, que teria valor de conhecimento. O presente do indicativo emerge apontando o momento da enunciação: o narrador dá notícia de sua relevância intelectual. A passagem, sem cortes, para o episódio de sua primeira visita a Budapeste prossegue com o uso do pretérito perfeito, que estende as certezas do narrador até ao que não poderia afirmar com precisão, como referindo-se ao atendente do hotel, um “surdo-mudo”, ou ao da mulher na TV, uma “camponesa”. Já no sexto são estabelecidas relações com os tempos verbais contrastantes às do primeiro. A descrição microscópica, que abre o capítulo, é formada por indicativo, pretérito imperfeito, sobretudo, e futuro do pretérito, de valor condicional. O *zoom* nos elementos da cidade do Rio produzem deformação: a aproximação microscópica perturba a apreensão naturalista. A exatidão geradora de estranhamento serve de gatilho às conjecturas absurdas do narrador. Aquilo a que poderia ter acesso, passa a ser estranhado — movimento oposto ao do primeiro, cujas certezas, muitas vezes impossíveis, eram afirmadas. Em seguida, o uso do indicativo prossegue, afinal são eventos já vividos pelo narrador. Porém, mesmo essa facticidade é modulada com a inserção de novos índices de incerteza: “acho”; “pressenti”; “tive a sensação”; “acreditando” etc. A sua decadência — física, social e psíquica — passa a ser vivida também como pânico — por isso a fuga amalucada dos supostos *skinheads* — introjetado nos enunciados do narrador, minando, através do pudor linguístico da modulação, todas as marcas de confiabilidade: Costa não mantém o estatuto de nada que afirma<sup>91</sup>. As certezas, contrariamente, surgem com o uso das condicionais — “logo, logo alguém viria esmurrar a porta” (p.162).

O espelhamento beira o lúdico: em *Budapeste*, capítulo 1, Costa telefonou para mulher, mas não obteve resposta, já no Rio, capítulo 6, telefonavam-lhe, mas ele não atendia; no hotel do

---

<sup>91</sup> Cf BENJAMIN, Robert Walser, In: op. cit., 2016, p.52 - 53: “Quando, num trecho virtuoso, transforma em prosa o monólogo: ‘Por essa rua de arcadas ele deve chegar’, Walser começa com as palavras clássicas: ‘Por essa rua de arcadas’; mas em seguida é assaltado pelo pânico, sente-se inseguro, pequeno, perdido, e continua: ‘Por essa rua de arcadas, **creio**, ele deve chegar’.” O “estado de espírito puro e ativo da vida convalescente” de Walser guarda analogias ao de José Costa: da mesma maneira que os enunciados daquele se anulam mutuamente indicando a falência da perspectiva narradora e o introjetam o medo consequente na estrutura cambiante das frases, a degradação psíquica de José Costa contradiz os enunciados do narrador inteiriço Zsoze Kósta.

aeroporto os funcionários batiam à sua porta até por engano, no Plaza nem lhe cumprimentavam mais; no primeiro, descobre o húngaro e por ele se encanta através do telejornal, no sexto a “musiqueta nervosa” de um programa do tipo o faz desligar a televisão; na Hungria, anseia por ouvir a língua, no Brasil isso lhe causa dor; lá consegue captar sentidos mas não definir palavras, aqui reconhece as palavras “brasileiras” mas vê a língua como “quase um idioma novo”... A inversão especular é evidente: no início do romance o narrador se coloca em posição diversa, superior à da personagem Costa, como uma resposta direta àquele estado. Trata-se de um delírio compensatório, ou seja, reconstrução psíquica de uma ordem desfeita no mundo real. Uma vez admitida a paranoia como *objetiva* é preciso explorar o enunciado social que a fundamenta.

### **Dialética paralisada e racionalidade para o trabalho**

Costa, entre Rio e Budapeste, “flana” pelos logotipos de marcas como num grande *bazar global*: “[Em Budapeste] passei pela Kodak, pela Benetton, pela C&A, [...] virei à esquerda, Lufthansa, American Airline, Alitalia, a agência da Air France ainda estava fechada”.(p.58). Assimila uma cultura material pós-nacional: fica à vontade nos hotéis plazas de todo mundo, indiferentes nas capitais ao redor do globo; frequenta congressos traduzidos simultaneamente em qualquer país; e desloca-se entre Budapeste e Rio, pelo menos até bloquearem sua conta, apoiando-se no sistema de crédito mundial. O processo de sua individuação se dá para o desenvolvimento de uma identidade cosmopolita: diferencia-se apenas como consumidor<sup>92</sup>. O lançar-se para fora é o duplo da moeda da solidariedade puramente formal imperante dentro do país.

Bianchi constrói quadro similar em *Cronicamente inviável*<sup>93</sup>: mesmo os laços formais entre classes e indivíduos começam a se soltar, como a cena final do atropelamento do menino exhibe<sup>94</sup>. O desejo para o consumo global se expressa de modo a revelar algo também sobre *Budapeste*: os protagonistas, aparentemente desligados dos pobres — a não ser quando exploram seus corpos, diretamente por vezes —, desejam ir para Nova Iorque onde “a violência

---

<sup>92</sup> Cf. HABERMAS, Jürgen. **A constelação pós-nacional**: ensaios políticos. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

<sup>93</sup> CRONICAMENTE inviável. Direção de Sérgio Bianchi. São Paulo: Europa Filmes, 2000. Son., color.

<sup>94</sup> Ibid. A mulher que atropela o menino o culpa pela própria morte, apelando discursivamente a seus direitos legais.

é mais civilizada” porque já não vêm mais nada que os enraíze ao país e passam a sentir os efeitos da violência social<sup>95</sup>. Para as personagens há um sofrimento aparentemente filho da violência, não o inverso. Há um movimento duplo em ambas as obras: a tentativa de igualar-se a um padrão internacional de consumo é paralela ao desejo de diferenciar-se e apartar-se do mundo da pobreza. Fica claro por que Costa, pauperizado, amarrotado, envelhecido e enlouquecido, caminhando “àquelas horas em que ninguém mais saía a pé, por medo dos marginais”(p.162), não se reconhece, ou não quer se reconhecer, como um dos “estranhos” que põem medo na “gente ordeira”: filia-se aos de cima nem que seja pelo delírio.

Diante desses países *cronicamente inviáveis*, cujos horizontes socializantes foram frustrados, cabe apenas a exibição de fraturas nacionais em “mosaico de agressão, cinismo e humilhação”<sup>96</sup> do qual Costa é personagem principal. Hungria e Brasil teriam chegado, por vias aparentemente opostas — tentativa comunista e golpe militar modernizante —, ao mesmo ponto no processo histórico da modernidade: sem ideologias alternativas, tornaram-se espaços de mera luta para sobrevivência<sup>97</sup>. Personagem e narrador oferecem a visão periférica das chamadas sociedades pós-nacionais<sup>98</sup>: desordem generalizada; virtualidade da norma, se existente, apenas como instância paranoica<sup>99</sup>, financeirização da vida; e mercantilização extremada da arte encontram correspondência especular entre Rio e Budapeste. Assim Costa pode passar de dono de agência a funcionário ilegal, *ghostwriter* de intelectuais a deportado, caloteiro a escritor

---

<sup>95</sup> O jogo de estranhamento dado pelo choque de dados intra e extradiegéticos serve de comentário às imagens da Formação. Destaco os momentos finais mais afins a nosso objeto: o primeiro, a cena em que, ao som da Bossa Nova, cantada por Sinatra, as personagens centrais discutem o avanço dos EUA diante das minorias e de sua civilização, em que, depois de cada uma das personagens da mesa sofrer alguma consequência do sofrimento social gerado pela integração que não se cumpriu, têm de “assumir o ressentimento de quem oprime”; já o segundo ocorre na sequência: trata-se de uma mãe, moradora de rua, que nina seu filho, defendendo valores burgueses, de honestidade e integridade. Os valores há muito abandonados pelos mais abastados servem apenas de conformação dos desvalidos à sua miséria. O contraste entre as cenas aponta uma desconexão, formalmente, intransponível, em que as esferas já não podem mais se tocar.

<sup>96</sup> Cf. XAVIER, Ismail. O concerto do ressentimento nacional. **Sinopse**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 35-37, 2002.

<sup>97</sup> Cf. KURZ, Robert. **O colapso da modernização**. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 187 - 188.

<sup>98</sup> Na versão de Pivete no disco Paratodos, op. cit., Chico cria um emblema para situação dos de baixo na fome globalizada: “Monsieur have money per mangiare”. O retorno à canção do final dos anos 70 indica os ares internacionais que a injustiça social de sempre ganhara. Em depoimento registrado no filme *Chico Buarque - uma palavra*, Direção de Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: EMI, 2006. Son., color, o autor relata ter se inspirado nos meninos da Candelária que viravam-se entre línguas para vender balas e pedir esmolas para os turistas dos mais diversos países.

<sup>99</sup> O falseamento da *nota realista*, como face da *paranoia objetiva*, faz com que a instituição de um sujeito da *ratio*, do esclarecimento, instaure virtualmente um campo da *ordem*, que na realidade é efetivamente inexistente.

renomado, “se virando” para sobreviver independentemente do país. Também por essa razão defende-se do seu igual de classe, pois com ele concorre para pegar a raspa do tacho do mundo do trabalho. Solidariedade, por sua vez, já não dá pé, relegando indiferença aos que nada têm. Trata-se de internalização de uma racionalidade — paranoica, no caso — do e para o trabalho, falseadora de um domínio simbólico sobre o país.

### **Trabalho, reificação e defesa**

A primeira tentativa de escrever *O ginógrafo* é exemplar quanto ao papel do trabalho em *Budapeste*. O narrador retrospectivo, Zsoze Kósta, após relatar a entrevista com Kaspar Krabbe, passa a seu processo para composição de *O ginógrafo*. O trecho é dominado pela *nota realista*, tendo como tempos verbais predominantes os pretéritos perfeito e imperfeito: o narrador parece distanciar-se da matéria, podendo a ela atribuir sentido, no caso, a um episódio exemplar de seu trabalho como escritor na agência. O uso do imperfeito instaura sua rotina de trabalho: o sócio-patrão o interrompia continuamente; continuava a escrita após a jornada regular, “quando ele [Álvaro] e seus rapazes deixavam a agência”; e ouvia fitas contendo o relato do alemão para inspirar a sua escrita.

O primeiro plano é, então, tomado pela a voz de K.K., já em sentido dúbio, não estando claro se já absorvida pela pena de Costa na composição d*O ginógrafo* ou se relato emitido pelo gravador: “Pegava a esmo uma das vinte fitas [...] ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara.”(p.29) A personagem Costa, então, deixa explícita a marca de seu trabalho: “Ali me iniciei na língua em que me arrojo a escrever este livro de próprio punho” (p.29, grifos nossos), uma vez que ele se arroja a fabular, o salto vocabular é necessariamente fruto de seu ofício, destacado pelo verbo “escrever”. Zsoze Kósta, narrador em primeira pessoa, conta de seu trabalho na agência e registra a execução de seu processo criativo, o de escrita d*O ginógrafo* por José Costa, cuja narrativa em primeira pessoa seria de Kaspar Krabbe, sobre seu amor e seu trabalho no Brasil, mas realizada pelo *ghostwriter* a partir de fitas cassetes.

Há uma sucessão de interpenetrações de histórias de trabalho, em que uma narrativa compõe-se da outra. O trabalho à primeira vista bem realizado de Zsoze Kósta, o romance



*Budapest* se dá na exposição do insucesso de José Costa, seu “eu” retrospectivo, do qual criou distância épica. Por isso é exibida a narrativa fazendo-se e refazendo-se, como nas diferentes versões da introdução da personagem Teresa: a) “Não contava conhecer Teresa, que me introduziu ao Chamego do Gambá, boteco onde se tomava cerveja e se cantavam sambas a noite inteira.”(p.29); b) “Depois conheci Teresa e fui me enfronhando no país, fui ao boteco, fui à favela, fui ao futebol, à praia custei a ir porque tinha vergonha” (pp.29 - 30); c) “Uma morena como Teresa seria inimaginável sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo.”(p.30) . As contradições e reformulações do texto são exibidas também nas versões sobre a alopecia, exibindo uma narrativa “andando de lado”, não avançando, tal qual o caranguejo do nome do alemão. O trocadilho aparentemente gratuito mostra a boa armação narrativa de Zsoze Kósta, que se afirma através da execução de seu trabalho.

Há um constante contraste entre o trabalho do narrador no momento da enunciação e o da personagem no do enunciado: “eu esfolava os dedos no teclado e no fim da noite jogava o trabalho fora.” (p.30). Se antes fora incapaz de realizar o seu trabalho, no presente da enunciação haveria conquistado aprendizado, extraído algo da experiência, constituindo-se como narrador inteiriço, realizador do trabalho que a personagem não conseguia no episódio. Em resumo, em *Budapest*, presumidamente o romance que o leitor tem em mãos, trava-se contato com o trabalho de Zsoze Kósta, forjado pelos anos de agência e faculdade de José Costa, o “eu” do qual já tomara distância.

Em outros termos, as perspectivas de Costa e Kósta partem da conformação às novas formas de reificação do e para o trabalho. Esse fato se expressa no campo da guerra civil do emprego: a ameaça de ser substituído faz Costa avançar, diferenciando-se dos demais. Por isso escreve suas mercadorias únicas, as autobiografias, — Álvaro passaria *O Ginógrafo* a outro rapaz da agência, ou seja, um igual que o ameaçava — e se esforça para destacar-se nas convenções, agregando “valor” a si mesmo. Configurado um mundo sem lugar para todos, a concorrência atravessa toda a obra. Em duas cenas — uma com cada mulher — há associação entre fracasso pessoal e performance: frustrou-se ao saber que Vanda não lia seus artigos e teve acesso de raiva ao ouvir que *Tercetos secretos* possuía um tom estrangeiro. O trabalho lhe confere identidade dependente da validação alheia.

A subjetividade se expressa na forma mercadoria, pois também fruto do trabalho do narrador, deixando marcas estilísticas no romance: ao narrar aquilo que tentará elaborar como experiência, Costa produz o livro vendido para K.K., e Kósta, por sua vez, aquele que o leitor tem em mãos. A interioridade é toda voltada à produção de mercadorias para consumo de outrem. No trecho do encontro com Kaspar e Álvaro, o processo de escrita transforma-se em matéria e voz narrativa: relato da ação do sócio, o depoimento de Kaspar Krabble, sua escrita, e seu comentário sobre o processo formam o tecido do romance. O processo de elaboração e reelaboração é posto a nu (“ou melhor”), explicitando sua artificialidade (“esse meu texto estava viciado”). A fusão entre as duas narrativas passa a ser vertiginosa — o narrador de *Budapeste* e o do *Ginógrafo* se confundem: “E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final..”(p.40) Identifica-se que Costa, não K.K., passou “dias e noites sem pausa” ao final do período: novamente o uso da primeira pessoa ora faz referência a K.K., ora a Costa. Eis mais uma das vias em que o romance fictício, atribuído a Zozé Kósta, engole o real, escrito por Chico Buarque. Trabalho e mercadoria são comicamente<sup>100</sup> inseridos em todas as dimensões do romance, exibindo-se como fator englobante. Na intriga, todos os elementos estão submetidos ao regime da acumulação, tornando-se mesmo inócua a diferenciação entre o tempo livre, da reprodução, e aquele diretamente empregado na produção. Ambos exibem que diante da concorrência entre os sujeitos-empresa, não há esfera heterônoma da produção<sup>101</sup>. No plano formal, todos os movimentos são estilizados como mercadoria mais avançada. Trata-se de um romance-trabalho: as idas e vindas, espaciais e narrativas, são práticas de seus ofícios, em que se adapta para produzir mercadorias diversas, incluído o romance *Budapest*. Logo, a centralidade negativa do trabalho — não do emprego, diga-se de passagem — como fonte de sofrimento está espalhada ao longo da narrativa<sup>102</sup>: os movimentos oscilantes da subjetividade do narrador respondem ao dado objetivo (ligado a limites nacionais, formativos, e globais, e à mútua implicação de ambos,

---

<sup>100</sup> Ambos são inseridos de maneira cômica na medida em que desmascaram o processo de feitura do romance, em que as construções de *efeitos de real*, elementos da chamada *nota realista*, passam a exibir o caráter de constructo, o que seria anti-naturalista.

<sup>101</sup> VIANA, Silvia, op. cit.: p.121.

<sup>102</sup> Cf. DEJOURS, Christophe. **A banalização da injustiça social**. São Paulo: FGV Editora; 1999.

obviamente) do mundo do trabalho não abrigar mais a todos, e nem ao menos prometer fazê-lo, mas persistir como forma de conformação psíquica dos sujeitos. Em outras palavras, aquilo que garante identidade, que atribui sentido à performance, é cada vez mais escasso.

### **Delírio persecutório e luta entre iguais**

Nesse mundo em disputa, o delírio persecutório não vem do outro de classe. Os pobres, cuja aparição é sempre estigmatizada, não parecem exercer nenhum poder, sendo apenas miragem distante na televisão ou espezinados em funções subalternas, e os muito ricos não ganham menção. O afastamento das classes populares e a relação destas com a mídia fazem lembrar mais uma vez Roberto Schwarz e a cena da “mulher com cara de índia”: o narrador ameaça aderir às suas reivindicações, mas, ao vê-la espetacularizar a própria situação, afasta-se como se o anseio por qualquer solidarização estivesse “sem ponto de apoio”.<sup>103</sup> Diferentemente de *Estorvo*, porém, o narrador não exprime nem sombra de adesão ao mundo dos pobres, cuja violência e expropriação descobre à distância pelas mídias televisivas ou impressas — assiste relatos de chacinas de órfãos e reivindicações camponesas sem ser minimamente afetado. Mesmo seu rebaixamento — social, monetário e físico — não lhe permite compreender a situação das classes subalternas da qual tanto se aproxima. Não se reconhece nesse outro de classe, mesmo compartilhando com ele a precariedade.<sup>104</sup> A diferenciação clara, ao menos imaginária, é posta no trecho do passeio noturno já quando está nas piores condições de pauperização. Há uma constante afirmação de um lugar social bastante específico, apesar de sua origem pobre — morava com o pai na periferia durante a faculdade — e de sua instabilidade no mundo do emprego.

A perseguição em *Budapeste* advém de seus iguais, o que configura imagem de concorrência: um *ghostwriter* como ele, o Sr..., seria responsável por sua deportação e, como dano invertido, uma vez que dele só se beneficia, pela autoria de *Budapest*. Esse antagonista imaginário não corresponde, porém, apenas a ele, mas a quase todas as outras figuras dos escritores: os meninos da agência, o poeta Kocsis Ferenc, os colegas de congresso... todos são

---

<sup>103</sup>Cf. SCHWARZ, op. cit., p.180.

<sup>104</sup> Sofrimento do outro e injustiça social são dissociados, sobrando resignação no lugar da indignação, conforme DEJOURS, op. cit., p.20.

de alguma forma motores das ações aparentemente aleatórias, por vezes delirantes. Fica mais claro esse moto-contínuo sem razão: sua ação constante funciona como intenso processo de diferenciação das mercadorias produzido em resposta ao medo de sua substituição.<sup>105</sup> Para cada ameaça forja uma reação: produz mercadorias em alta demanda, como biografias; tenta substituir galantes e intraduzíveis versos por uma “ida ao japonês”; escreve versos, o que outros não conseguem... acaba num vagar alucinatório fugindo da ameaça do telefone. A relação com o trabalho ganha expressão sintomática.

Julga negativamente os participantes do congresso, aqueles que também trabalham “nas sombras”, por ações que anterior ou posteriormente adota: afirma que parecia estar em “uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato” (p.20) apesar de compartilhar do desejo de exhibir-se; expressa enfado por ouvir uma lista de obras e autores desmascarados, porém ficou a “desembuchar fragmentos embaralhados de todos os artigos que me [lhe] vinham à cabeça” (p.21)... Costa participa ativamente daquilo que condena. Expõe simultaneamente os méritos de seu trabalho e diminui o alheio: tem clareza que, apesar de certa solidariedade possível entre eles, os iguais são, objetivamente, inimigos. Os congressos se apresentam como reuniões sindicais<sup>106</sup> às avessas: os autores, por serem anônimos, não podem ser representados como classe, nem defender interesses coletivos, já que ligavam-se pela competição, mútua humilhação e denunciamento<sup>107</sup> como indivíduos atomizados. A satisfação de Costa — compensação imaginária — funciona em gangorra: depende do rebaixamento do outro para sua ascensão. A violência simbólica, de fundo social, é autonomizada<sup>108</sup>, expressando-se nos constantes ataques aos iguais de classe, mesmo quando a ameaça não é verossímil.

Apesar da dessolidarização, o evento serve de legitimador da atividade profissional. Nele seus feitos são exibidos como demonstração de habilidade; ganha reconhecimento pelas mentiras autorais; e homenageiam-se os “companheiros ausentes, falecidos no abandono ou internados em asilos para esquizofrênicos”(p.22). Esses espaços servem de validação coletiva para o trabalho

---

<sup>105</sup> VIANA, Silvia, op. cit., p.100: “premência de alcançar o que está à frente é sempre também a fuga febril de uma ameaça que se aproxima por trás”.

<sup>106</sup> Sugestão de Anderson Gonçalves.

<sup>107</sup> A disputa com o Sr... no congresso de Budapeste explicita a dessolidarização intra-classe.

<sup>108</sup> OTSUKA, op. cit., p.93.

das sombras, em que o medo de cair na loucura, no esquecimento ou até na perseguição política é compensado por uma virilidade discursiva coletivamente forjada<sup>109</sup>. Há uma pretensão de domínio simbólico que precisa ser *performada*, como o narrador faz na nota realista. O exibicionismo narrativo é também demonstração do trabalho bem feito e da coragem de realizá-lo, apesar do mal, contra ele mesmo<sup>110</sup> inclusive, implicado na atividade.

Narrador e personagem tentam se afastar do universo dos desvalidos, e, diante da solidariedade meramente formal, quando existe, também estão sujeitos à instabilidade de laços transitórios e da mobilidade sob demanda do trabalho. Findas as ilusões dos valores burgueses, as novas formas de trabalho e acumulação renovam, alteram e criam novos sentidos a formas de violência social<sup>111</sup>. Violência fruto do sofrimento do e para o trabalho, produzida nas tentativas de defesa a ele<sup>112</sup>. Kósta fecha um circuito paranoico, concilia dados impossíveis, como defesa dos processos psíquicos engendrados pela sua atividade de escritor, que o tirou da periferia, alçou-o a dono de agência e, em seguida, relegou-o a imigrante ilegal, podendo, por ilegalidades, chegar ao papel de intelectual público. A montanha russa social, pavimentada por trabalho de reconhecimento e remuneração variável, em que necessariamente apagava sua identidade, afinal era um *ghostwriter*, não deixa no lugar sua subjetividade.

---

<sup>109</sup> Cf. DEJOURS, op. cit., p.100 - 101.

<sup>110</sup> Paulo Arantes, op. cit., p.115, observou a matriz “trabalho sujo” no esforço de autoconservação do esclarecimento como um fim em si mesmo. Processo de esclarecimento que é domínio sobre o outro, a natureza do outro, do que não exerce dominação, e natureza de si mesmo, de seu próprio regime pulsional.

<sup>111</sup> Recupera-se a ideia, com as mediações necessárias, de que a mediação entre pessoas, uma vez que não há trabalho, é a violência. Ver OTSUKA, **Era no tempo do rei: atualidade das memórias de um sargento de milícias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2016, p, 70: “O comportamento violento tem base na precariedade da situação econômico-social (...) A situação instável dos pobres os leva a um modo de vida caracterizado pela mobilidade, estabelecendo contatos transitórios, em que os vínculos de interação entre as partes se atam e se rompem com imensa facilidade” Contemporaneamente, todavia, nem no campo das aparências parece tratar-se de um certo “atraso” dado que o Brasil não teria se formado como sociedade do trabalho — o que nunca havia sido verdadeiro já que o subdesenvolvimento se referia à posição hierárquica do país na divisão internacional do trabalho, não em etapismo desenvolvimentista. Trata-se apenas da posição contemporânea relativa do país no sistema capitalista e dos avanços dos modos de produção e circulação da forma valor que desfazem os nexos trabalhistas, aproveitando-se ou não de formas arcaicas, graças à enorme produtividade do trabalho após a terceira revolução industrial. Ver. OLIVEIRA, op. cit., p.137: “No fundo, só a plena validade da mais-valia relativa, isto é, de uma altíssima produtividade do trabalho, é que permite ao capital eliminar a jornada de trabalho como mensuração do valor da força de trabalho, e com isso utilizar o trabalho abstrato dos trabalhadores “informais” como fonte de produção de mais-valor. Esse é o lado contemporâneo não dualista da acumulação de capital na periferia, mas que começa a se projetar também no núcleo desenvolvido.”

<sup>112</sup> Cf. DEJOURS, op. cit., p.84.

Assim, a relação de Costa com o trabalho é ambígua: apesar de constantes sinais de esgotamento diante de seu ofício — não quer escrever a biografia de K.K. e pensa em desistir da sua obra quando volta ao Rio —, tem apego à sua produção — envaidece-se de seus sucessos e chega mesmo, no caso da biografia que anteriormente não desejara produzir, a querer manter o romance para si. Ele sofre com a alienação de seu trabalho<sup>113</sup> e dela tira gozo, como um “ciúme ao contrário”:

“não tinha como lhe explicar que, encerrado o expediente, me demorava sozinho na agência por conta própria, em leitura obsessiva. Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele. Anoitecia, e eu tornava a ler os fraseados que sabia de cor, depois repetia em voz alta o nome do tal sujeito, e balançava as pernas e ria à beça no sofá, eu me sentia tendo um caso com mulher alheia. E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discricção.” (p.18).

O trabalho é remédio e veneno, produzindo sofrimento e a ele atribuindo sentido<sup>114</sup>, sendo fonte de identidade e aquilo que a apaga. A dubiedade de Kósta e seu trabalho está, assim, ligada a esse “prazer nervoso”: deseja mostrar-se e tomar para si a autoria dos próprios textos — jactância e exibicionismo manifestos no enredo —, ao mesmo tempo que sente prazer em sua discricção, em outras palavras, há algo de orgulho de trabalho bem feito. Entretanto, não há sobriedade de “dever cumprido”, mas verdadeiro gozo — associado pelo narrador ao sexual — nessa realização. Ele advém, porém, de um falseamento: “era como” se ele escrevesse no caderno desse outro que compra suas mercadorias, logo, em negativo, de fato era “o sujeito quem se apossava” de sua escrita. Diante da perda eminente, converte seu ciúmes no oposto, em doação voluntária e prazerosa. Os próprios termos de sua desindividuação são convertidos em auto defesa. A fuga se dá, na violência do mundo do trabalho, numa inversão do esquema do retorno do reprimido: o trabalho, o próprio gerador de sofrimento social e reificação, é

---

<sup>113</sup> BUARQUE, op. cit., p.40 - 41: “Eu via minhas palavras soltas na tela e, horrorizado, imaginava que elas me abandonavam como o alemão perdia pêlos. Imprimi o livro, folhee-o pela última vez, e por ter a sensação de que era meu livro derradeiro, já não o queria vender por dinheiro algum.”

<sup>114</sup> DEJOURS, op. cit., p. 34 - 35.

convertido em meio de defesa psíquica, além de material<sup>115</sup>. Costa escreve para ter mercadorias únicas de alta vendagem e para poder reconstituir-se como sujeito. O trabalho que o engendra nessa roda viva de exploração ganha sua adesão voluntária. Seus mecanismos afetivos e cognitivos passam a se implicar totalmente: a narrativa de K.K. ganha as formulações de sua subjetividade; e chega a ter prazer ao ouvir suas palavras lidas por outros<sup>116</sup>. Nas palavras de Paulo Arantes: “Os mecanismos de defesa gerados pelo medo do sofrimento (ou o sofrimento do medo) são assim o cavalo de Troia da exploração do Trabalho”<sup>117</sup>.

Na mesma esteira, sua aplicação aos serviços de transcrição e aprendizado da língua são monomaníacos: aceita a dupla exploração, de operador de som e escrevente, em nome do trabalho bem feito, dedicando-se a ambos nas horas vagas. Sente prazer em transcrever, emendar e corrigir os intelectuais, aprimorando-se como escritor nessa atividade. A dedicação à dissertação encomendada sobre um dialeto húngaro exhibe como personagem-narrador se forma (*accomplissement de soi*) e busca a satisfação nessa atividade sob demanda: através dela tenta, por exemplo, elaborar o evento com o cavalheiro na tabacaria<sup>118</sup>. Do trabalho depreende sua identidade e de sua *performance* prazer ou frustração, a lembrar os episódios com as mulheres: do reconhecimento de seus esforços depende o sentido de seu sofrimento. Esse trabalho não perde, todavia, seu caráter reificante. A própria fonte de seu sofrimento passa a funcionar como sustentação do delírio de fuga desse sofrimento.

Dada a ameaça de substituição, unida à dedicação ao trabalho, não esconde sua tendência a maltratar as classes subalternas; não recusa a violência contra as mulheres; tampouco hesita em subcontratar, para a vaga já ocupada ilegalmente, um terceiro. Através do trabalho cria e, ao mesmo tempo, defende-se do sofrimento por ele gerado<sup>119</sup>: a narrativa é seu ofício e sua defesa. Produz e absorve para si mesmo a violência do mercado: Álvaro diminui suas cotas na empresa,

---

<sup>115</sup> Cf. ARANTES, Paulo. Sale Boulot, op. cit., p.110. Retomando Dejours, o autor defende que as novas formas de exploração do trabalho flexível, causador de sofrimento social, seriam afins ao *trabalho sujo* perpetrado pelo nazismo: o trabalhador faria aquilo que não aprova por causa da racionalidade para o trabalho.

<sup>116</sup> Ibid., p.126.

<sup>117</sup> Ibid., p.129.

<sup>118</sup> Costa envolve-se em uma acalorada discussão sobre a pronúncia do nome da marca de cigarros que fumava. BUARQUE, op. cit., p 132 - 131, remontando um poema de Bandeira, *Andorinha*.

<sup>119</sup> Segundo Dejours, op. cit., p.36, trata-se de um *sofrimento ético*, advindo de saber-se fazedor do mal. O trabalho implica diretamente o sofrimento do outro, o que requer mecanismos de defesa psíquicos para tanto. Trata-se, no mundo do trabalho contemporâneo, do sofrimento de se fazer sofrer.

mas auto-responsabiliza-se afirmando que o sócio estava certo pois fazia sua parte — toma para si os humores do mercado encarnados no sócio-patrão. A violência socialmente constituída — que conforma a si e ao mundo — é apreendida como resultado das próprias ações, por mais que não controle os sucessos. O sofrimento é inerente às forças em jogo no romance.<sup>120</sup> Narrador e personagem expressam continuamente satisfação em estar fora do mundo de uma aparente ordem abstrata, por isso esse prazer anônimo, sem notar nela as amarras deste mundo do trabalho.

### **Estereótipos e reificação**

As personagens secundárias são estereotipadas em processos metonímicos: as mercadorias de consumo — coletes, botas, e até mesmo repolhos — que portam lhes servem de caracterização rápida e, na maioria das vezes, arbitrária. O narrador as concebe por meio de e como coisas, objetos para troca, garantindo-lhes fixação instável apesar de identificável. De maneira similar a *Estorvo*, a impenetrabilidade no real produz visibilidade intensificada<sup>121</sup>, clara também no passeio na praia em que banhistas e ciclistas são como figurantes de um filme. Para as personagens centrais, o clichê não ocorre apenas na descrição física — também presente, sobretudo na contraposição do corpo moreno da brasileira Vanda e do *branco branco* da húngara Kriska —, mas nas falas colocadas em suas bocas. Parecem títeres a representar ponto de vista muito bem especificado: Álvaro, com seu vocabulário empresarial, encarnaria a figura do empreendedor filho das classes abastadas; Vanda, a figura da classe média bem informada; os autores húngaros, esnobismo intelectual... todas compõem quadro pretensamente tipificado no qual o narrador inicial, Kósta, inclui-se, de maneira a destacar-se. Mais uma vez nas palavras de Roberto Schwarz, “o acesso ao espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos parece compensar de modo mais do que suficiente a sua substância horrenda<sup>122</sup>”. Recuperando os termos anteriores, o narrador construiria um “logotipo de si mesmo” como compensação à violência socialmente constituída, fechando o ciclo paranoico. A “galeria de estereótipos”<sup>123</sup> participa de

---

<sup>120</sup> Livremente inspirado em VIANA, Silvia, op. cit., p.146.

<sup>121</sup> SCHWARZ, op. cit., p.180.

<sup>122</sup> Ibid., p.181.

<sup>123</sup> Adoto o termo de Bonis para descrever os usos de estereótipos pelo narrador de *Leite derramado* que funciona de maneira análoga em *Budapeste*, como afirmação compensatória de um lugar de classe, p.82: “É de se notar como se forma, ao longo de *Leite derramado*, uma galeria de estereótipos diversificados e ao mesmo tempo sistemáticos, representativos. Procedimento caprichoso por parte do narrador (e aí também há o privilégio da ilustração), que por



seu processo compensatório também ao filiá-lo aos que mandam, que olham de cima a partir de sua classe. Assim, adotando os estereótipos, afasta-se daquilo com o que não estabelece razão instrumental: o outro de classe, os pobres, são relegados ao *mundo distai*, sobre o qual não se estabelece juízo<sup>124</sup>.

A caracterização do Rio exemplifica a questão. Do ponto de vista de Kósta, no capítulo 2, apresenta-se a cidade cartão postal, das mulheres “pelos praias coloridas pelo sol”: a personagem segue a ciclovia à beira mar vendo as meninas de patins.; tem condições materiais para curtir o “sol de outono” tomando um coco entre os logradouros da zona sul da bossa nova, Ipanema-Copacabana. No capítulo 6, do ponto de vista de Costa, funciona como negativo do segundo: apesar da personagem viver praticamente os mesmos eventos, um passeio na orla em que muitas pessoas passam por ele, tudo é vivido como pesadelo. As pessoas não “parecem afeitas ao ambiente”, saindo de cena não apenas os estereótipos, filtros da relação reificada com o mundo, como as imagens reconhecíveis da cidade. A inteireza falseada passa necessariamente pelo intermédio da forma mercadoria: por isso até mesmo Budapeste pode ser logo conhecida por mapas de hotel ou lojas internacionais. Trata-se de Budapeste, mas as formas de identificá-la serviriam para “Cairo, ou Lima, ou Calcutá”: Kósta só reconhece os signos consumíveis

Essa compensação, todavia, não se dá como figuração de uma existência alheia à convencionalização, à “segunda natureza”. Ao contrário, dada a impossibilidade de contrapor-se à reificação, adere a ela, num claro desejo desse narrador (Kósta) tornar-se mercadoria: apela ao clichê literário para informar interioridade, mistura narrativa intra-textual (mercadoria produzida por Costa) e relato, adere à visão superficial das imagens de consumo etc. Há, em certa medida, consciência da própria reificação marcada pelos tempos verbais: a oscilação entre o pretérito e presente do indicativo apontam a escolha organizativa submissa, por vezes voluntariamente, aos processos de destruição dessa subjetividade.

---

sua vez, também não deixa de mostrar como os tipos sociais funcionam arquitetonicamente. Expõe-se, por cima de tudo sempre, o humor aliado ao sadismo, velha conjunção conhecida por quem manda - um ‘abjeto humor de classe’ muito bem configurado pelo autor em seu personagem.” Cf. BONIS, Maria Luisa Rangel de. **Peso flutuante de uma fala**: o Brasil narrado em Leite derramado, de Chico Buarque. 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

<sup>124</sup> O mundo *distai* é o que não compartilhamos, que não é compreendido como comum a nós. DEJOURS, op. cit., p.124.

Nos capítulos iniciais o ponto de vista apresentado como organizador do romance subsume a matéria narrada a seu delírio paranóico de reconstituição de inteireza do mundo, atribuindo significado aos mínimos detalhes. Ao final do romance, Kósta se dilui nO *Ginógrafo*, instituindo-se pela desapareção<sup>125</sup>: o desaparecimento de referente narrativo é simulado, sendo *Budapeste* mera mercadoria consumada — caracterizada pelo autoapagamento como objeto vendável. Esse momento marca a cisão entre sua perspectiva e a da obra: de um lado a perspectiva de Kósta, de outro a dimensão organizadora do romance, além dos espelhamentos vazios, além de sua estratégia narrativa logicamente impossível. Intra-diegeticamente o efeito é claro: não há mais distinção entre o interior à personagem, contra a mecanização, e o regime das formas sociais. Há adesão total à reificação.

### *Aquela aquarela mudou*

A ligação entre *Estorvo* e os ideais passados, o sentimento e o ressentimento da perda da *liaison sociale*, apontada por Roberto Schwarz, já não consegue abarcar completamente o núcleo em jogo em *Budapeste*: a mundialização da dita anomia social. Kósta-Costa não é apenas um veterano de 68 como o narrador sem nome: não há nem dimensão utópica negada em seu caso. Ele pode ser considerado o filho do *homem cordial*, formado nas ruínas daquele mundo<sup>126</sup>, diante de algo ainda inominado, posto em pé de igualdade com a experiência secular dos de baixo. A Formação, como ideal de elites referente a um desenvolvimento “normal” do capitalismo, garantiria o lugar de privilégio da classe alcançada por Costa. Finda essa “utopia”, sua relação — como a de sua classe — passa por um rearranjo, adaptando sua sociabilidade aos novos tempos.

Em *Budapeste* a aparente “herança colonial” estaria a serviço de novos modos de reprodução do capitalismo tardio: essa sociabilidade “arcaica” justificaria as desventuras do protagonista no mundo do trabalho, como também os mandos e desmandos de Álvaro quanto às cotas da empresa; e até mesmo a oscilante legislação que expulsa e abriga Costa segundo seu

---

<sup>125</sup> A formulação é inspirada em Pasta Jr, mas, dadas as diferenças entre objetos, não se chega às implicações interpretativas de O Ponto de Vista da Morte-uma Estrutura Recorrente da Cultura Brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro**. Dissertação (Tese de Livre Docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

<sup>126</sup>GARCIA, op. cit., p.228.

sucesso. A presumida *malandragem* de Costa — sua habilidade de sobrevivência, adaptabilidade e adesão às arbitrariedades do mundo financeirizado do trabalho flexível —, ao deixar de ser característica de uma classe específica, alçando-se, em plano Brasileiro, a emblema nacional e, em plano mundial, a zelo profissional requerido, vira justificação dos modos e mandos dos proprietários<sup>127</sup>. Costa não é o homem sem dinheiro acomodando-se por esperteza entre os mandos e desmandos dos proprietários, mas o trabalhador padrão/patrão, auto empreendedor de si mesmo, diante da guerra civil do trabalho<sup>128</sup>, na qual não há lugar para todos — não porque o mundo do trabalho não se formou, mas porque passou a se valorizar entropicamente —, a flexibilizar-se em fluxo, em que os termos licitude e ilicitude<sup>129</sup>, *ordem e desordem*, perdem sentido. À primeira vista, essa flexível ambivalência operante no capitalismo em escala mundial pareceria paralela ao “mundo sem culpa”, ao caráter vanguardista do regime colonial de acumulação<sup>130</sup>: a constituição do território do que futuramente seria o Brasil — expressão mais adiantada e moderna do capitalismo mercantil — já teria lhe conformado ao capitalismo pós-industrial. Todavia, não se trata de regressão colonial. No romance, há formalização de novos dados estranhos aos modelos formativos tradicionais: a sociabilidade tradicional não tem potencial socializante, nem trata-se mais exatamente de *cordialidade, favor* ou *ordem e desordem*. Emerge uma racionalidade do trabalho: diante das constantes ameaças, o trabalho utiliza do expediente necessário para preencher o vácuo entre tarefa prescrita do trabalho e sua organização real<sup>131</sup>.

O trabalho exercido por Costa no *Clube das Belas Letras* é exemplar da novidade dessa oscilação. Ele não exerce função apenas como excluído do mundo do trabalho formal, mas “trabalho braçal, para imigrantes como tu [ele]”. Essa nova categoria de trabalhador informal,

---

<sup>127</sup> Cf. OTSUKA, Limites da malandragem. op. cit., p. 143 -148. Esse movimento da *malandragem* apropriada pelas elites fica bastante claro na *Ópera do malandro*. A personagem Max Overseas encarna, até mesmo em seu nome, a interação fortuita entre malandragem e interesse dos ricos, mesmo internacionalizados.

<sup>128</sup> Termo utilizado por Otsuka, op. cit., p.89, a partir de observações de Iná Camargo

<sup>129</sup> Mantém-se algo da dinâmica do *Estorvo*, em que, nas palavras de Schwarz, op. cit., p.179: “a dinâmica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as categorias sociais.” Em *Estorvo* polícia e tráfico, crime e riqueza, marginalização e padrão de consumo, ordens aparentemente díspares se confundiam. Em *Budapeste* não há mais claras distinções entre *ordem e desordem*, que são amalgamadas. Não há mais dialética.

<sup>130</sup> Retomo o raciocínio de ARANTES, Paulo. A fratura brasileira do mundo. In: \_\_\_\_\_. **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad, 2003, p. 25 - 78, p.77.

<sup>131</sup> DEJOURS, op. cit., p.30.

cujas funções são muito bem definidas, as das franjas do mundo da dita ordem, implica necessariamente na circulação de pessoas em redor do globo. Para falar com Vera Telles<sup>132</sup>, essa ilegalidade, a migração, junto de outras, contrabando de mercadorias lícitas ou ilícitas, está em função da circulação de mercadorias em âmbito global: ela serviria à penetração no mercado consumidor dos pobres; à desova de encalhados; e/ou à ultrapassagem de barreiras nacionais — trabalho da ramificação e expansão da circulação de mercadorias, podendo implicar circulação de pessoas. O fotógrafo e a lourinha do *The asshole* informam sobre o papel do imigrante nesse novo cenário: também a partir do uso da força — o homem tem uma arma, apesar das restrições legais vigentes no país e no continente —, são agentes da ilegalidade, com diferentes possibilidades sugeridas, envolvidos com golpes e, talvez, com drogas ou prostituição, tudo sublinhado pelo preconceito de Costa por tratar-se de “um cigano romeno”. Não há espaço no mundo do trabalho para todos, logo são relegados a outras áreas, de oscilação entre legalidade e ilegalidade. Áreas cinzas, todavia, estruturantes para a manutenção da forma valor em níveis globais<sup>133</sup>. Ou seja, não se trata de uma modernidade incompleta, de uma ausência de Formação, mas do próprio engendramento de um novo modelo dependente do “trabalho informal”, de um novo regime de trabalho que implica novos modos de subjetivação<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> O trecho que segue parte das reflexões de Cf. TELLES, Vera da Silva. *Ilegalismos urbanos e a cidade. Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 84, p. 153-173, 2009.

<sup>133</sup> Francisco de Oliveira explica como os ganhos em produtividade dados os avanços técnicos aumentaram o tempo de trabalho não pago e criaram produção de mais-valor sem o tempo de trabalho como medida, *op. cit.*, p.136: “A contradição: a jornada da mais-valia relativa deveria ser de diminuição do trabalho não pago, mas é o seu contrário, pela combinação das duas formas [mais-valia relativa e mais-valia absoluta]. Então, graças à produtividade do trabalho, desaparecem os tempos de não trabalho: todo o tempo de trabalho é tempo de produção. [...] Ora, a tendência moderna do capital é a de suprimir o adiantamento de capital: o pagamento dos trabalhadores não será um adiamento do capital, mas dependerá dos resultados das vendas dos produtos-mercadorias. Nas formas da terceirização, do trabalho precário, e, entre nós, do que continua a se chamar “trabalho informal”, está uma mudança radical na determinação do capital variável. Assim, por estranho que pareça, os rendimentos dos trabalhadores agora dependem da realização do valor das mercadorias, o que não ocorria antes” A citação central reforça o substrato material daquilo que venho expondo: como as novas formas de valorização, aqui implantadas pelo corte do projeto formativo realizado pelo golpe de 64, constituem uma *forma*, implicada na estruturação do objeto artístico.

<sup>134</sup> Os novos modos de trabalho, circulação de mercadorias, subjetivação e racionalidade já atravessavam a letra de *Bye Bye Brasil*. **Vida**. Philips, 1980. 1 CD (37 min). Para além da influência da televisão e suas “espinhas de peixe” na homogeneização do imaginário nacional, ostensiva no filme de Cacá Diegues, há forte marca da alta circulação de mercadorias, também culturais, nas conformações subjetivas das personagens citadas e do próprio eu-lírico da canção. Ele unifica o globo na boleia de seu caminhão, registrando o chefe dos parintintins vidrado em sua calça lee, o som dos bee gees no Irã, o flipperama em Macau, como partes de um todo coerente possibilitado por um novo modelo de modernização: os dados arcaicos não são restos coloniais, mas parte integrante e necessária para o quadro.

Do ponto de vista dos de cima, dos narradores dos primeiros romances buarquianos — parcela intelectualizada jogada às intempéries do mundo do trabalho —, essa oscilação aparece como novidade: sofrem justamente com a universalização da experiência da pobreza, sendo sua classe apenas contemporaneamente afetada pela anomia social. A falência de qualquer possibilidade de Formação do “Brasil-país-do-amanhã” os coloca diante de um futuro bloqueado: em vez de cidadania para todos chegou-se ao ponto em que até a estabilidade das classes médias<sup>135</sup> fora balançada. Para os desvalidos, todavia, nunca houve mundo que pudesse a todos integrar, legando-os aos espaços fora da ordem: daí a força do elogio da vadiagem no samba, em que haveria um desmascaramento ideológico perante esse mundo — cuja figura típica é o malandro<sup>136</sup>. O papel dos de fora do mundo industrial ou de serviços formais, no chamado capitalismo tardio, foi modificado e colocado como globalmente essencial<sup>137</sup> para a reprodução da forma valor. Entretanto seu modo de atuação pôde continuar praticamente inalterado, pois a forma da economia bazar incorpora os expedientes de *desordem* tradicionais<sup>138</sup>: as mudanças foram legadas à subjetividade, em que tais expedientes passam a compor a *racionalidade* economicista, cola da defesa contra o sofrimento do trabalho, não sendo mais contra-ideológicos:

---

<sup>135</sup>A constituição e consolidação de uma classe intermediária, ocupante dos cargos de gerência e controle nos regimes militares durante o chamado milagre econômico em processo de concentração de renda, criava abismos entre estes e os outros trabalhadores da ponta da cadeia produtiva. Cf. RUGITSKY, Fernando. Milagre, miragem, antimilagre: A economia política dos governos Lula e as raízes da crise atual. **Revista Fevereiro**, Dossiê Brasil, n.9, 2016 Apr.: “Um processo semelhante (...) caracterizou o milagre econômico brasileiro entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970. Naquela ocasião, o crescimento econômico concentrou-se, nos setores intensivos, em trabalho qualificado, aumentando a disparidade salarial que vinha sendo garantida pela violenta repressão sindical. Esse aumento da desigualdade salarial deslocou, por sua vez, o consumo e o investimento justamente para os setores intensivos em trabalho qualificado, desencadeando o processo cumulativo. No milagre econômico da ditadura militar, a concentração de renda expandiu o mercado de consumo para os produtos então restritos às elites, como automóveis e eletrodomésticos, estimulando a expansão desses setores que, por contratarem trabalhadores qualificados, contribuíam para concentrar ainda mais a renda.” O autor sintetiza a interpretação do milagre de Cf.TAVARES, M. C.; SERRA, J. Além da estagnação. In: TAVARES, M. C. **Da Substituição de Importações ao Capitalismo Financeiro**: ensaios sobre economia brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, p. 155-207, realizada a partir das bases teóricas de Cf.TAYLOR, Lance, BACHA, Edmar. The unequalizing spiral: a first growth model for Belindia. **Quarterly Journal of Economics**, v. 90 n. 2, p. 197-218.

<sup>136</sup> Cf. KEHL, Maria Rita. Dois casos de antibovarismo na cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Bovarismo brasileiro**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018, p. 43.

<sup>137</sup> Cf. Chico de Oliveira em *Crítica à razão dualista*, op. cit., descreve como em âmbito nacional a não integração dos setores inorgânicos tinha função essencial para a redução dos custos de reprodução da força de trabalho fabril.

<sup>138</sup> Nas palavras do crítico, Cf. ARANTES, op. cit., p.71: “relembro que estamos falando da Lei e da Ordem num mundo sem culpa, e cujo desajuste no plano global está emprestando um novo significado à desordem do nosso progresso de antigamente.”

a *ordem* não opera nem como virtualidade negativa, no máximo como instância paranóica, delírio reconstituidor.

No campo da práxis o “atraso”, com todas as aspas incluídas pela tradição dialética brasileira ao termo, serviu de elemento estruturante da “modernidade”. Por isso um tanto de sociabilidade colonial parece se preservar na universalização da pobreza, justamente aqueles modos úteis à operacionalização das áreas cinzas, à competição neoliberal, afins da adaptabilidade requerida pelo trabalho *on demand*. Deixa de existir dialética da *malandragem*, pois não há dois pólos de referência: há fluxo para circulação e valorização de mercadorias. Não se impõe a sociabilidade aparentemente arcaica, calcada em acordos informais, regras de confiança e outros termos referentes à colônia, mas capacidade de contornar obstáculos, em escala global, à circulação de mercadorias. Retomando, a “maleabilidade de nascença” não importa como continuidade do mundo da colônia, mas como traço das novas formas de compra e venda de força de trabalho em termos flexíveis<sup>139</sup>: como a obra de Chico Buarque não cansa de exibir, o fato de não existir pecado do lado de baixo do Equador ajusta-se às diferentes formas de exploração e dominação.<sup>140</sup> Não se trata, portanto, de um processo único nacional no qual o Brasil teria caráter vanguardista: a abstração da forma capital se particulariza pelas especificidades nacionais. Especificidades que aqui nasceram para mercantilização. Cabe lembrar, porém, que refuncionalizados subordinativamente a novas formas de exploração e circulação, além de perderem qualquer potencial utópico, deixam de se expressar da mesma maneira. Em outros termos, não é mais possível falar em *cordialidade*, *rixa*, *dialética de ordem e desordem* tais e quais.

*Budapeste*, assim como toda obra romanesca do autor, tendo como núcleo traumático o ressentimento da Formação, faz a sua crítica a partir de diferentes perspectivas. A primeira é como frustração coletivizante: há, como visto, descolamento total da subjetividade organizadora

---

<sup>139</sup> Ibid., p.64, nota: “tais condições se referiam à ascensão do novo homem, o Homem Flexível, cuja maleabilidade à brasileira estaria desenhando um novo modelo alternativo de ocupação, característico dos fleximers, algo que sem o saber parece que sempre fomos, flexíveis de nascença, quem sabe nos termos clássicos do pensamento brasileiro referidos acima.”

<sup>140</sup> Parece ser esse o mote de Calabar: como as oscilações entre ordem e desordem, ou traições sistemáticas, podem servir tanto ao interesse de portugueses quanto ao de holandeses... Calabar que não surge questiona a possibilidade delas servirem para os desvalidos. Cf. BUARQUE, Chico, e GUERRA, Ruy. **Calabar: o elogio da traição**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017

do romance, o narrador, do mundo dos pobres. Eles são vistos pela televisão, seus corpos são exibidos nos jornais, deles tem-se medo, mas com eles não há contato real, a não ser para humilhá-los. Em segundo lugar, o caráter de classe dessa perspectiva é revelado: apresenta-se como pesadelo pois desestabilizou o lugar dos possuidores e suas expectativas, já que em seu horizonte estava a consolidação do chamado desenvolvimento “normal” do capitalismo. A sociabilidade tradicional conferiria luz crítica ao progresso “normal” e vice e versa, mas os limites se davam, com nuances, vide o processo cepecista, no regime da exploração. Os termos descritivos da modificação do quadro — falta de solidariedade, anomia social etc — revelam seus limites: ao contrário de outras obras de Chico, como *O que será?*, a utopia revolucionária está completamente ausente dos romances, não se fazendo sentir nem mesmo como falta.<sup>141</sup> O horizonte objetivamente negado era o da mera inserção na cidadania pelo mundo do trabalho. Por fim, a Formação é colocada como impossibilidade, pois não há saída, coletiva ou individual, da forma de racionalização imposta, sendo, na esfera da subjetividade do narrador, a adesão à fonte de sofrimento, o ato final, e, na esfera da organização do enredo, o dobramento sobre si mesmo, numa recusa ao tempo progressivo.

A Formação, progressivamente, deixa de ser uma categoria reguladora da vida nacional e de sua imaginação, por mais que algo da sociabilidade arcaica pareça dar as caras: se ainda ocorre, é para capilarização do circuito das mercadorias pelo globo, sejam elas lícitas ou ilícitas, materiais ou imateriais, como no caso específico dos textos de Costa. Encerra-se o processo de modernização, uma vez que o passado deixou de ser um contraponto potente ao futuro ao qual o país se dirigia: converteu-se em mais um “texto” no rearranjo do presente global.<sup>142</sup>

O final de *Ópera do Malandro*, 1978, daria noção do caráter processual dessa refuncionalização. Trata-se na peça de um termo forte como *malandragem*, alterado de lugar há muito tempo: Max Overseas, o “malandro com contrato, com gravata e capital”, passa de contrabandista a dono de negócios lícitos ramificados, num passe de mágica do *happy ending*,

---

<sup>141</sup> A exceção talvez esteja na figuração do amigo em *Estorvo*, que guarda algo da admiração do narrador em seu projeto político, conforme ALENCAR, op. cit., em que esse projeto político é ampliado e analisado.

<sup>142</sup> Cf. PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Fapesp, 1999, p. 200 - 201. Ao contrário da autora, defendo que não há modernização incompleta que nos colocaria em uma temporalidade da modernidade, progressista. Também na chamada periferia do capitalismo os relógios globais estariam alinhados. Sobre as diferentes temporalidades simultâneas ver ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. op. cit., p. 27 - 100.

com contrato para produção de nylon para exportação e capital estrangeiro para fundação de banco. Ele garante, pelo expediente que for, legal ou ilegal, a entrada de “gilete, Kibon/ Lanchonete, neon/ Petróleo/ Cinemascope, sapólio/ Ban-lon/ Shampoo, tevê/ Cigarros longos e finos/ Blindex fumê<sup>143</sup>”. Além de abarcar as mudanças objetivas, os romances, sobretudo *Budapeste*, formalizam as conversões desses processos em formas de racionalização e subjetivação.

Nessa esteira faz sentido a recuperação bastante particular de Walter Garcia feita por Paulo Arantes<sup>144</sup>: os narradores de Chico Buarque seriam homens cordiais diante da falência dessa sociabilidade e de esquemas interpretativos de Brasil dela dependentes<sup>145</sup>. Em outras palavras, abandonados os impulsos formativos — a sociabilidade legada pela colônia, juntamente com as vanguardas artísticas europeias e a industrialização, levaria, na fórmula oswaldiana, do estágio pré-burguês ao pós-burguês —, esses narradores fixariam uma perplexidade paralisante, já que sua matriz interpretativa ficou sem chão. A fixação de uma imagem estereotipada dos pobres — gananciosos, sem solidariedade, ciosos de aparecer na televisão e participar do consumo — seria a resposta a um momento no qual a sociabilidade popular já não faria mais crítica ao desenvolvimento “normal”, nem se conseguiria, a partir da perspectiva de classe desses narradores, se ainda fizesse sentido falar nesses termos, assimilar a entrada de vozes não cordiais à cena<sup>146</sup>. Trata-se de um tempo sem solidariedade, como a cena de total incompreensão diante da mulher com cara de camponesa deixa entrever.

Os efeitos de circularidade dos enredos ganham ainda mais terra firme se representarem também os horizontes dos veteranos de 68<sup>147</sup>: uma vez que a cobra da Formação começou a comer a si mesma pelo rabo, tenta-se fugir para frente, mas não se encontra futuro, no máximo insistências e repetições rebaixadas. A fluidez de categorias aparentemente fixas passa a servir de

---

<sup>143</sup> BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. Livraria Cultura Editora, 1978, p.189.

<sup>144</sup> ARANTES, Paulo. *Por que filósofo hoje?* Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=miZ\\_1r-smuM&t=132s](https://www.youtube.com/watch?v=miZ_1r-smuM&t=132s)>, acesso em 03 de dezembro de 2019.

<sup>145</sup> GARCIA, Walter. A ruína da cordialidade. op. cit., p.213 - 230.

<sup>146</sup> Id., "Ouvindo Racionais MC's." *Teresa*, [S. l.], n. 4-5, p. 166-180, 2003, p.14: “Aquele Brasil da cordialidade, no qual os antagonismos eram sufocados pelo aparente convívio afetivo, tornou-se, no final do século xx, o Brasil da fratura social.”

<sup>147</sup> Apesar de funcionar como síntese reveladora, o comentário de Paulo Arantes, dada sua brevidade, não abarca as nuances entre os romances que tento expressar ao longo do ensaio. Kósta não é um veterano de 68 da mesma forma que o narrador sem nome de *Estorvo*, apesar de sua relação com o regime ditatorial ser fundante para seu modo de narrar, como melhor exposto à frente.



figuração caótica a um mundo onde nada está garantido. A imagem apocalíptica serve de descrição para o dado social: as instabilidades do mercado passam a ser integradas pelos sujeitos, como experiência da pobreza universalizada. O fenômeno aparentemente nacional é estendido a toda periferia do capitalismo, desfazendo-se a diferença entre os pólos. Logo a escolha arbitrária, à primeira vista, de Budapeste como duplo do Rio ganha ancoragem na realidade pela maneira como os países se inseriram no concerto das nações pós-guerra fria: ambos afundaram nas *industrializações endividadas*, sem nunca terem capacidade de concorrer no mercado global. Tanto ex-satélite soviético quanto ex-ditadura latino-americana, a partir dos anos 80 e sobretudo nos 90 no Brasil, apesar da vassalagem cheia de promessas ao FMI, estavam em plena anomia social, com miserabilização<sup>148</sup> das pessoas<sup>149</sup>. Para dizer de outra forma, os setores inorgânicos não foram integrados pela cidadania do trabalho industrial, apenas pelo consumo<sup>150</sup> e pelo sofrimento do e para o trabalho.

Nos primeiros romances de Chico Buarque há insistência na criação de significados instáveis, no nível da frase, como em *Estorvo*, ou no da estrutura, como em *Budapeste*. Há desestabilização dos vínculos habituais, pois não há cálculo possível nem lógica causal: os ideais burgueses — auto-emprego e realização do sujeito — não podem mais ser sustentados. Há um movimento bem estruturado exigindo sacrifício e dedicação, porém não há garantias — o sucesso é questão de acaso<sup>151</sup>. A falta de relações de causa e efeito implicada na *paranoia objetiva* dá lastro a obra e mundo<sup>152</sup>. Descrever essa realidade de forças

---

<sup>148</sup> Uma das marcas dos anos 90 foi o alto grau de concentração de renda no Brasil: o índice Gini — parâmetro para medir o grau dessa concentração, em que 0 se aproxima de igualdade de renda e 1 de desigualdade entre membros de um grupo — apontava em 2004 o país como o sétimo mais injusto do mundo, com um índice de 0,591. No mesmo ano países como Japão e Índia apresentaram índices de 0,249 e 0,325, respectivamente. Cf. PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. **RELATÓRIO DO DESENVOLVIMENTO HUMANO 2004**: liberdade cultural num mundo diversificado. Lisboa: Mensagem - Serviço de Recursos Editoriais, Ltda, 2004.

<sup>149</sup> KURZ, Robert, op. cit., p. 158: “de cada três húngaros, segundo as informações do Ministério Social, um está vivendo hoje [1991] “em extrema pobreza”; o número de desabrigados vai aumentando, bem como nos grandes centros urbanos do Ocidente, enquanto cada vez mais apartamentos impagáveis estão ficando vazios: Em alguns bairros de Budapeste, 20 a 30% dos habitantes já não podem pagar o aluguel. [...] um terço da população húngara está vivendo *abaixo* do mínimo de subsistência.”

<sup>150</sup> O presente parece confirmar as similaridades dos cortejos de horrores de Brasil e Hungria: as similaridades entre Bolsonaro e Órban parecem revelar o que há de realidade na intuição da forma literária.

<sup>151</sup> Cf. OLIVEIRA, Pedro Rocha de. Breve história da realidade: sofrimento, cultura e dominação. In: VIANA, Silvia, op. cit., p.186.

<sup>152</sup> Uma vez que o chamado capital produtivo, em resposta à financeirização, se reorganiza de tal forma que o trabalho é dependente da desregulamentação, ou seja, converte a instabilidade em regra, esse laço fica mais visível.

incompreensíveis, fora do domínio do indivíduo, tende, por isso, ao delírio: ela mesma é caduca, não podendo ser apreendida pelo narrador. A tentativa de fazê-lo é falseamento do real. A paranoia objetiva em *Budapeste* é a formalização da defesa contra a reificação extremada. Retomando, as potencialidades positivas da *cordialidade*, e todo o conjunto ligado aos modos de sociabilidade da colônia, esgotaram-se, apresentando-se em *Budapeste* as formas de reificação contemporânea, em que mecanismos arcaicos assumem novo significado e se generalizam como conformação às novas formas de exploração e de circulação de mercadorias. Não há lugar no mundo do emprego, então a subjetividade narradora parece internalizar o impedimento externo, barreira exibida como intransponível. O sofrimento produzido no trabalho passa a ser vivido como própria responsabilidade e até mesmo como gozo: o narrador conforma-se voluntária e ativamente a ele. Esse processo culmina em uma reconstituição falseadora do mundo: Costa tenta reafirmar sua supremacia em um percurso fruto do delírio paranóico. O narrador passa à confirmação das desigualdades — por isso pode recriar o mundo — para assegurar a reprodução de sua existência, também no campo simbólico: a posição subalterna, de joguete aos ventos dos humores de um mundo cujo sentido não se acessa, é invertida em superioridade presumida: fecha-se o circuito paranoico.

### **Reificação e paranoia**<sup>153</sup>

O paranóico estabelece uma incessante interpretação do mundo: investe muito na análise das ações sintomáticas de outrem, formando um sistema especulativo. Desse sistema, também de projeção futura constante, advém a ilusão megalomaniaca. Revisando os termos, o paranóico estabelece um delírio sistematizado sem enfraquecimento intelectual, sem sintomas visivelmente perceptíveis característicos do que se chama loucura. A paranóia nasce das diferentes interpretações e oposições a um enunciado. Ou seja, a paranóia coloca a interpretação como instrumento de unificação do mundo estranhado, de adaptação de um *Eu* desproporcionado.

Em uma sociedade fetichizada, o sujeito está em constante processo de interpretação do caráter dual da mercadoria (como valor de uso ou valor de troca): o valor é ao mesmo tempo a

---

<sup>153</sup> O trecho é inspirado em Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick. In: UMLAND, Samuel J.. (Org.) **Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations**. Westport: Greenwood Press, 1995, p. 7 - 18.

célula básica do sistema capitalista, o que estabelece relação quantitativa entre mercadorias, e um significativo mistificador, que apaga relações sociais e diferenças qualitativas entre os objetos. Os sujeitos paranóicos são definidos, mesmo corporalmente, pelas mercadorias — sobretudo pelo trabalho — mas não conseguem desvendar o mistério que lhes define. A paranóia falseia uma unidade e unicidade para o sujeito, escondendo sua cisão elementar<sup>154</sup> e unificando em sistema a da mercadoria. Esse falseamento está mesmo na base do assujeitamento burguês<sup>155</sup>, ou seja, a constituição do *cogito* guarda algo de similar aos recursos paranoides: o sujeito opera *como* se fosse o sujeito do conhecimento, recalcando, falseando, para retomar os termos, o processo social ocorrido às suas costas.

Voltando aos termos formativos, é materialmente negada a possibilidade de uma sociedade na qual o princípio da troca não se estabeleça como constitutivo do sujeito: a aparente oscilação entre ordem e desordem está a serviço de novas formas de acumulação — toda a sociabilidade passa a configurar-se sob regime da troca. A empreitada de Kósta encarna esse falseamento em ato: a própria materialidade do romance, que coloca sua voz como uma entre outras, dá noção de seu estrato rebaixado ao nível de coisa e sua luta para emergir da narrativa. Pairando sobre a matéria, nos capítulos iniciais, pode dar conselhos e atribuir sentido à matéria. Esse sentido, entretanto, como falseamento, assume caráter paranóico, tentando subsumir toda a fábula ao sistema do narrador. Ele, conseqüentemente, exclui a contingência: tudo passa a ter significado na narrativa, como resolução do mistério da mercadoria, compensação da reificação. Por isso aquilo que muitas vezes parece ou mesmo não tem função na movimentação no enredo — os motivos livres — ganham valor no conjunto como configuradores da duplicidade estruturante na obra. Todos os detalhes aparecem como significativos — a narrativa ganha caráter policialesco uma vez que o leitor vai procurando as pistas dessa estrutura especular ao longo da fábula.

O falseamento operado pela *paranoia objetiva* refere-se à imbricação da subjetividade de Costa, do objeto artístico *Budapeste* e do plano social. Costa não é o sujeito da narrativa, mas

---

<sup>154</sup> A teoria e a prática analítica preconizam que o sujeito aparentemente autônomo está cindido. Em termos lacanianos, estaria clivado entre o Imaginário e o Simbólico. Cf. *Ibid.*, p.9.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.10: “Paranoia, podemos concluir, não é mera aberração mas é estruturalmente crucial para o modo que nós, como reles subjetividades da hegemonia burguesa, nos representamos a nós mesmos e embarcamos no projeto cartesiano de aquisição de conhecimento empírico.” [Tradução nossa]

objeto como tantos outros, igualado ao resto da matéria, pelo qual a narrativa ganha representação: seu estatuto só pode ser restaurado paranoicamente, mas a narrativa se autonomiza dele, cindindo o seu ponto de vista de seu suposto autor, como marcado pelo final autofágico. O romance simula uma entidade de espírito próprio que se assenhora de seu pretenso narrador: em primeira instância, a lógica do jogo parece reger a obra<sup>156</sup>. No plano social, interno à estruturação do enredo, Costa também não é senhor das formas de acumulação que o coordenam, mas expressão prática delas, que falseia como *ghostwriter*.

Em ambas as esferas, assim como na apresentação de *Budapeste* ao leitor, há um “primado do jogo”, incluído todo o fazer artístico. O jogo se instaura, intradiegeticamente, na medida em que a narrativa se autonomiza sob o narrador — os espelhamentos, cacofonias e polifonias saem do controle de Kósta (mesmo sendo utilizados por ele como demonstração de inteireza narrativa), apontando para o primado da forma sobre os conteúdos alucinatórios de Costa. Extra-diegeticamente, na medida em que a obra impõe sua lógica impossível ao leitor, *en abyme*, com as estruturas de prazer ligadas à descoberta da autoria. Em ambas as esferas, na relação entre sujeito e capital, interna à fábula de Costa e ao enredo de Kósta, na medida em que se anula a diferença entre crença e simulação, primando a forma “em face da consciência”<sup>157</sup>: protagonista, narrador e leitor são enredados no movimento da prosa, sem mediação de conhecimento. Ou seja, as três instâncias participam dos jogos de autoria e duplicidade, independentemente da seriedade dos pactos firmados e logo quebrados ao longo da narrativa. Sendo mera estratégia de marketing de Zsoze Kósta ou forma impossível nos limites do realismo, há uma lógica instaurando o ritmo à prosa. Há captação, pela forma do romance, de um movimento geral no qual o sujeito é engendrado independentemente de suas crenças e vontades, em outros termos, a narrativa se estabelece como jogo ao instaurar e captar um *comportamento*<sup>158</sup>. O falseamento desse *comportamento*, desse *gesto*, como desejo gozoso é a *paranoia objetiva*.

## Ideologia de gestos

---

<sup>156</sup>Cf. GADAMER, Hans-Georg. O conceito de jogo. In: GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 174 - 2001.

<sup>157</sup> Ibid., p.178.

<sup>158</sup> Ibid., p.183.

Kósta/Costa não é o sujeito da falsa consciência que toma o parcialmente verdadeiro como universalmente válido; que, através do esclarecimento, aprenderia seus verdadeiros interesses no interior das forças sociais. Não há reflexão errada, em que, por exemplo, disputa com seus iguais por não reconhecer-se como parte de uma mesma classe. Ele é objetivamente impelido à competição independentemente de sua crença.

*Escrito aquele livro*, capítulo final do romance, exhibe a relação entre ação e conhecimento, como se pode ver a partir do trecho inicial:

A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapeste, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. Eu não sabia o que estava acontecendo, aquela gente à minha volta, eu não tinha nada a ver com aquilo. Eu queria devolver o livro, mas não sabia a quem, eu o recebera de Lantos, Lorant & Budai e fiquei cego. (p.167)

A repetição de negativas ligadas ao saber exhibe a impossibilidade de entender o fenômeno no qual está imerso, a atribuição do livro que afirma não ter escrito: “não entendia a cor”; “não entendia o nome”; “não sabia o que estava acontecendo”; “eu não tinha nada a ver com aquilo”... Os processos se dão à sua revelia, como às suas costas. Assim a aproximação mais ligeira com o conceito de fetichismo da mercadoria saltaria aos olhos: o livro parece travar relação autônoma com os outros homens, com as outras mercadorias, a despeito de seu produtor. Diante de forças não compreensíveis, sem agência sobre a vida comum, José Costa oscilaria entre as duas cidades e as duas mulheres: o problema do narrador-personagem seria não conhecer o que lhe guia, ou retomando os termos, não encontrar o sentido de uma vida. Há, porém, uma inflexão na dita incompreensão: “Mas **naquela hora** eu **ainda** não entendia nada”. (p.168).

Costa chega a uma espécie de entendimento, descobrindo, segundo o que afirma, exatamente quem escreveu o livro: o Sr..., *ghostwriter* como ele, ex-marido de Kriska, que havia escrito só para humilhá-lo, segundo sua conjectura, incluída como sintoma paranoico. Com o pretexto de trazer Costa de volta a Hungria, o Sr... teria inventado sua história autobiográfica de forma tão autêntica que lhe parecia “como se ele tivesse imprimido cores num filme que eu [ele] recordava em preto e branco” (p.169). A descoberta de Costa, porém, não tem nenhum efeito: não conseguiu revelar-se para Krika e foi ignorado pelos outros intelectuais do clube das belas

letras. Chega a afirmar que eles “fingiram não me [lhe] ouvir”, pois não importa realmente a autoria do livro. Em teoria, eles saberiam da veracidade da afirmação, mas ela não seria relevante. Há consciência da distância entre a máscara e aquilo chamado de realidade, mesmo assim há insistência naquela: a mentira é vivenciada **como** verdade. Independentemente daquilo que sabia ou anunciava continuava a agir **como se** fosse o autor do livro, chegando a realizá-lo — a exemplo do final performativo do romance — sem em nada crer.

O funcionamento da ideologia estruturando a subjetividade narradora se apresenta: o importante não é aquilo em que acredita, mas aquilo que faz. Fica patente a forma do fetichismo expressa em Budapeste: estaria revogado o enunciado “disso eles não sabem, mas o fazem”, pois a ilusão ideológica estaria na própria ação<sup>159</sup>. As fantasias ideológicas estruturam a realidade social e como os sujeitos nela atuam: por isso Costa não precisa acreditar naquilo que faz, apesar de sua tentativa de fechamento de um circuito delirante. Em outros termos, a própria ação (ideológica) funcionaria como uma experiência substitutiva enganosa<sup>160</sup>, sem a necessidade de uma ilusão. Dessa maneira, mesmo afirmando não ser autor do livro, recupera certa inteireza narrativa ao exercer essa função, podendo retomar o uso de máximas e ditados: “e fingiram não me ouvir, talvez porque, como se diz, eu falasse de corda em casa de enforcado”(p.170).

Ganha, dessa maneira, novo interesse o encontro em Costa e Kocsis Ferenc na livraria, uma vez que a suposta verdade é enunciada e conhecida mas objetivamente negada: ironicamente Kocis saúda o autor de *Budapest* indicando que gostaria que seu livro, *Tercetos Secretos*, tivesse sido escrito por ele, aludindo ao fato de ter realmente sido seu *ghostwriter*. Costa, por sua vez, afirmou que não era o autor de *Budapest*, apesar de estar colhendo os louros do romance. Esses enunciados, em vez de derrubarem o véu encobridor dos fatos, tornam a própria existência deste irrelevante: não importa se eles de fato escreveram suas respectivas

---

<sup>159</sup> Acompanhamento, nos parágrafos acima, Slavoj Žižek, em *Como marx inventou o sintoma*. op. cit., p. 297 - 332. O trecho sobre o fetichismo da forma dinheiro exemplifica bem o ponto, p.314: “Quando os indivíduos usam o dinheiro, eles sabem muito bem que não há nada de mágico nisso — que o dinheiro, em sua materialidade é simplesmente uma expressão de relações sociais. A ideologia cotidiana espontânea reduz o dinheiro a um simples sinal que dá ao indivíduo que o possui o direito a uma certa parte do produto social. Assim, no plano do dia-a-dia, os indivíduos sabem muito bem que há relações entre as pessoas por trás das relações entre as coisas. O problema é que, em sua atividade social, naquilo que *fazem*, eles *agem* como se o dinheiro, em sua realidade material, fosse a encarnação imediata da riqueza como tal. Eles são fetichistas na prática, e não na teoria.”

<sup>160</sup>LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Adorno, crítico dialético da cultura. Adorno, crítico dialético da cultura*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p.64.

obras mas se agem como seus autores. O riso do público neutraliza qualquer caráter emancipatório da verdade. A falsidade posta, ligada ao regime de circulação de mercadorias artísticas e às respectivas inserções neste, é convertida em fonte de gozo: invertem o sinal da fonte de sofrimento social.<sup>161</sup>

A falta de verniz ideológico — ausência de falsas promessas liberais — engendra um processo de subsunção que só pode ocorrer no nível da consciência de forma delirante, em uma criação sistemática de subjetividade insustentável, exibindo, conseqüentemente, suas lacunas<sup>162</sup>, por isso *paranoia objetiva*. Chega-se aqui, no máximo, à reconciliação com a desilusão. O tom farsesco do capítulo, espécie de epílogo do romance, dimensiona a irrelevância, na narrativa, de termos como “verdade”, “mentira”, “essência”, “aparência”... A tentativa de quebra da ilusão pela exposição de personagens em seus caracteres grotescos a exhibe como seu inverso: o que parece ilusão na consciência é verdade na prática. Importa que Costa haja **como** autor; Kósta **como** capaz de epicização; e o leitor **como** participante do pacto ficcional<sup>163</sup>.

Em outros termos, Kósta tenta separar sujeito de objeto, em que o narrador retrospectivo recriaria, mesmo na primeira pessoa, um “ele”, mantendo encadeamento lógico, assim, uma narrativa tradicional. Dada a impossibilidade de recuperar tal posição — há constante emergência da estrutura do monólogo interior, a *nota irrealista*, de Costa —, esse fechamento de circuito é um falseamento paranoico, possibilitado por múltiplos recursos romanescos. O caráter forçadamente inteiriço de Kósta instaura a farsa no capítulo: a trapaça da autoria recairia sobre a personagem principal, funcionando como quebra do caráter ilusionista da trama. Todavia a estrutura farsesca, baseada na multiplicação de logros, enreda também o leitor: em vez de reconstituir virtualmente uma ordem, exhibe-se como estruturante também da realidade — a ilusão é exibida no romance como parte do real.

---

<sup>161</sup> ADORNO, Theodor. Mensagens numa garrafa, In: ZIZEK, op. cit., p.40: “verdade negativa transforma-se numa mentira como positividade ... sujeitos se agarram àquilo que a fatalidade social lhes infligiu.”

<sup>162</sup> Id., Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org). **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1986, p.115-146, p.146: “Pelo contrário, a espontaneidade é consumida pelo tremendo esforço que cada indivíduo tem de fazer para aceitar o que lhe é imposto — um esforço que se desenvolveu exatamente porque o véu que recobre os mecanismos de controle se tornou tão tênue .”

<sup>163</sup> ZIZEK, op. cit., p.317: “O sentido da análise de Marx é que as próprias coisas (mercadorias) acreditam em lugar dos sujeitos [...] é a crença que é radicalmente externa, incorporada no procedimento prático efetivo das pessoas.”

O curto-circuito ideológico presente no capítulo passa a marcar o corpo de Costa, num processo de auto-estranhamento exacerbado, como se pode ver em:

Populares me paravam na rua, me solicitavam o autógrafo em seus exemplares, e com **mão dormente** eu escrevia dedicatórias que **me eram estranhas**. **Estranhos** artigos com meu nome apareciam na imprensa quase todo dia. Fui recebido no Parlamento, jantei no Palácio do Arcebispo, na Universidade de Pécs me concederam um título de doutor, que agradei com um **discurso empolado, surgido em meu bolso não sei como**. Meus passos se tornaram vagarosos, eu ia aonde **me conduziam**, eu já sabia o que me esperava, era como se meu livro continuasse a ser escrito. (pp. 170 - 171)

Por um lado, os gestos esvaziados de crença funcionam, como ideologia prática, conformando a subjetividade — por isso age-se **como se** as relações entre coisas fossem relações sociais, independentemente ou mesmo em contraposição à sua crença — ao mesmo tempo que essa subjetividade reificada produz gestos ideológicos involuntários — sobre os quais o sujeito, no caso Costa, não tem mais controle. Por isso a mão já não se reconhece mas escreve dedicatórias; por isso os artigos lhe aparecem como objetos opostos a ele, num estranhamento daquilo que seria seu próprio trabalho (de fato são escritos por outro ou é **como se** fossem escritos por outro?); por isso, sem possibilidade de agência, é conduzido em suas ações. A comicidade do capítulo não denuncia apenas o ilogismo da ação narrada — as ações descritas são cada vez mais absurdas — como o do mundo a que faz referência — é também absurda a necessidade de se falsear a realidade paranoicamente para poder absorver para si a crença das coisas.

Não importa se de fato Kósta é o autor do livro, pois age **como se** o fosse. O passo dado na passagem de Costa para Kósta é a internalização dessa ideologia prática para o aparelho psíquico: há investimento nessa ação, realizável à revelia de suas crenças, e tentativa de através dela fugir de um certo impasse do desejo — desdobramento como *paranoia objetiva*. Paranóia também lacunar, já que advém de uma interpretação truncada do caráter dual da mercadoria (valor de uso e valor de troca): a mercantilização transbordou em muito a esfera da produção, com o próprio valor de troca passando para a esfera do consumo, numa fórmula invertida em que o valor de uso tornou-se expressão do valor<sup>164</sup>. O sonho do capítulo final expressa bem a questão:

---

<sup>164</sup> LIMA, op. cit., p.74.



Por sorte me restavam os sonhos, e em sonhos eu estava sempre numa ponte do Danúbio, às horas mortas, a fitar suas águas cor de chumbo<sup>165</sup>. E soltava os pés do chão, e balançava de barriga sobre o parapeito, feliz da vida por saber que poderia, a qualquer momento, dar à minha história um desfecho que ninguém previra. Eu me demorava a gozar aquela onipotência, e com a demora o sol nascia, se esverdeavam as águas, daí a pouco me via de novo com os movimentos restritos. Policiais, bombeiros, para-médicos, transeuntes me agarravam: não cometais loucura, Ilustre Escritor Zsoze Kósta, tende fé em Deus, Ilustre Escritor Zsoze Kósta. [...] Eu me debatia, tentava me desvencilhar daquela turba e acordava enroscado no lençol, aliviado por me encontrar ao lado de Kriska, que pelo menos estava no livro desde o início. (pp. 171 - 172).

Haveria muito neste sonho para comentar sobre o artista consumido como celebridade, em que o mero reconhecimento de sua figura, nem mesmo o de sua produção, gera o gozo no consumidor, abdicando de qualquer “valor de uso” de sua arte. O caráter de celebridade do autor aponta para seu processo de profissionalização, no qual passa a se vender como parte integrante de suas mercadorias-obras. Nesse trecho, porém, destaca-se a forma do sonho dando-se duplamente nos moldes do trabalho. Por um lado, é construída segundo os moldes líricos da própria atividade de Costa, a produção de textos, narrativos ou poéticos, de forte apelo imagético, remetendo aos autores citados (Bandeira e Castro Alves) e aos momentos de maior apuro verbal da *nota realista*. De outro, na forma do sonho, os empecilhos à realização de seu desejo também são da esfera de sua atividade produtiva, a escrita. Há quase coincidência com a cena em que descobre o texto do “rapaz do Álvaro”:

Mas numa noite [...] deparei com um artigo de jornal [...] e o título A Madame e o Vernáculo me pareceu familiar. Fui olhar, e era matéria recente assinada pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, para quem por acaso eu nunca escrevera, e só podia ser coisa do rapaz. Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir aquele artigo senão com

---

<sup>165</sup> Notam-se as reminiscências presentes no trecho. Ele evoca um excerto anterior, BUARQUE, op. cit., p. 71: “...e às vezes me debruçava no parapeito da ponte para olhar o Danúbio, negro, silencioso. Levava bom tempo para me convencer de que ele se movia, e um ou outro carro sempre parava por perto, na aguarda, para ver se eu me atirava ou não”. O suicídio que seria mera suposição alheia passou a ser incorporado pelo próprio narrador. A comparação entre os dois trechos apresenta aquilo que se repetirá ao longo do romance: a atribuição de diferentes cores ao rio e à cidade de Budapeste oscila conforme os estados de consciência do narrador, união de lirismo e alucinação. A inconstância da caracterização dos espaços, que seriam supostamente sempre iguais, é um, entre muitos, indícios da oscilação, psíquica nesse caso, do narrador.

aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual. [...] Então tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que o pariu sem mais nem menos, metáforas geniais que me ocorriam de improviso, e o que mais eu concebesse já se achava ali impresso sob as minhas mãos. Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia.<sup>166</sup> (p.24)

Há paralelismo entre sonho e trabalho. Dá-se mesmo no conteúdo manifesto, entre um desejo de expressão original e a frustração: no sonho, tenta matar-se para realizar um desfecho original, falhando e voltando a agir conforme dele era esperado; já no trabalho, apesar da tentativa de diferenciação, também não consegue fugir às fórmulas pré-determinadas de estilo. Não apenas há conformidade entre tempo livre e tempo de trabalho — um é apenas continuidade do outro, na forma de um *continuum* insuportável e inescapável — como a própria economia pulsional desse indivíduo — que se expressa na forma do sonho — é fetichizada, em outros termos, assume formas socializadas<sup>167</sup>, nesse caso, a do trabalho. A produção artística, ou melhor, a indústria cultural parece ser o ponto nodal desse encontro: simultaneamente ela serve de alívio psíquico, conformação da consciência e mercantilização. Desse nó, central para formulação paranoica, trata *Budapeste*.

Estão formalizadas marcas de sofrimento contemporâneo, sistematizadas num esquema paranóico produto direto da atividade social. Diante dele, há pouco a fazer, a não ser a adesão do massacrado ao massacre. O sujeito tentaria, em seu delírio, dele apropriar-se, abrindo mão do caráter objetivo de sua situação — passaria a ignorar o determinante para sua vida<sup>168</sup> em eminente falseamento do real. Retomando os termos da paranóia, na “conciliação” o delírio de

---

<sup>166</sup> A lembrança do texto borgiano Pierre Menard, autor do Quixote, pode esclarecer um pouco da piada que está em jogo. Lá trata-se de um esforço de “ser lido no âmbito de um espaço cultural que imprime um sentido histórico à fuga dos sentidos” Cf. SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges: um escritor na periferia**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2008, p.67. Ou seja, escancara os efeitos do deslocamento de uma obra como o Quixote ser enunciada na América Latina do século XX — a importação da forma literária tem efeitos que dependem da sua condição de enunciação. Diante de um fundamento social outro que conformasse a obra, ela também não seria a mesma, apesar de ter as mesmas palavras. A literatura produzida por Costa tenta produzir o efeito contrário: é um enunciado altamente reproduzível que se deseja neutro a ponto de independe de seu enunciador. Por isso pode ser feito por qualquer menino do Álvaro. Essa “literatura-mercadoria” retira os entraves de sua circulação em estética banal de vanguardismo aderido pela indústria cultural. A morte do autor é por Costa levada a sério demais: o tecido social global só pode produzir, no máximo, pseudo-individualidades, sendo obras, textos e pessoas homogeneizadas na forma mercadoria.

<sup>167</sup>Cf. ADORNO, Theodor. *Tempo Livre*. In: \_\_\_\_\_. **Palavras e Sinais: modelos críticos 2**. Petrópolis: Vozes, 1995.

<sup>168</sup> OLIVEIRA, Pedro Rocha de, op. cit., p.186.

perseguição seria atenuado. Costa ensaia esse mesmo mecanismo em relação à ex-esposa no plano da fábula: abre mão de toda a objetividade do relacionamento com Vanda, alucinando sobre uma cegueira revigoradora para a relação — sua terceira, e mais absurda, fantasia conciliatória. Não encontra resolução, permanecendo em constante fuga para frente até a suposta atuação do Sr... que permite a emergência do narrador Kósta. No plano do enredo, a essa conciliação ocorre por via da *nota realista*: através da adesão à fonte objetiva de seu sofrimento, o narrador se recompõe — por isso pode narrar e hierarquizar as ações. O uso de máximas e ditados ganha mais um significado: a inteireza pretendida serve de proteção da incerteza<sup>169</sup> socialmente posta. Pode, enfim, “dar conselhos”, mas agora em sua “vocação para violência e celebração da competição”<sup>170</sup>. Em outros termos, o narrador, falseando a estrutura social que lhe conforma, pode, em inteireza paranoica, reavivar formas anacrônicas, como a da do “causo”: pode simular um incidente puro de explicações, recalando (não muito bem já que aparece nas fraturas de sua consciência) a etapa histórica da sociedade cifrada em seu conflito.<sup>171</sup> Zsoze Kósta pretender ser o sujeito do campo da *ordem*, do esclarecimento.

O capítulo fecha o circuito paranóico, em que o todo dessa subjetividade ganha coerência na criação de um objeto verbal impossível: o romance atribuído a Zsozé Kósta, *Budapest*, contém o romance real de Chico Buarque, *Budapeste*, e ambos estão contidos no *O ginógrafo* escrito por José Costa. Mantém-se como objeto autônomo de manutenção impossível que existe mesmo assim. A *paranoia objetiva* é o processo — tortuoso e lacunar — da *fantasia ideológica*<sup>172</sup> de Costa/Kósta que ganha formalização ostensivamente artística. A apresentação de tal fantasia sob a forma de romance — intra e extradiegético — dá notícias do desdobramento do conceito de fetichismo da mercadoria, logo da ideologia como a tratamos, nas formas de reprodução do capitalismo engendradas pela indústria cultural<sup>173</sup>. *Objetiva*, pois a *fantasia* é a

---

<sup>169</sup> BARTHES, op. cit., p.43: “porque o que importa, é apaziguar, seja ao preço de uma visão pessimista, a insuportável duplicidade do que se vê [...] mostrar que a ordem moral não é mais do que a máscara de uma desordem contingente é definitivamente mais tranquilizador que continuar em uma ordem aparente mas singular [...] o jeito de *La Rochefoucauld* [...] cessa, a cada máxima, a angústia de um signo duvidoso.” [Tradução nossa]

<sup>170</sup> OLIVEIRA, op. cit., p.186.

<sup>171</sup> O termo *causo* refere-se sempre a SCHWARZ, op. cit., p.59 - 64.

<sup>172</sup> ZIZEK, op. cit., p. 314 - 316.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.89.

forma como o sujeito inclui essa realidade em si e nela é incluído.<sup>174</sup> A *fantasia ideológica* como uma *paranoia objetiva* é a maneira do sujeito representar a realização do seu desejo estruturada pelo capital: instaura-se a completa identificação do Outro, cujo desejo o sujeito deseja<sup>175</sup>, ao capital.

## Segundo *intermezzo*

### Indústria cultural na obra de Chico Buarque

A menção a Chico Buarque de Hollanda alude à plena realização da indústria cultural no Brasil. Sua figura está intimamente ligada a uma segunda fase de expansão e consolidação da indústria musical e à plena transformação do cantor popular em celebridade. Com a carreira calcada na participação de festivais, sua relação com a televisão passou a ser evidente. Sua consolidação como figura da cultura brasileira coincide com um período marcado por decisivas mudanças, com a implementação não só dos instrumentos de veiculação como de uma “racionalidade capitalista que [passou a administrar] os meios de comunicação [...] no bojo do enorme aumento ‘de produção, de distribuição e de consumo de cultura’”<sup>176</sup>.

Essa associação biográfica afetou não apenas a recepção de suas obras, como passou ao centro delas, mais evidentemente no teatro, a exemplo de *Roda Viva*<sup>177</sup>, 1967, e *Gota D’água*<sup>178</sup>, 1975. Em ambas cantores populares são colocados no centro da ação em que o sucesso depende

---

<sup>174</sup> NASIO, J-D. **Introdução à topologia de Lacan**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.18: “Como entender que o sujeito possa incluir em si e ao mesmo tempo se incluir num objeto que, no entanto, lhe é radicalmente exterior e heterogêneo? Em outras palavras, como entender que o que chamamos de fantasia não seja uma imagem no interior da economia psíquica do sujeito, mas um aparelho, uma edificação exposta, estendida na realidade, confundindo-se com ela? [mostra que] o dentro e o fora são uma única e mesma coisa.” A *fantasia* é uma edificação ao mesmo tempo dentro e fora do sujeito, encontra-se no entrelaçamento entre *real*, *simbólico* e *imaginário*. Simplificando, é o que o sujeito imagina, a partir de seu contato com o mundo, que preencherá a falta, a lacuna. Em conversa Thiago Martinuk sugeriu-me a imagem de uma parede com um buraco, representando o intolerável, em que se coloca um quadro para tapá-lo, a fantasia. Zizek pensará como a ideologia, com as nuances que tentei apresentar, se apresenta como esse quadro. Essa fantasia ideológica no *imaginário*, instância das projeções, das imagens de si, da ideia de completude, surge como *paranoia objetiva*. Retomando, a *paranoia objetiva* ocorre em resposta a um enunciado socialmente posto que resulta em reificação, ideologia prática, de gestos, causando efeitos na instância imaginária.

<sup>175</sup> Formulação retirada de SAFATLE, Vladimir. **Folha explica Lacan**. São Paulo: Publifolha. 2007, p.64.

<sup>176</sup> GARCIA, op. cit., p.81.

<sup>177</sup> Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

<sup>178</sup> BUARQUE, Chico, e PONTES, Paulo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

da traição de classe: Benedito Silva trai os ideais cepecistas, sendo devorado por seus fãs ao final da peça; Jasão, seus companheiros pobres do conjunto residencial, terminando no trono de Creonte. Em ambas, todavia, é exposto o potencial da produção artística, até daquela nos limites do mercado fonográfico. Processo relativamente análogo, talvez, fará Chico Buarque, anos depois, com *Budapeste*, 2003, e *Essa Gente*, 2019. Diferentemente dos outros capítulos, as canções bem como do enredo das peças *Roda Viva* e *Gota D'água* são utilizados para delimitar a figurações da indústria cultural já presentes na obra de Chico Buarque, comparando-as com a de *Budapeste*.

### **Roda Viva**<sup>179</sup>

Um dos eixos do texto de *Roda Viva* é a oposição entre Mané e Benedito Silva. Ex-cepecistas, como os diálogos explicitam, começaram a produzir sua arte em relação direta com as reivindicações populares: aquela garantia ressonância nacional, admiração e reconhecimento civilizado à luta dos pobres, à medida que a luta garantia relevância àquela produção<sup>180</sup>. Levando esse dado às últimas consequências, seus fazeres artísticos de cunho socializante estavam na contramão da arte tradicional que animava o individualismo burguês desmentido pelo próprio desenvolvimento das forças produtivas. O projeto artístico cepecista pretendia criar uma nova práxis vital — a rejeição à arte como mercadoria passava também pela recusa da autonomia burguesa da arte como coisa separada da vida — e, no limite, anular as diferenças entre produtores e receptores<sup>181</sup>. Com o fim dos projetos coletivos operado pelo golpe de 64, cada um tomou um caminho: Benedito integrou-se à indústria cultural, em um pacto fáustico às avessas<sup>182</sup>, e Mané recusou-se a fazê-lo, entregando-se ao álcool e ao lamento. O primeiro é devorado pelo povo e o segundo, recusando-se ao espetáculo, sobrevive sem ninguém escutá-lo. Fica evidente o impasse na trajetória de cada personagem: a total adesão ao caráter

---

<sup>179</sup>As reflexões sobre *Roda Viva* foram anteriormente esboçadas em TOMAZ, Matheus Araújo. Indústria cultural, ditadura e outras mumunhas mais: Caetano e Chico entre o prazer e a dor da mercadoria. *Opiniões*, [S. l.], n. 15, p. 14 - 33. Elas não levarão em conta as montagens de *Roda Viva* realizadas pelo diretor José Celso Martinez.

<sup>180</sup> As reflexões conjunturais aqui seguem as interpretações de *Sequências Brasileiras* de Roberto Schwarz, *op. cit.*

<sup>181</sup> Sobre o CPC ver BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. Sobre a questão da autonomia, BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017 e BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2016.

<sup>182</sup> Vende-se ao anjo, não a Mefistófeles.

mercantil da arte, introjeção completa e acrítica desse aspecto, representa sua morte; já a recusa total, na sociedade de classes, sua impossibilidade<sup>183</sup>. A peça incorpora essa contradição, tensionando-a ao máximo. A canção *Roda Viva*, presente no segundo ato, comenta justamente o embate entre Benedito e Mané. Ela sintetiza, na estrutura da gravação de 67, o jogo de forças da peça.

O caráter de lamento, criado pelo solfejo dos cantores na introdução e pela escolha da tonalidade menor, tradicionalmente associada no Ocidente à tristeza, é marcante. Há uma dimensão individual, entoada por Chico Buarque, e outra coletiva, entoada pelo coro do MPB4. A construção de sentido ocorre principalmente por oscilação, reverberação e fusão dessas duas esferas ao longo da canção — daí o protagonismo da voz. Poucos instrumentos compõem o arranjo — violão, piano e percussão são facilmente identificáveis. A levada de samba do violão ao fundo invoca a matriz joão-gilbertiana, com sua batida mecanicamente simples — quase todos os ataques às cordas ocorrem em bloco<sup>184</sup>. A presença da percussão sem ênfase na bateria — na versão do festival membros do MPB4 a marcam com tamborim e timbal<sup>185</sup> — também lembra as gravações do baiano de juazeiro<sup>186</sup>.

Na primeira quadra esse *eu* — o artista— expressa estado de espírito individual, sua imobilidade, a partir do apelo a experiências compartilhadas: “Tem dias que a gente se sente/ Como quem partiu ou morreu/ A gente estancou de repente/ Ou foi o mundo então que cresceu”. A dimensão coletiva já se faz presente na harmonização do coral ao fundo, ressoando no plano do indivíduo. Ela ganha protagonismo na sequência, evidenciando o desejo por “voz ativa”, de autodeterminação. A associação dessa primeira volta da *roda viva* ao golpe de 1964 é clara. O

---

<sup>183</sup> COSTA, Iná. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.194 : “se não for pensado como tentativa de dar continuidade à reflexão estética sobre os problemas levantados pelo *Opinião*, o esforço de Chico Buarque perderá o seu mais importante significado. Enquanto o *Opinião* expunha os problemas do músico popular brasileiro enfrentando a organização da indústria cultural nos ‘pré-históricos’ tempos do rádio [...], *Roda Viva* tenta expor o novo patamar de desenvolvimento dessa mesma indústria a partir do aparecimento da televisão. [...] Se houve mudança, foi no ritmo e na intensidade da exploração do artista, que agora, ao contrário dos tempos saudosos da boêmia, não tem mais direito nem mesmo a ter vida privada, sobretudo, ao se transformar em ídolo.”

<sup>184</sup>Cf. MELLO, Zuza de Homem. **João gilberto**. São Paulo: Publifolha, 2001, p.39. Também comentando o estilo de João Gilberto, ver VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.68.

<sup>185</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=4-2G5Zxq0t0> >. Acesso em 15 nov. de 2018.

<sup>186</sup> VELOSO, op. cit., p.267: “uma das coisas que mais me atraíram na bossa nova de João Gilberto foi justamente o desmembramento da bateria (a rigor não há bateria em seus discos: há percussão tocada na caixa ou no seu aro, depois, vassourinha sobre catálogo telefônico.”

destino carregado por ela é o fim da utopia integradora que animava a esquerda. O artista retoma o canto nos dois últimos versos: seu estancamento está ligado a essa experiência. Retomando o enredo da peça, encontra-se uma dupla dimensão mutuamente afetada pela *roda viva*: a evidentemente artística, ligada à indústria cultural, que prende Benedito a seus desígnios; e a política, o novo arranjo do estado de coisas da ditadura que o tirou do papel de participante ativo na luta de classes.

Chico entoa em seguida o refrão pela primeira vez: “Roda mundo, roda-gigante/ Rodamoinho, roda pião/ O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração”. Há o eco de diferentes ordens umas nas outras: o tempo do primeiro termo ressoa na dimensão lúdica do segundo; a qual afeta o duplo sentido do terceiro, em que se unem dimensão natural, ligada ao clima, e o trabalho, de rodar um moinho; o qual afeta, por sua vez, uma nova dimensão lúdica também lida como referência ao trabalhador braçal. O jogo de paronomásias — roda-gigante, rodamoinho, roda pião — aponta para semelhanças entre termos de ordens aparentemente distintas; o de aliterações — repetições de T’s e D’s — sugere truncamento; e o de assonâncias — repetição das vogais nasais — aumenta a sugestão de circularidade e reforça a semelhança. Junto à estrutura fixa de rimas intercaladas, há elementos apontando para continuidade e rigidez do processo: a *roda viva* é esse processo global, veloz, truncado, abarcando as diferentes instâncias da vida, inclusive a interior. Retornando à peça, tal dinâmica desestabiliza a função social de artista cepecista de Benedito Silva, causa sua perda de identidade, produz infelicidade e finalmente o devora. *Roda viva* é um termo englobante do qual não há escapatória. A atuação indústria cultural não se limita à carreira de Benedito Silva, chegando ao campo de sua subjetivação: ao longo da peça, ele converte a si mesmo em mercadoria vendável, introjetando o princípio da troca de mercadorias. Em uma *roda viva*, cujo giro de anos fez-se aprofundar, Costa fundará a sua agência.

Na segunda estrofe o lamento ganha dimensão plenamente coletiva, cantado pelo coro: “A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir/ Na volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir/ Faz tempo que a gente cultiva/ A mais linda roseira que há/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega a roseira pra lá”. Trata-se de um balanço da experiência esquerdista pré-64 — expande o realizado no diálogo entre Benedito e Mané. Esperava-se com a

modernização a inclusão dos mais pobres no mundo da cidadania e do assalariamento através da industrialização: o Brasil equiparar-se-ia aos países adiantados, formando uma sociedade nacional integrada, sem seus estigmas coloniais.

O caráter utópico pauta não apenas tematicamente peça e canção, como dá forma à última na feição bossanovista de fundo: João Gilberto seria, no plano da materialização artística de uma utopia cordial, a síntese de nossos antagonismos (nacional e estrangeiro; moderno e arcaico; etc) que se daria no plano político<sup>187</sup>. O país cuja construção parecia visível ficou para trás e Chico Buarque canta, já em *Roda Viva*, as frustrações de ambições — dentre as quais a Formação nacional — não realizadas. A batida funciona como lembrança subordinada à melancolia. Essa “linda roseira” era menor do que se imaginava e o golpe redimensionou os termos, apontando na volta o quanto deixou de cumprir. O novo refrão, dado esse balanço, ganha densidade e aponta para mais instâncias influenciando-se mutuamente — golpe, ilusões integradoras, falência dos projetos coletivos e indústria cultural.

Na estrofe seguinte, a união entre as esferas se intensifica com a ponte para o refrão — até então cantada apenas pelo cantor — entoada pelo coro. Passam a se confundir as temáticas de cada agente. “A roda da saia, a mulata/Não quer mais rodar, não senhor”, verso do coro, traz a dança, dimensão artística, ao mesmo tempo carregando uma figura associada à classe trabalhadora e também à arte popular, a mulata. Já os versos do cantor — “não posso fazer serenata/ A roda de samba acabou” — dão conta da impossibilidade de sua produção e do fim da socialização desta. Não é bloqueado qualquer fazer artístico, mas aquele que não responde apenas à obsolescência da mercadoria, como os versos seguintes, entoados pelo coro, explicitam: “A gente toma a iniciativa/ Viola na rua, a cantar/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega a viola pra lá”. Além da associação direta à participação e socialização por se dar “na rua”, há evocação à coleção “Violão de Rua” publicada em 1963 pelo CPC, logo à noção de “arte popular e revolucionária”<sup>188</sup>.

Após mais uma volta na roda viva, o cantor entoia: “O samba, a viola, a roseira/ Um dia a fogueira queimou/Foi tudo ilusão passageira/ Que a brisa primeira levou”. O primeiro verso

---

<sup>187</sup> Para nuance do caráter utópico em João Gilberto dada a melancolia do canto ver GARCIA, Walter. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 20-31, 30 jun. 2013.

<sup>188</sup> BUARQUE DE HOLLANDA, op. cit., 1992, p.23.



sintetiza as dimensões interrompidas: arte em sua dimensão popular, o samba; revolucionária, o violão (de rua); e o fundo social que as animava, a integração nacional. O artista admite, em nova chave, o caráter ilusório do pacto de classes proposto pelo PCB e das forças populares até então configuradas. Em 1964 foi destruída a organização dos trabalhadores, eliminando as possibilidades de insurgência de massas. Também cortou-se a relação de reciprocidade entre demandas populares e vida cultural. O coro então reassume o protagonismo apontando que até mesmo a saudade de um tempo em que a imaginação parecia realizável foi levada pela *roda viva*. O verso termina em lamento, fusão do problema do indivíduo e da sociedade. Há limitação imaginativa instaurada impeditiva da visão de futuro — mesmo nos limites do desenvolvimento dito “normal” do capitalismo. Na peça as manifestações artísticas ao mesmo tempo servem de figurações a esse impedimento e fazem parte de sua constituição, acarretando, literalmente no caso, na mutilação do indivíduo. Ou seja, *Roda Viva* marca a chave que modula a produção brasileira no pós-68: achatado o futuro, a arte se entrincheira no mercado, dando notícias da reificação por ele mesmo engendrada — aquilo que está em pleno vapor em *Budapeste* tem sua gênese formulada na peça.

Em seguida o refrão é cantado quatro vezes pelo coro. Na primeira, todas as vozes cantam em uníssono em compasso desacelerado. Na segunda, há presença de diferentes vozes, — a de Chico entoando o refrão e as outras repetem “roda” em diferentes partes do compasso. A intensificação da percussão acompanha esse movimento — rompe-se com algo da estética bossanovista e, por consequência, com algo de seu teor ideológico: a melancolia se contrapõe à alegria desenvolvimentista de barquinhos e lobos bobos, instaurando nova chave política. Na terceira ocorre o mesmo em andamento mais acelerado. O movimento de aceleração se repete na quarta até que há um final brusco — a canção não termina em *fade out*.

A *roda viva* é o termo englobante de trabalho, arte, golpe militar, fim dos projetos coletivos, entre outros termos aludidos, que ele se expressa junto à sua crítica na forma canção popular, mercadoria integrante de uma fase consolidada da indústria cultural. Chico Buarque forjou uma resposta ao dilema da indústria cultural que tenciona a contradição de seus termos: admitindo-se como mercadoria, a obra critica seu próprio estatuto. Esse processo, lidando não só com as ilusões perdidas e a impossibilidade histórica de uma arte revolucionária, como com a

possibilidade de ser devorado por essa *roda viva*, se dá de forma dolorosa. Conciliação total entre arte e mercadoria seria colocar-se ao lado dos dominadores, já um apelo à autonomia mera adesão à ideologia: coube a ele reafirmar a “unidade de contrários”. Essa impossibilidade, dado o fim brusco da própria canção, aponta para a necessidade de uma ruptura necessária que não pode acontecer apenas no campo artístico e outra já realizada, com sinal invertido, pelo golpe. Isso se dá à revelia daquilo que realiza o protagonista, num deslocamento do ponto de vista de obra e personagem. O campo de problemas parece similar ao de *Budapeste* uma vez que há crítica da forma mercadoria introjetada ao objeto artístico na própria composição desse objeto. A posição diante da indústria cultural é, contudo, mais uma vez modalizada poucos anos depois em *Gota D’água*.

### **Gota D’água**<sup>189</sup>

Como ao longo de toda obra buarquiana, as questões políticas e sentimentais estão imbricadas na peça, incorporadas também à canção título, *Gota D’água*. A traição de Jasão é exposta desde o início nesse duplo aspecto: *erótico-individual*, trai a mulher que lhe havia alimentado e formado, caráter enunciado por Corisca, entre outras personagens; e *político-classista*, ao casar com a filha de Creonte, dono do conjunto nacional Meio-Dia, passa para o lado dos dominadores<sup>190</sup>, caráter enunciado principalmente por Egeu. O embate central entre Joana e Jasão expõe a questão. À afirmação de que, ao contrário de Alma, ela causa desassossego em Jasão, a mulher responde:

Só que essa ansiedade que você diz/ não é coisa minha, não, é do infeliz/ do teu povo, ele sim,  
que vive aos trancos,/ pendurado na quina dos barrancos/ Seu povo é que é urgente, força cega,/  
coração aos pulos, ele carrega/ um vulcão amarrado pelo umbigo/ Ele então não tem tempo, nem

---

<sup>189</sup> Cf. BUARQUE, Chico. *Gota D’água*. In: WERNECK, Humberto, BUARQUE, Chico Buarque e DA COSTA, João Baptista. **Chico Buarque: tantas palavras: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.220: “Já lhe dei meu corpo, minha alegria/ Já estanquei meu sangue quando fervia/ Olha a voz que me resta/ Olha a veia que salta/ Olha a gota que falta/ Pro desfecho da festa/ Por favor/ Deixe em paz meu coração/ Que ele é um pote até aqui de mágoa/ E qualquer desatenção, faça não/ Pode ser a gota d’água.”

<sup>190</sup>Cf. ROSELL, Mariana Rodrigues. Chico Buarque: dramaturgo (1967-1978). **Temporalidades**, v. 9, n. 2, p. 252-278, 2017.

amigo,/ [...] Se você não agüenta essa barra,/ tem mais é que se mandar, se agarra/ na barra do manto do poderoso/ Creonte e fica lá em pleno gozo/ de sossego, dinheiro e posição/ co'aquela mulherzinha. Mas, Jasão,/ já lhe digo o que vai acontecer:/ tem u'a coisa que você vai perder,/ é a ligação que você tem com sua/ gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,/ você pode dar banquetes, Jasão,/ mas samba é que você não faz mais não,/ não faz e aí é que você se atocha/ Porque vai tentar e sai samba brocha,/ samba escroto, essa é a minha maldição/ "Gota d'água", nunca mais, seu Jasão/ Samba, aqui, ó...<sup>191</sup>

A canção *Gota D'água*, na trama, escrita por Jasão, possibilitou sua ascensão e o romance com Alma. A fonte de inspiração para sua escrita, por sua vez, é sua ligação ao elemento popular. Está formulada mais uma contradição estruturante da peça e da canção título: ao mesmo tempo a manifestação artística, o samba de Jasão, tira forças do amálgama com o chão social e permite que dele o compositor se descole, o que implicaria a descontinuidade de sua produção. A traição de classe é a traição do seu próprio princípio artístico: há uma ideia de arte popular, recuperada, de certa forma, do empenho que havia causado a ruína de Ben Silver em *Roda Viva*. A mulher-povo Joana moldou Jasão:

te conheci moleque, frouxo, perna bamba,/ [...] Não sabia nada de mulher nem de samba / [...]As marcas do homem, uma a uma, Jasão,/ tu tirou todas de mim. O primeiro prato,/ o primeiro aplauso, a primeira inspiração,/ [...] o primeiro violão, o primeiro sarro,/ o primeiro refrão e o primeiro estribilho/ Te dei cada sinal do teu temperamento/ Te dei matéria-prima para o teu tutano.<sup>192</sup>

As marcas de sucesso da canção e do sambista competente dependem do seu contato íntimo com a experiência dos de baixo, encarnada na primeira mulher. Há duplo caráter da personagem: ela é expulsa do conjunto por ser empecilho ao casamento do sambista com Alma mas também por sua agitação popular, ameaça ao mando de Creonte. *Gota D'água*, mesmo inserida no sistema radiofônico, liga-se aos desvalidos do conjunto residencial, ao "povo que é urgente, força cega". Ao contrário da primeira peça, há visão favorável às potencialidades de obras participantes da

---

<sup>191</sup> BUARQUE e PONTES, op. cit., p.134 - 135.

<sup>192</sup> Ibid., p.88.

indústria cultural<sup>193</sup>. Feita pelo sambista da escola local, a canção guarda difusamente certa positividade. A ascensão econômica de Jasão depende da ligação estética ao elemento popular.

Na economia da peça, o entoar da canção remete às três instâncias: à carreira de Jasão; à traição contra Joana; e à traição de classe, contra os companheiros do conjunto. Assim cada verso pode ser interpretado de maneira tripla. Como canto de Joana, ligado à esfera erótica, é evidente a relação com o enredo: ela havia trabalhado dez anos, sustentado Jasão, abrindo mão de sua juventude e melhores anos, dando-lhe seu corpo e sua alegria como amante; preservando-o, até intencionalmente, de sua raiva, estancando seu ressentimento. Ela denuncia sua condição de mulher abandonada, expondo todo o desgaste causado por seu ex-amante. O ressentimento e a desatenção de Jasão causariam uma reação, a tentativa de envenenamento, e o futuro assassinato dos filhos seguido de suicídio. Mais abstratamente refere-se à dor causada pelo desamor de um amante e à ameaça de rompimento após toda dedicação.

A leitura ligada ao caráter de classe também se desdobra: os termos tanto remetem à usura de Creonte para com os moradores quanto à exploração do trabalho. O dono do conjunto habitacional teria sugado o máximo de seus inquilinos, através dos eternos juros sobre as dívidas dos moradores, sugando-lhes todo o possível. Diante da continuidade da situação, só poderiam rebelar-se, como de fato ocorre, sendo abafado o movimento, pelo “perdão” dos juros: como se a ideia de Jasão tivesse evitado a gota d’água, dessolidarizando os moradores. Em âmbito mais abstrato, há descrição da exploração do trabalho pesado que fatiga o corpo, beirando o limite do suportável. Como a anunciar “o dia que virá”, mas não em uma versão abstratizante que desobriga à ação<sup>194</sup>, mas como resultado das dinâmicas de opressão de classe: a repetição insuportável da exploração engendraria seu próprio fim, obrigando ao levante os trabalhadores.

Esse samba, de dupla interpretação<sup>195</sup>, de interpenetrações entre as dimensões erótica e política, em seus mais variados níveis, é o samba mercadoria, samba investimento de Creonte,

---

<sup>193</sup> Não há fora dessa indústria, já que mesmo as grandes obras do período de autonomia da arte burguesa inserem-se no circuito de controle da indústria cultural. Destaco, porém, que a comparação ocorre com as obras cepecistas, centrais para discussão em *Roda Viva*, que colocavam em xeque o caráter de mercadoria e, além disso, de autonomia da obra de arte.

<sup>194</sup>Cf. GALVÃO, Walnice. Uma análise ideológica da MPB. In: \_\_\_\_\_. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p.93 - 119.

<sup>195</sup>A dupla acepção, até tripla como veremos, do samba parece ser acentuada pela repetição de toda a letra, como na célebre versão de Bibi Ferreira e na gravação de 2018 do disco *Caravanas ao vivo*.

que usa do jabá para sua popularização. Faz as vezes de Álvaro nessa relação, aquele que fizera o investimento inicial. O dono do conjunto é transparente quanto ao caráter mercantil da canção: “Parece que pegou? Tem que pegar! / Só tem que pegar. Aprende, meu filho, / dessa lição você vai precisar / Se você repete um só estribilho / no coco do povo, e bate, e martela, / o povo acredita naquilo só / Acaba engolindo qualquer balela / Acaba comendo sabão em pó”.<sup>196</sup> Ele não para de tocar no rádio e de fato é apreciado por todos, incluindo aqueles que desaprovam a atitude do sambista. Há a total desfaçatez do dono da Vila Meio Dia, da qual compartilha Jasão, planejando montar editora e controlar os sambas da escola. Jasão, espécie de pelego, usa sua origem para manipular a classe da qual advém: tem pleno conhecimento da dimensão de controle que sua arte e seu discurso — de origem popular — podem exercer<sup>197</sup>.

Esse mesmo sujeito “safado”, porém “fez um sambinha arretado”, entoado em coro pelas mulheres da vila como a marcar o ritmo do trabalho. Jasão sabe-se produtor de mercadorias-canções dependentes de fundo popular, enunciando tal fato: “um samba como *Gota D’água* é feito dos carnavais e das quartas-feiras<sup>198</sup>”. Dessa perspectiva, a canção retoma a contradição estruturante de *Roda Viva*: um retensionamento da unidade de contrários da arte. Como se ao ceder às demandas da forma mercadoria, a canção e o produtor fossem se esvaziando — dando seu corpo e alegria — chegando a um limite insuportável, a gota d’água, também formal. Na canção esse retensionamento mostra-se possível — e aponta para uma tensão a ser resolvida fora da obra — pela associação ao elemento popular. Na canção parece repousar a aposta, apesar da peça mostrar o desfazimento da solidariedade de classe, na recuperação de uma ideia, mesmo difusa, de povo. Sua associação à referência popular se daria em “obsessão nostálgica<sup>199</sup>”, retomando as canções do período anterior ao exílio, ligadas à felicidade fugaz associada a motivos musicais e temas populares. Acontece uma aposta utópica, com menor

---

<sup>196</sup>BUARQUE e PONTES, op. cit., p.48.

<sup>197</sup> Homero Vizeu Araújo, em Um pote até aqui de mágoa, In:\_\_\_\_. **O futuro pifado na Literatura Brasileira**. Porto Alegre: UFRGS, 2014, p.63 - 84, sintetiza o caráter de controle social que o samba, como parte integrante da indústria cultural, pode exercer na economia interna da peça, p.74: “O encerramento didático cita o samba passional *Gota d’água* cuja interpretação mais óbvia remete ao drama individual e ao conflito amoroso, isto é, aos dilemas do casal Jasão e Joana. No desfecho da retórica de Jasão a chave é outra: ele associa seu samba às condições do povo sofrido, que ele conhece bem a ponto de oferecer seus préstimos para melhor dominá-lo. O contraste tem interesse [...] pois a passionalidade cantada no título da peça aqui abastece a venalidade do protagonista”.

<sup>198</sup> BUARQUE e PONTES, op. cit., p.46 - 47.

<sup>199</sup>SILVA, op. cit., p.42.

voltagem no desenrolar da peça<sup>200</sup>, “no recuo repressivo da lei” e no fator libertador “dos elementos amorosos ou afetuosos<sup>201</sup>” do canto popular. Os grãos utópicos, todavia, parecem secundários uma vez submetidos à trama de ressentimento impotente da mulher-povo Joana que perturba o desfecho da festa, mas com ela não pode acabar: Jasão completa sua traição de classe, casando-se com Alma, em mais uma vitória da classe dominante<sup>202</sup>.

Esse elemento, todavia, não é estanque na obra buarquiana. Como em *Roda Viva*, o cinismo integrista toma a cena na *Ópera do Malandro*, em que a peça, além de exibir o esgotamento da *malandragem* como subversão dos desvalidos, exhibe-se ostensivamente como mercadoria através dos recursos de estranhamento. O respeitado malandro João Alegre, que, após interromper a ação dramática em recurso claramente épico, volta atrás, mesmo contra a conduta de um bom partideiro, deixando fazer o quer que seja com a peça em troca de um conversível, não deixa pedra sobre pedra: o fundo popular desaparece junto da personagem em seu carro, sugerindo que o retensionamento da peça como unidade de contrários se daria justamente pelo desmascaramento, através da forma artística, *coups de théâtre*, dessas pseudo-potencialidades.

Fica visível na obra do Chico, sobretudo na teatral e na romanesca, o movimento de balanço, reavaliação do campo artístico, nele incluída a sua própria produção, em relação à luta de classes, a uma associação com os desvalidos, em ligação, mesmo que pela impossibilidade, ao ideal de arte relevante pois conectada aos anseios dos de baixo. Em *Roda Viva* foi realizado o balanço, quase no calor do momento, pré-AI 5, das possibilidades artísticas finda a experiência cepecista. Em *Gota D'água* há potencialidades do samba simultânea à perda de voltagem da luta de classes: o passado operário de Egeu comparece mas sua atuação é limitada. Não está mais em

---

<sup>200</sup>O paralelo entre *Eles não usam black tie* de Guarnieri, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, e *Gota D'água* exemplifica a questão: Jasão seria uma espécie de Tião bem sucedido, traidor de sua classe; Egeu, um Otávio já desligado da luta operária; Joana, uma Maria mais consequente... Todos os elementos de *Black Tie* estão presentes, mas deslocados do movimento operário para a questão da moradia, o que é sintomático de quão bem-sucedida fora a operação ideológica dos militares — “o sonho da casa própria” — e a desarticulação dos movimentos de trabalhadores. Essa aproximação também está presente em ARAÚJO, op. cit.

<sup>201</sup>Cf. RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa Maria Murgel, e EISENBERG, José. (Org.) **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.149-168.

<sup>202</sup>ARAÚJO, op. cit., p.76: “A Medeia dos subúrbios seria a pagadora de promessas movida por uma sanha sem perspectiva redentora, antes fúria ressentida sem remédio aliada à impotência diante das manhas do inimigo de classe. Resta o auto-sacrifício, o martírio que consegue enunciar e perturbar aquela festa que não pode ignorar as mortes que lhe são atribuídas.”

jogo o imaginário de classe, mas uma associação local dos desvalidos em menor escala, na luta contra a ideologia oficial da moradia popular. Dessa luta, todavia, não se tiram esperanças, com a morte de Joana encarnando a do campo popular<sup>203</sup>. Em *Estorvo* tem-se o contraste entre os ideias pré-golpe e a anomia da abertura. E, finalmente, em *Budapeste* a criação de novos enunciados dada a defesa de um sofrimento social de um país nunca formado e como isso é incorporado à literatura. Desta feita, pode-se entender *Budapeste* como uma espécie de negativo de *Leite Derramado*: no romance de 2003 existe configuração de um mundo totalmente novo, em que os referenciais clássicos precisam ser revistos; no de 2009 a aparente insistência de continuidades clássicas do pensamento brasileiro, como houvesse um prolongamento das relações da colônia, vai se mostrando pouco verdadeira no contato do protagonista com o mundo. Nele a reflexão sobre o fazer artístico parece diminuir de tensão, dando o primeiro plano para outros aspectos. Já *O irmão alemão* trabalha justamente o virar de costas de certa intelectualidade para os porões da ditadura: não apenas a produção artística como a intelectualidade estaria a serviço da ideologia. Finalmente, em *Essa Gente*, o balanço seria mais míope: como o escritor-virador pode se integrar no governo Bolsonaro.

Reconhecendo-se esse constante dobrar sobre si mesmo do artista, processo reflexivo no qual ele faz da sua própria obra objeto de análise, ficam claros alguns recursos retrabalhados em *Budapeste*: o (não) esgotamento da obra de arte nos limites da mercadoria; o retensionamento da obra como unidade de contrários; os resultados da desconexão entre fazer artístico e as fontes populares; a auto-exibição formal como recurso de estranhamento; e a indústria cultural, para além da indústria fonográfica ou televisiva, como forma de regulação da vida — como conformação subjetiva no trabalho, do trabalho e para o trabalho. Dessa perspectiva, diferentemente das afirmações de Fernando de Barros e Silva, não há ruptura entre uma produção lírica meta-reflexiva das canções e uma áspera análise da desagregação social<sup>204</sup>: há um só projeto de imersão na matéria social brasileira. A reflexão formal contida em *Budapeste* faz parte de um balanço artístico cuja referência social é central, ou seja, há mais um nível de imbricação entre as esferas erótico-políticas.

---

<sup>203</sup> ARAÚJO, op. cit., p.75: “Não é forçar muito a leitura encontrarmos no cadáver de Joana o cadáver do povo que adentra o templo consumista e eufórico da elite e da classe média adesaista”.

<sup>204</sup> SILVA, op. cit., p.116: “sua obra será uma espécie de contraponto áspero e corrosivo do compositor que, queira ou não, está conectado a uma tradição popular e cultural que transmite algo de maneira afetiva.”

### Capítulo 3: Rubato

#### Os intelectuais em Budapeste

Chico trata de uma tópica da literatura brasileira dos últimos quarenta anos: a viração dos intelectuais. Uma vez desligado — por tanques, porões e cassetetes — o campo da cultura das lutas trabalhadoras, o modelo clássico (sartriano, em alguma medida) do intelectual engajado traidor de sua classe em prol dos desvalidos, destruidor público do véu ideológico, unindo consciência e eloquência, ruiu: solidariedade intra e extra-classe desapareceu. Estendeu-se a lógica da mercadoria, rareando relações não-mercantis<sup>205</sup>, os intelectuais, entretanto, não desapareceram e desde a abertura começaram a se integrar<sup>206</sup>. O seu sustento, com nuances melhor desenvolvidas à frente, passou a dois âmbitos: a indústria cultural ou a burocracia institucional. A contradição entre eles e os ideias esquerdizantes que um dia animaram as mentes é evidente e passou a ser incorporado nos próprios objetos artísticos. Destaco duas obras: *Tanto Faz*<sup>207</sup> (1981) de Reinaldo Moraes e *A glória e seu cortejo de horrores*<sup>208</sup> (2018) de Fernanda Torres tratando das instituições e das artes de massa no Brasil, respectivamente. Em ambas há carreiras que, com seus altos e baixos, alcançam certo esclarecimento cínico quanto a seus papéis na comédia ideológica e à limitação da sua ação intrassistêmica. Qualquer ideia de luta contra o poder, mesmo em pequenas reivindicações<sup>209</sup>, fora abandonada: esses narradores não pretendem deixar a voz de ninguém soar, aliando-se, sempre que possível, a esse poder, afinal ele garante algum sustento e diversão.<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> Esquema de Roberto Schwarz em *Nunca fomos tão engajados*. op. cit., p.172-177.

<sup>206</sup> Cf. MARQUES FILHO, José Virginio. *Travejamento social: escritor libertário - social tecnocrata*. In: \_\_\_\_\_. **Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes**. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 10 - 21.

<sup>207</sup> MORAES, Reinaldo. **Tanto faz & Abacaxi**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.

<sup>208</sup> TORRES, Fernanda. **A glória e seu cortejo de horrores**. Companhia das Letras, 2018.

<sup>209</sup> Cf. DELEUZE, Gilles e FOUCAULT, Michel. *Les intellectuels et le pouvoir*. **L'arc**, n. 49, p. 3 - 10, 1972. Abandona-se o modelo sartriano, de intelectual engajado, universal, que produziria pensamento de conteúdo objetivo, orientado para revolução, mas não há necessariamente, como os romances aludidos deixam claro, adesão ao modelo foucaultiano, de intelectual específico, que produziria as ferramentas para que os agentes transgressores atuassem em lutas sociais específicas. Ver também Cf. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

<sup>210</sup> O narrador de *Tanto faz* narra os gozos orgiásticos proporcionados por sua integração que o levou à França.



Chico parece ensaiar soluções diferentes para esse tema desde *Roda Viva*. Traçar paralelos entre esses narradores — Ricardinho, o narrador sem nome de *Estorvo*, Costa/Kósta e Mário Cardoso — serve para especificar o lugar do intelectual em *Budapeste*. Todos pertencem mais ou menos à mesma classe: a maior exceção é Costa, de origem popular mas, no presente enunciativo da narração de Kósta, já na condição dos outros. Estar na chamada classe média tem significados muito diversos em cada romance. Em *Tanto faz* sugeria uma miríade de possibilidades, caso não houvesse envolvimento político de esquerda: apartado dos pobres, sempre poderia viver na tangência do mercado editorial e da imprensa, dados os aparatos técnicos da indústria cultural em franca expansão. Os trabalhos, já inconstantes e imprevisíveis, garantiriam, contudo, seu status. Os protagonistas-narradores de *Estorvo* e *Budapeste* são descolados desse aparente privilégio e passam a sofrer as intempéries do mercado: estão a um passo do crime, no caso do primeiro, ou do trabalho mal remunerado sem estabilidade, no caso do segundo. O narrador sem nome de *Estorvo* desce rumo à marginalidade, participando com os pobres (e, de certa forma, com os ricos, é bom dizer) do signo da delinquência. Costa, para sobreviver, não apenas produz qualquer tipo de texto<sup>211</sup>, em seriação total de sua escrita, como, ao voltar a Budapeste, precisa assumir a posição de técnico de som, emprego para imigrantes como ele. Seu status social varia conforme o valor das mercadorias que produz: se faz as de “farta demanda reprimida”, como autobiografias, paira acima dos pobres, se atas e pequenas dissertações, nivela-se com eles. Assume para si mesmo o papel de mercadoria, por isso Álvaro não teria apenas investido na agência como nele, José Costa — o narrador se exhibe como plataforma de valorização.<sup>212</sup> Apesar de tentar diferenciar-se constantemente e assumir ares cosmopolitas, converte-se em *Iracema da América* no clube literário: virador ilegal fugindo da polícia. Não se trata mais de um dandismo que poderia se apoiar na burocracia estatal: para esses narradores a viração é condição de subsistência. Já Mário Cardoso flutua por diferentes faixas de renda, flertando constantemente com a pauperização. O estágio de consumo que parecia eternizado pelo milagre econômico ruiu e não deixou nem a intelectualidade integrada em paz: acaba em uma prisão, sem tirar a mãe da casinha suburbana.

---

<sup>211</sup> BUARQUE, op. cit., p.15: “monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio”.

<sup>212</sup> BUARQUE, op. cit., p.15: “Ela me conheceu já bastante apumado, ignorava o quanto o Álvaro acreditara e **investira** em mim, desde a faculdade de letras até a agência, montada por iniciativa dele”.

Suas trajetórias carregam, também, o binômio assimilação à indústria cultural e desaparecimento negativo da dívida histórica<sup>213</sup> com os desvalidos. No romance de 1981, os aparatos da indústria cultural são os meios pelos quais o protagonista poderá continuar suas viagens lisérgicas e flâneries engazopadas, dada a perda do emprego burocrático, já que mandara às favas o curso de pós-graduação pelo qual ganhava a bolsa de estudos: dado o fracasso político, integra-se numa utopia de um só homem sustentada pela *intelligentsia* inoperante. Ela serve para manutenção da condição social — cheia de privilégios e mantenedora da opressão dos de baixo<sup>214</sup> — sendo um bom escape na hora em que soluções coletivas saíram de cena. Soluções com as quais já não tem nenhum compromisso, afinal não é nenhum Paulo Martins nem deseja ser político do MDB<sup>215</sup>: o narrador parece tentar expurgar a culpa da não participação ao longo das mais de 200 páginas do romance. Em *Estorvo* Chico tenta dar uma primeira solução: o amigo, um intelectual mais próximo ao modelo clássico<sup>216</sup>, comunista, sai de cena, e entra o narrador sem nome, ainda dependente do dinheiro dos ricos e por eles tolerado<sup>217</sup> com seu *tipo de artista*. Não estabelece nenhum laço com os pobres, abortando qualquer tipo de solidariedade, como na tantas vezes aludida cena da mulher na televisão: o corte em relação a essa classe é fundante, por isso — sem desconsiderar o possível papel dos militares — o amigo esquerdizante desaparece. Nesse romance a figura do intelectual não para em pé e mesmo sua sobrevivência parece ameaçada: há falência de país não formado e intelectualidade moribunda<sup>218</sup>. Não há possibilidade

---

<sup>213</sup> Acompanho no argumento assim como me aproprio do termo de José Virginio em A ereção da forma, op. cit., p.5 - 56, e, como o autor, parto de Roberto Schwarz, *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia. Ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>214</sup> Como quando, do alto de seu apartamento de Paris, pôde lembrar saudosamente da empregada doméstica demitida por felá-lo. MORAES, op. cit., p.167 - 168.

<sup>215</sup> Ibid., p.70 - 71.

<sup>216</sup> Ver ALENCAR, João, op. cit. O autor precisa o lugar intelectual do *amigo*: provavelmente torturado por suas posições políticas, como sugerido ao longo do romance, ele não estaria, todavia, colado à ideologia do chamado “partidão”. Ele tem um caráter anti-sistêmico constantemente afirmado – seja por sua contestação das classes médias, acha tudo uma “bosta”, sobretudo o papel das classes médias, como expresso no episódio da piscina; seja pelo desejo de transformação na esfera sexual, pauta que ganha força entre as esquerdas apenas posteriormente à abertura.

<sup>217</sup> Termo sugerido também por João Alencar, dado que o narrador não pertence ao universo da irmã, como apontado quando entra de “penetra” na festa e o aparato de segurança pensa em barrá-lo. O não-lugar do narrador, que metonimicamente serve para o intelectual, fica bem expresso nas suas incursões à casa de luxo: não há uma porta para ele, já que não pertence aos de cima, escolhendo a entrada social, nem é, ainda, reconhecido como os de baixo, podendo usar a entrada de serviço. O narrador decide, assim, pela garagem.

<sup>218</sup> ARANTES, Paulo. Apagão. op. cit., p.16: “o fato é que toda uma tradição, outrora crítica, não só foi sugada pelo moinho satânico da estupidez inteligente como passou a acionar-lhe a manivela, com o deslumbramento característico da supracitada superioridade bem informada. Numa palavra, o que a Era Cardosista do Esclarecimento

intrassistêmica de atuação, pois o todo nacional entra em colapso: nem a inócua ação dos integrados surge como alternativa. Já em *Budapeste* Chico parece tratar não da falência total e visível dessa figura e do país, mas do falseamento que ela tenta operar. Costa, como o narrador de Fernanda Torres, tenta se inserir na indústria cultural, nesse caso, através de seus romances e poemas: volta repetidas vezes à pauperização antes da ascensão final. Os intelectuais húngaros, representantes dessa ossificação institucional, parecem muito respeitáveis, mas são frutos de uma farsa, e não possuem nenhuma ligação popular que dê relevância às suas obras: a figuração dessas personagens “de cima para baixo”, como visivelmente deploráveis pela exacerbação de seus traços, acentua o caráter ilusório da estabilização desse lugar. O sucesso de Costa é marcado justamente por adentrar esse grupo, pelo romance que afirma não ter escrito. *Budapeste* trata da manutenção artificial — e paranoica — daquilo já esfacelado em *Estorvo*: um país, um sujeito, um intelectual. Nunca teve nem pretendeu ter ligação com os de baixo. Mario Cardoso, por sua vez, remonta toda a trajetória da *moldura histórica*, indo da arte engajada, aproveitando-se das telenovelas dos 80, chegando, finalmente, à administração da pobreza e da violência como diretor-presidiário. Fernanda Torres integra à voz do narrador a famosa excursão cepecista de Augusto Boal — após uma peça didática de impulso ao levante de trabalhadores, os atores se recusaram a aderir à luta real destes —, mostrando o desejo de esclarecer, mas a recusa à luta política factual. Mario se transformará em galã global; ator de novelas bíblicas e garoto propaganda de produtos de segunda ordem, mostrando o envelhecimento do termo cooptação dado que não há fora desse “sistema”.

Em outros termos, os protagonistas dos romances citados atribuem diferentes colorações à indústria cultural e ao processo de profissionalização dos artistas. Em *Tanto Faz* ela tem algo de brilhante, já que, mesmo impelindo à produção de “qualquer textinho para encher o espaço entre fotos e anúncios”<sup>219</sup>, promove a sobrevivência por “frilas”, alternativa à tecnocracia que considera cooptada. Para o narrador de *Estorvo* ela se apresenta de maneira mais sombria, como instrumento da anomia social, siderando pobres e impedindo laços de solidariedade — o protagonista não participa diretamente dela. Em *Budapeste*, Costa ocupa diversos papéis na

---

está nos mostrando neste momento de glória da malandragem nacional é como se tornou apenas besta e malvado procurar ser inteligentemente de esquerda”.

<sup>219</sup> MORAES, op. cit., p.33.

cadeia produtiva de textos, sem colocá-la em xeque, em situação ainda mais opaca — problematização feita do ponto de vista da obra — que não visa figurar nenhuma experiência dos de baixo. Costa sabe o rebaixamento de sua função face ao papel tradicional do artista: “pagavam-me os honorários correntes no mercado, como se paga por página a um escriba velho” (P.15). A profissionalização acarreta um status que não o alça além do escrevente<sup>220</sup>. Finalmente, em *A glória*, a trajetória de Mário Cardoso exhibe o caráter furta-cor dessa indústria cultural<sup>221</sup>, que se apresenta sincronicamente de todas as formas já descritas, além da própria administração dos sobrantes da sociedade.

*A glória e seu cortejo de horrores* reúne, com oscilante grau de realização ao longo das páginas, as duas formalizações aparentemente contrastantes do conjunto escolhido: a *auto-alienação esclarecida*<sup>222</sup>, incorporação cínica da ideologia presente em *Tanto Faz*, e a *sintomatização ideológica*, no caso de *Budapeste* chamada *paranoia objetiva*. Ricardinho inverte a culpa de não ter participado da luta armada em ressentimento dos que lutaram, aceitando as brechas dadas pelo país da Abertura: não estabelece nenhum tipo de ilusão em relação ao sofrimento social. Em *Estorvo* o narrador vive como delírio seus ciclos infernais em processo de franca decadência psíquica. Fato que se repete em *Budapeste, nota irrealista*, em que se fecha, todavia, o ciclo paranoico, *nota realista*, em um falseamento do real, também através do delírio, permitindo a reconstituição desse sujeito. Dessa forma ele constitui sua *fantasia ideológica*, formulação de um falseamento psíquico que lhe permite sobreviver ao sofrimento do trabalho. Já Mário Cardoso faz a passagem dessa *auto-alienação esclarecida* à *sintomatização da ideologia*: o sofrimento psíquico relacionado a seu trabalho é tamanho — não apenas o da viração como o da impossibilidade de realização artística — que não consegue manter a postura cínica, caindo, mesmo que por período determinado, na desrazão<sup>223</sup>.

---

<sup>220</sup> Parece inserir-se numa tradição de narradores que remonta a obra de Rubem Fonseca, como em *Intestino grosso*. In: \_\_\_\_\_. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, que cobra até pelas palavras das entrevistas.

<sup>221</sup> Uma formulação interessante do problema, ainda durante o governo militar, é o filme de Hugo Carvana *Bar esperança*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983. O diretor se apropria das formas da teledramaturgia televisiva — os planos, os cenários e o estilo de atuação, baseado na repetição de traços marcantes e típicos — para comentar a absorção dos intelectuais de esquerda por esse meio, nos termos da época, da cooptação. O fechamento do bar esperança, a que o título se refere, sugere o diagnóstico da obra.

<sup>222</sup> A formulação de MARQUES FILHO, op. cit., p.6.

<sup>223</sup> Esclareço que não defendo a existência de *paranoia objetiva* no romance de Fernanda Torres. Aponto apenas que há certo ar comum com os romances de Chico Buarque, uma vez que, diante do fechamento do horizonte de expectativas e impossibilidade de realização, a fuga a isso se dá na forma de sintomas psíquicos. Mário Cardoso

A mudança do papel da ideologia marca as duplicidades desses narradores. Em *Tanto Faz* a impossibilidade de traçar sentido, dado o fim de horizontes políticos, é tratada de maneira lúdica: até o meio do romance a narração varia entre primeira e terceira pessoa. Adotar a terceira seria falseamento de ordenamento do mundo e a primeira garantiria só uma visão limitada... em um par ou ímpar Ricardinho expulsa a terceira do romance, assim como Serafim Ponte Grande havia feito com o Pinto Cascudo no seu: ou seja, abraça cinicamente sua visão parcial. Diante da derrota política, abdica da pretensão de grande obra — apesar dela comparecer a contrapelo. Em *A glória*, depois do delírio do narrador em primeira pessoa, há cisão formal: a narração passa a um referencial exterior, dada a caducidade da perspectiva do indivíduo. O narrador de *Budapeste* incorpora negativamente o problema do ponto de vista: na *nota irrealista* mostra toda a falibilidade da visão de Costa, personagem física e psiquicamente declinante, o que implica distorção através de uma espécie de hiper-realismo. Já a *nota realista* mostra a falibilidade de um possível narrador inteiriço: só a partir do falseamento de forças sociais ele pode se constituir.

### **Experiência intelectual fundada na ditadura**

Heloisa Buarque de Hollanda aponta que *A glória* “tem como objeto a dissolução”<sup>224</sup>, o que também é aplicável a *Tanto faz* e *Estorvo*, assumindo tratar-se da dissolução do imaginário ligado à nação, o ressentimento da não-Formação, e de suas implicações para certa intelectualidade. Nos livros de Fernanda Torres e Reinaldo Moraes, os narradores enfrentam a dissolução a partir de um ponto de vista cínico: a inviabilidade de país é encarada, tomando-se atitudes para sobreviver. Ricardinho varia entre a assunção do problema e a fuga dele: por isso adia constantemente a volta para o Brasil — tenta escapar, ou adiar o máximo possível<sup>225</sup>, o enclausuramento na realidade histórica, de utopias derrotadas. A dissolução não é referenciada em *Budapeste*, dando-se já como estado natural das coisas: Costa não tem um referente do

---

mata seu contador em espécie de delírio em que funde atuação e ação. Sua atuação no presídio, narrada em terceira pessoa, também explicita a desrazão.

<sup>224</sup> Material de divulgação In: TORRES, op. cit. .

<sup>225</sup> A reedição de *Abacaxi* (1985) como apêndice de *Tanto faz* e a transformação de Ricardinho em seu narrador dão notícias desse adiamento: o narrador-protagonista emendaria aventuras fugindo do retorno ao Brasil da chamada Abertura.

passado com potencialidades utópicas para o futuro. Sua fuga para frente é dada pelo sofrimento no trabalho, mesmo em profissões artísticas, que conforma a vida, também psíquica.

Costa não trata do golpe militar, de como o governo autoritário inseriu o país no capitalismo tardio, constituindo-se, todavia, como sujeito nesse período: os poucos índices de idade dados no romance<sup>226</sup> sugerem que se formou na faculdade sob o mesmo clima genericamente esquerdizante e ciente das lutas sociais. Uma das diferenças em seu percurso seria a origem: vinha de família pobre, precisando do auxílio de Álvaro para mudar de camada social. Sua trajetória ascensional corresponde justamente ao regime autoritário: sua subjetividade é conformada à nova situação em que, mesmo alcançando a classe média, não teria mais as garantias que esse extrato social, durante o regime, parecia abrigar<sup>227</sup>. Ele não apenas participa da classe média beneficiada pelo regime, mas chega a ela por causa dele, ainda que isso já não represente o mesmo. Assim o núcleo traumático parece invisível em todo o romance, mas é constitutivo da subjetividade organizadora da matéria. Nessa esteira o trecho enigmático em que o narrador, relatando a reação dos colegas no congresso de escritores anônimos, associa a profissão à perseguição política — “desertam”, “delatados”, “perseguidos e condenados” — ganha escopo: ela aparece como ato falho daquilo que não chega à consciência mas se revela no discurso, ganhando ares de alegoria rarefeita. Apesar da dissociação constante entre intelectualidade e campo popular, operada também pela indústria cultural, a luta armada aparece como lampejo fantasmático. No atual estágio das coisas, todavia, o compromisso dos autores não seria com um projeto emancipatório, mas com um princípio estético: seriam “perseguidos e condenados em seus países por delito de opinião, profissionais que por princípio opinião não

---

<sup>226</sup> No episódio com o casal de punks, segunda ida a Budapeste, afirma que divisava os quarenta anos. Conforme o vai-e-vem do enredo e as parcas marcações temporais, parece ter pouco menos de 50 anos ao final dos episódios narrados.

<sup>227</sup> Costa passa pelos processos da “cooptação objetiva” das camadas médias, como descrito na *Apresentação de Gota d'Água*, assinada por Chico Buarque e Paulo Pontes, op. cit., p. 9 - 22. Nela é descrita a refuncionalização dinâmica das classes médias que, através da “cooptação dos melhores”, teria se convertido em agente da atividade econômica. Ilusões ideológicas são assim formadas, todavia Costa tem de readaptar-se, uma vez que a intensificada participação dos incluídos começa a arrefecer: não há mais lugares nem para os trinta melhores. A classe à qual ascendeu começou a decair rumo à “indigência política”. No romance a reconexão dos intelectuais com o “povo”, presente na *Apresentação* da peça, apresenta-se apenas como piada: trata-se do mundo do *apagão*, nos termos de Paulo Arantes, da intelectualidade radicalizada na qual apostaram Paulo Pontes e Chico Buarque. Comparar os papéis de Fernando Henrique Cardoso no texto inicial de *Zero a esquerda* e no prefácio de *Gota d'água* introduz a questão da cooptação objetiva: seu pensamento teria deixado de modificar o quadro da “tragédia brasileira” para justificá-lo.

têm”<sup>228</sup>. Mesmo o ato falho é convertido em *gag* estetizante: os bravos escritores anônimos se reencontrariam no congresso seguinte de Casablanca, como bravos Bogarts que circulam nas áreas cinzas da indústria cultural.

### **De *Benjamim* a *Budapeste*: apagamento de nexos sociais como recurso de representação**

*Budapeste* funcionaria como duplo de *Benjamim*<sup>229</sup>, em que o núcleo traumático da ditadura não cessa de aparecer. O romance todo se dá em espécie de radicalização da *memória involuntária* — inicia e termina com o filme diante dos olhos de Benjamim no momento derradeiro. O passado não apenas insiste em se fazer presente — as impressões mnemônicas o fazem reviver os fenômenos sociais recalcados (fuzilamento da amante, a colaboração com o regime etc.) através dos seus estímulos sensoriais —, bem como a presença do passado no futuro se fecha em um horizonte sem saída, todo marcado de antemão — por isso o romance é aberto com o anúncio da fatalidade. Os eventos são cifrados pela pasta<sup>230</sup> lilás de 1963, na qual encontra os retratos de Castana Beatriz, artista radicalizada assassinada pelos militares, a corporificação das potencialidades e resistências destruídas pelo regime. *Budapeste*, ao contrário, esconde essa cifra, retendo-se na ponta do processo — as novas formas de circulação de mercadorias e racionalização abertas pelo regime — sem criar nexos com as suas origens. Costa realiza, no romance de 2003, a ascensão pretendida por Ariela, no romance de 1995, “saindo do sala-e-quarto em bairro distante” (p.21) para um condomínio fechado em Copacabana: não vive o regime como alternativa nefasta ao futuro socializante do horizonte pré-64, mas como destino

---

<sup>228</sup> O trecho ganha se lido integralmente. BUARQUE, op. cit., p.21-22: “Os poucos que se dispunham a tomar a palavra falavam baixo, longe do microfone, lembrando as agruras de um ofício de que tantos desertam, em busca de fortuna e popularidade. Prestavam-se homenagens a companheiros ausentes, falecidos no abandono ou internados em asilos para esquizofrênicos, ou ainda delatados, identificados publicamente, alguns até perseguidos e condenados em seus países por delito de opinião, profissionais que por princípio opinião não têm”.

<sup>229</sup> Cf. BUARQUE, Chico. **Benjamim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>230</sup> As pastas aludem a um dado biográfico: Chico guardava em pastas os bilhetes de Zuzu Angel. Ver ZAPPA, Regina. **Chico Buarque Para Todos**. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2016, p. 126: “‘Zuzu era um amor de pessoa. Passava por lá, me deixava esses bilhetes, me contava da tortura de seu filho e do seu calvário. Guardei tudo dela’. Chico abre o armário onde guarda umas pastas com documentos de todo o tipo. Pega uma, retira dela um papel dobrado como se fosse uma delicada porcelana. Era o último bilhete manuscrito que, em 25 de abril de 1975, um ano antes de morrer na saída do túnel, Zuzu deixara na casa de Chico”.

anódino e inescapável. Continuando o paralelo, Costa não seria filho de Castana, mas do próprio Benjamim: sua subjetividade é formatada pela derrota política que não chegara a se enunciar como tal. Costa é formado<sup>231</sup> pela ditadura. Sua racionalização é moldada por um determinado lugar social gestado pelo regime: ao mesmo tempo que a ditadura civil-militar moldava a classe média dela tirava a base material.

A escolha do passado narrado a partir do presente se liga a esse problema. Benjamim rememora suas experiências entre os 25 e os 35 anos, entre 1963 e 1973 aproximadamente, em que fez parte da juventude intelectualizada que escolheu não se radicalizar. Associa-se, de certa maneira, ao ideal revolucionário por essa técnica testemunhal às avessas<sup>232</sup>, fixando esses anos como foco daquilo de que se pretende extrair sentido. Nessa esteira, compreende-se a juventude de Costa, durante os anos de chumbo, ganhar apenas alusões — o passado pobre em bairro distante, o curso universitário... até o primeiro encontro com Vanda já ocorrera posteriormente quando estava bem ajustado. Ele escolhe os tempos de maturidade, em que não haveria mais espaço para o idealismo. Os indícios sobre sua idade<sup>233</sup> sugerem que fez faculdade durante ou pouco posteriormente aos anos de radicalização, todavia é aquele que não quer lembrar. A narrativa, também como estratégia, não precisa exatamente quando esteve na faculdade, mas sabe-se que concluiu o curso, onde conheceu Álvaro, chegando mesmo a terminar o mestrado. Travou contato com membros engajados na política em algum nível, mesmo que após o período da luta armada — luta da qual se absteve. Uma vez fixados os marcos temporais, mesmo que frouxamente, não fica difícil ver como as ligações de Álvaro com o regime, dada sua origem

---

<sup>231</sup> Vale a lembrança de outro romance de Reinaldo Moraes, **Pornopopeia**. São Paulo: Objetiva, 2009. Como explicitado por Marques Filho, op. cit., p.125, o narrador, nascido no dia do golpe militar, é obrigado a encarar o Brasil contemporâneo gestado pelo regime apesar de suas tentativas de fuga.

<sup>232</sup> Beatriz Sarlo, em **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, associa o privilégio que os anos da juventude ganham nos relatos testemunhais dos presos políticos, como se houvesse associação direta entre a pouca idade e o idealismo que animava a luta contra regimes autoritários. Soma-se à tal visão sobre a resistência às ditaduras latino-americanas a interpretação tradicional do romance de formação: na juventude há pecados idealistas; na maturidade, realismo conservador.

<sup>233</sup> Há indícios de época no romance que podem ser seguidos: sua segunda viagem a Budapeste, quando beirava os 40 anos, ocorre após a Perestroika, dada a presença de marcas globais em Budapeste, provavelmente após a queda do muro de Berlim, em 1989. Se não houver incongruências, seu retorno triunfal a Budapeste é posterior a 1992, já que é entrevistado pela emissora Duna Televisio fundada nesse ano. Presume-se que os eventos relatados sobre a Hungria ocorrem nessa década até o início da seguinte, devido aos elementos ligados às “novidades da globalização”.



abastada e suas boas relações.<sup>234</sup> O nexu não é feito em parte alguma, visto apenas como trabalho: a ascensão de Costa não está ligada apenas pela mentalidade e política econômica instaurada pelo regime, mas é por ele literalmente financiada — seu “enriquecimento” é financiado pelos discursos de políticos de MDB e Arena<sup>235</sup>.

Em *Benjamim* Chico Buarque constrói uma galeria de tipos do Brasil recém-democratizado: político de apelo popular que ascendeu com relações estreitas com o crime; a mulher pobre vinda do interior que logo se muda para o subúrbio mas deseja ascender às franjas das classes médias; o pastor evangélico que se envolve com política e lucra apoiando-se nos aparatos da indústria cultural; o cientista social integrado à nova estrutura partidária; o dono de agência bonachão que circula entre as diferentes esferas; o pseudo-artista decadente... mais importante que o número de elementos nessa constelação do Brasil contemporâneo configurada no romance é o nexu criado por ele: são frutos do corte ocorrido em 68. Alyandro enriquece a partir da normalização do nexu estruturante de modernidade que se dá pelo atraso, de oficialidade que se baseia no crime — sua fortuna começa com a venda de peças roubadas, passando pelo loteamento do Estado que desemboca na política e permite que faça filantropia<sup>236</sup>; G. Gambôlo, já membro da elite, monta sua agência apoiado em parentes ligados ao governo ditatorial; Benjamim pode prosseguir seu sucesso pelo afastamento da luta política; e Ariela tem, à sua revelia, toda a trajetória moldada pelo assassinato dos pais que haviam aderido à luta armada. *Benjamim*, na contramão do relato testemunhal que filtra o passado pelas lentes do presente<sup>237</sup>, coloca esse passado como chave da atualidade: é esse referencial insuportável, o

---

<sup>234</sup>BUARQUE, op. cit., p.16: “Ele tinha algum dinheiro de família, era bem relacionado, e quando se aproximou de um pessoal da política, eu estava apto a redigir discursos para qualquer circunstância, a partir de um rascunho ou uma entrevista breve.”

<sup>235</sup> O percurso de José Costa se aproxima ao da personagem Vivacqua da peça *Corpo a Corpo* de Vianinha, **Revista da SBAT**, n. 387, Rio de Janeiro, 1972. Ambos, em diferentes níveis de esclarecimento, têm de lidar com as contradições de ascensão dependente do regime ditatorial que lhes garante conforto mas implica em desfazimento subjetivo. Na peça a solução, apesar do flerte com o decaimento psíquico produzido pelo álcool e a cocaína, é integração cínica ao circuito internacional da publicidade que irá explorar o interior “atrasado” do país. No romance, é sintomática, *paranoia objetiva*.

<sup>236</sup> BUARQUE, op. cit., p.98: “Por inspiração do primo, Aliandro passou a receptor automóveis. Abriu uma, duas, dez, uma rede de revendedoras de autopeças, e sempre assistido pelo primo loteou terrenos do Estado, ergueu no subúrbio sete conjuntos habitacionais, depois uma faculdade de odontologia que leva seu nome e uma fundação de amparo ao menor carente.”

<sup>237</sup> Penso em Sarlo, op. cit., p.58, o presente que permite e chama à narração testemunhal. Anacronismo que marca a compreensão do narrador testemunha e leva a juízos impossíveis contemporaneamente aos fatos narrados, o que seria um empecilho à verdade factual. Um exemplo seria o célebre livro sobre a ditadura **O que é isso**

regime militar, apesar das diversas tentativas de seu apagamento e esquecimento, o conformador da realidade contemporânea. Essa ligação direta, também construída pela alternância de cenas contemporâneas à enunciação e a cenas do passado, ligadas à ditadura, molda a interioridade da personagem Benjamim, como o narrador dá a saber: “E hoje, ao percorrer uma rua já percorrida no passado, Benjamim Zambraia tem do passado uma impressão tão nítida, que a atual paisagem mais lhe parece uma reminiscência”<sup>238</sup>. O apagamento dessas relações de causalidade em *Budapeste*, redução da perspectiva analítica em certa medida, é acerto formal já que abre-se mão do indireto livre pela primeira pessoa do discurso: Costa, num movimento também de sua classe e de seu país de origem, apaga os nexos entre sua posição social e os anos de chumbo. Sua racionalidade voltada à competição e ao trabalho parece rodar no vazio, pois é assim que ele mesmo a falseia. Por isso o regime ditatorial só pode aparecer como fantasmagoria na figura dos intelectuais do congresso, porque os alicerces da *paranoia objetiva* se constituem pelo apagamento e recalque do enunciado socialmente negado. Foi justamente o regime ditatorial que instaurou esse núcleo traumático, o fim das perspectivas da *Formação* na obra de Chico Buarque.

Parece contraintuitivo privilegiar o regime ditatorial em uma obra escrita no início dos anos 2000 que a ele não faz nenhuma referência direta. Todavia é justamente nesse período que se arremata o processo iniciado pelo regime: a Constituição de 1988 incorpora todo o aparelho criado pela ditadura, em termos de reforma administrativa, consagração de lógica empresarial no setor público, instauração de agência reguladoras etc.<sup>239</sup> Ou seja, a própria realidade política cria nexos de causalidade e relações não evidentes entre regime e contemporaneidade como aqueles que são expressos pelas trajetórias das personagens em *Benjamim* — a forma não alegoriza esse processo, sobre o qual não trata especificamente, mas coloca em funcionamento a mesma lógica como mecanismo narrativo. Esse movimento também está em *Budapeste*. Ganha tons proféticos o anúncio de FHC de que acabaria de vez a Era Vargas: não apenas porque implantou, com a Lei

---

**companheiro?**, de Fernando Gabeira, São Paulo: Companhia das letras; 1996, que coloca em perspectiva as ações da luta armada. *Benjamim*, com sua inversão testemunhal, parece ser uma tentativa de se contrapor aos "falseamentos" do testemunho. Por isso o indireto livre cola principalmente em alguém que colaborou com o regime e nunca participou da cultura efetivamente pré-64: do ponto de vista do delator se constrói a narrativa. Em *Benjamim* a militante vive na memória mas nunca ganha voz efetiva.

<sup>238</sup> BUARQUE, op. cit., p.137.

<sup>239</sup> Retomo o argumento de Paulo Arantes em 1964, op. cit., p.281 - 314.

de Responsabilidade Fiscal, o plano fiscal arquitetado na ditadura, mas porque factualmente, à sua revelia, os projetos formativos dos tempos de trabalhismo, mesmo os sem ruptura, haviam desaparecido do horizonte. *Estorvo e Budapeste* tratam justamente do estreitamento do Estado Oligárquico de Direito, em que há cada vez menos lugares entre as classes confortáveis, de liberdade constitucional, e cada vez mais membros entre os desvalidos, expostos a uma ordem econômica sem barreiras, cujo tratamento dado pelo Estado é paternalista-punitivo. O Estado securitário de exceção se converteu em estado de emergência econômico permanente, em que o medo passa à gestão do encilhamento financeiro. Assim ganha escopo nacional e ditatorial a experiência da viração descrita nos capítulos anteriores: os narradores buarquianos participam da experiência como resultado direto do regime. *Budapeste* apresenta o fenômeno em funcionamento mas, dada a perspectiva em primeira pessoa, não explicita suas causas<sup>240</sup>. É importante esclarecer o nexos entre 64 e racionalização imposta pelas novas formas de circulação de mercadorias operantes: a *paranoia objetiva* é o resultado na constituição desse processo histórico no narrador de *Budapeste*, choque que estrutura também a realidade. É “o choque que partiu ao meio o tempo social brasileiro, contaminando pela raiz o que viria depois”,<sup>241</sup>, participando da configuração do quadro intelectual brasileiro e da formalização das obras artísticas. Os nexos entre estrutura interna do Brasil e capital externo, possibilitados pela centralização autoritária do regime ditatorial, não apenas implicaram nova organização das

---

<sup>240</sup> O apagamento desse momento fundante apesar de suas implicações diretas para personagem, trama e formalização não é exclusividade de *Budapeste*: em *Leite Derramado* 1964 é o marco histórico da contemporaneidade instaurado por Eulálio, à revelia de sua consciência, que ele mesmo não consegue acompanhar, saltando os nexos que ligam o neto comunista e o tataraneto traficante. Ver BONIS, op. cit., p.113 - 124, em que a autora desenvolve todo o impacto do regime ditatorial na configuração do romance, em que a violência antes destinada “aos de baixo, aos de fora”, para manutenção de seu poder, agora teria passado para os “de dentro” de seu círculo. O movimento possui algo de análogo ao que descrevi em *narradores paranoicos*.

<sup>241</sup> ARANTES, op. cit., p.299.

formas de controle político e social<sup>242</sup>, como implicaram uma reforma ideológica, logo também subjetiva, nos participantes desse novo concerto.

### **Mercadoria múltipla e sofisticada**

O regime ditatorial conformou esses narradores, incluído nesse processo o lugar de sua auto-satisfação artística. No livro de Reinaldo Moraes o narrador flerta com grandes escritores — retoma Thomas Mann, Marcel Proust, Baudelaire — mas abre mão de uma obra de arte englobante. Sua postura, retomando os termos de Roberto Schwarz, é uma escolha ética que se converte em estética: apelando à fragmentação, aceita o recurso como limitação do ponto de vista, tirando dela seu sinal negativo, então pode gozar em primeira pessoa. Assim o aparente *desleixo* é parte da estruturação formal dessa escolha. O apelo à realização artística é recalcado, ou seja, o ideal de arte burguesa se faz presente negativamente. Fato similar ocorre em *A glória*: Mario Cardoso só se realiza no teatro burguês de Guria e em sua repetição como farsa na cadeia, como se o reavivamento desse tipo de produção fosse apenas escárnio diante da injustiça social.<sup>243</sup> Já em *Budapeste* a satisfação de Costa não se dá nos mesmos termos, de realização de uma grande obra, tampouco, como seria de se esperar, na relação com o mero sucesso comercial das obras, do lucro: o narrador se satisfaz ao vê-las divulgadas, encontrando seus artigos publicados em jornais. Relata o prazer de encontrar com um popular que comenta uma coluna escrita por ele ou alguém com um romance que escrevera. A satisfação do mero reconhecimento é convertida em piada: Costa se realiza na cultura da celebridade sendo um escritor anônimo — o brilho de suas mercadorias o valor de exposição, fundamentam esse lugar. Alçado, pelo livro que afirma

---

<sup>242</sup> Repasso a interpretação e expansão interessada, no bom sentido do termo, de Leda Paulani em Investimentos e servidão financeira. In: \_\_\_\_\_. **Brasil delivery: servidão financeira e estado de emergência econômico**. São Paulo: Boitempo, 2015, sobre as descobertas de Fernando Henrique Cardoso, p.83: “Cardoso [...] identificou justamente o surgimento desse novo arranjo, no qual o regime capitalista produzia vínculos entre o capital externo e a estrutura interna dos países da periferia, conduzindo-os a uma reorganização administrativa, tecnológica e financeira, que implicava a reordenação das formas de controle social e político. No caso específico do Brasil e de alguns países da América Latina, a reorganização do Estado mediante a reorganização do próprio regime político deu-se de forma a permitir uma centralização autoritária, necessária à consolidação do modo capitalista de produção nas economias dependentes.”

<sup>243</sup> Lemos como verve crítica da autora a associação do nascimento da arte burguesa na obra shakespeariana, mistura de alto e baixo, à moderníssima pobreza do capitalismo tardio. Ver TORRES, op. cit., p.211: “Discorreu sobre a noção de hierarquia em Shakespeare que, no Brasil, só encontrava paralelo nas tensões das favelas; e teceu loas ao teatro essencial de Guria”.

não ter escrito, a esse status, perde nele seu prazer. O apelo à alta literatura refere-se a tal culto: liga-se à especificação de um campo artístico, no caso, a literatura, em que o próprio percurso do capital passa a exigir mercadorias mais avançadas. A inovação formal ou a citação letrada passa a demanda mercadológica, servindo de especificação de público alvo: apela a temas consagrados e referências eruditas — Bandeira, Castro Alves, Marcel Proust — como piscar de olhos ao leitor treinado. Ele deve reconhecer as referências, não apreciar os recursos como forma de expansão de sua experiência. O virtuosismo de Costa é, então, além de afirmação de seu lugar social, exigência profissional de um campo cada vez mais especializado. Isso ocorre não apenas no seu passeio de referências letradas, como na variação genérica: incorpora em suas narrativas diversos tipos de prosa, da narrativa *pulp* policialesca à alta poesia. A análise do recurso se complica uma vez que o leitor tem em mão aquilo que Costa produz.

### “Dialética da molecagem”?<sup>244</sup>

A expressão lírica em *Budapeste* se dá nas crises de epicização do romance: o elemento temporal, separador de sujeito e objeto, narrador e narrativa, recua, assim como a voz de Kósta, dando vazão à expressão de uma subjetividade mais imediata, ligada ao momento do enunciado de Costa. O acesso à interioridade de Costa, misturado ao tecido narrativo, em vez de revelar algo essencial contraposto ao mundo, exhibe a inseparabilidade e o espelhamento entre ela e o mundo de convenção, em outros termos, expõe-se como sujeito reificado. Desta feita, seu fluxo de consciência se dá pelas formas das mercadorias que produz e elas, por sua vez, assumem o tom desse fluxo.

Outra expressão lírica do romance é o jogo de repetições e variações operado por Kósta: não apenas há sequência acelerada de espelhamentos, entre as duas cidades, as duas mulheres, os

---

<sup>244</sup> O trecho retoma alguns achados da Profa. Dra. Maria Augusta Fonseca em FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature*. Tradução de Alain Mouzat. In: HOSSNE, Andrea, e OLIVIERI-GODET, Rita. **La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016, p.49 - 65, ligando-os à *paranóia objetiva*. A autora gentilmente disponibilizou a versão em português não publicada, mas a numeração das páginas corresponde à versão disponível em francês. Ver, por exemplo, p.44: “O procedimento, regido por repetições e variações, se espalha pelo campo sintático, fonológico, lexical (por vocábulos e frases), E, por meio dele, o artista tanto assegura o veio poético, como reforça a imagem de um mundo que se repete e que, por formas variantes, se reafirma enquanto farsa.”

dois empregos, como projeção paradigmática ao longo da narrativa referente a sintaxe, léxico e até fonemas. O apelo à função poética<sup>245</sup> em seus termos mais elementares serve para sua auto-exibição e expõe a presumida potência de sua figura.

A nomeação dos capítulos explicita a presença de fragmentação e repetição do romance: eles são trechos destacados do corpo do capítulo que ganham novos significados em seus deslocamentos<sup>246</sup>, reforçando a dimensão de constructo da obra. O último parece exemplificar bem: nomeado “Escrito aquele livro” é um trecho da frase “eu não tinha escrito aquele livro” (p.167), em que a fala da personagem, já adiantada pelo fragmento, parece desautorizada pela organização e hierarquização do objeto livro. Algo da arquitetura do romance escrito por Kósta desmentiu os enunciados de Costa, em um ocultar e desvelar da autoria do romance, também problemático.

Os muitas vezes referidos espelhamentos ululam: a pele morena de Vanda, como a negra de Teresa, contrapõem-se à branca de Kriska; o filho de Vanda é afásico, o de Kriska subjuga Costa pela língua; afirma compor *O ginógrafo* mas dele não possui autoria, inversamente a *Budapest* que diz não ter escrito mas por ele é renomado; Rio e Budapeste servem de negativos fotográficos uma da outra. Costa insere sua trajetória, marcando sua mão autoral, nos títulos dos *Tercetos secretos*<sup>247</sup>: “Intróito Ornítico”, aludindo à sua discussão vocabular sobre a palavra “andorinha”; “Sinfonia das Ninfômanas”, referência aos gemidos das prostitutas no *Ginógrafo*; “Rapsódia da diáspora”, meta-exposição do que faz em *Budapest*; e “Crepúsculos especulares”, ressoando seu ir e vir entre luz e sombra. Muitos dos elementos espalhados pela trama, apesar de não movimentarem a ação nem comporem as personagens, servem de marcas espelhadas da presença desse autor/narrador que não cansa de se anunciar.

---

<sup>245</sup>Sumarizando Jakobson, Mário Eduardo Martelotta, em Funções da linguagem. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Manual de lingüística**. São Paulo: Editora Contexto, 2008, resume o que seria *função poética*, p. 34: “consiste na projeção do eixo da seleção sobre o eixo da combinação dos elementos linguísticos. Centrada na mensagem, essa função caracteriza-se pelo enfoque na mensagem e em sua forma”. A retomada do conceito de manual não é sem propósito: Kósta, mestre em Letras, trabalha a ostensividade poética, mesmo que em seu regime mais vulgar, como a projeção do paradigma no plano sintagmático, em movimento de auto-exibição. A multiplicidade de espelhamentos, repetições e reverberações serve de piscar de olhos para o leitor, em que o narrador exhibe o domínio da matéria — narrada e poética — pela oscilação entre tons, idiomas e níveis de epicização.

<sup>246</sup>FONSECA, op. cit., p.53.

<sup>247</sup>FONSECA, op. cit., p.61.

Kósta simula uma “infinitude de espelhos vazios face a face” fazendo não apenas dO *ginógrafo* o romance contido em *Budapeste* como *Budapest* o romance contido nO *ginógrafo*, imbricando ambos em seu sistema de reverberações. A doença de K.K. “ao primeiro contato com o idioma”<sup>248</sup> é paralela à de Costa em seu retorno a Budapeste, em que os termos daquele servem à trajetória do suposto autor: a hostilidade do clima, oposto em ambos os países, havia lhes colocado de cama; Costa, ao se “levantar dias mais tarde”, horrorizara-se pela própria aparência, que para Kasper era marcada pelo cair de pelos e para ele, inversamente, pelo crescer da barba; a hostilidade dos habitantes do Rio da narrativa de Krabble ocorreu para o brasileiro na ameaça de repatriação. Mesmo a ausência dessas amadas é marcada por um apelo às prostitutas, que serviam para um de revelação do livro<sup>249</sup> e para o outro de revelação da língua<sup>250</sup>. Assim como o alemão com Teresa, Costa foi se enfronhando na Hungria por causa da mulher: se o primeiro foi ao boteco, à favela, ao futebol e à praia<sup>251</sup>, o segundo conheceu a realidade, “os passeios na ilha de Margit com suas atrações domingueiras; os aqualoucos do Danúbio, as corridas de carneiro, as marionetes eslovenas, o coral de ventríloquos” (p.169). A imagem destacada, “o coral de ventríloquos”, colocada no plano da aparente “realidade” alude à interpenetração das narrativas: assim como Vanda é um “papagaio” pois fala o texto de outros na televisão, a realidade de Costa é preenchida pelo texto de outro — K.K.? O Sr...? — que preenche os livros alheios, como *Tercetos Secretos*. O *ginógrafo* se apresenta ora como fruto da pena de Costa ora como moldura de sua aventura: afinal, não seria *Budapest/Budapeste* o livro que já ia pelo sétimo capítulo quando Teresa abandonou Kasper? O mistério da autoria surge como mais um exemplo do apuro técnico do narrador: através dele, exhibe seu trabalho em pleno funcionamento, polindo, à revelia de sua consciência por vezes, o valor exposição de sua mercadoria. Não se trata apenas de reconstituição paranóica do mundo em falseamento da potência narrativa: trata-se de reconstituição paranóica do mundo *pelo trabalho*.

---

<sup>248</sup>BUARQUE, op. cit., p.29: “Ao primeiro contato, o idioma, o clima, a alimentação, a cidade, as pessoas, tudo, tudo me pareceu tão absurdo e hostil que caí de cama”.

<sup>249</sup>Ibid., p.39: “Experimentei escrever alguma coisa em mim mesmo, mas não era tão bom, então fui a Copacabana procurar as putas. Pagava para escrever nelas, e talvez lhes pagasse além do devido, pois elas simulavam orgasmos que me roubavam toda a concentração”.

<sup>250</sup>Ibid., p. 121: “E se Kriska teimasse em não me receber, eu aprenderia de qualquer jeito o húngaro das esquinas, das putas, das cervejarias, de uma espelunca onde bebi naquele fim de tarde e noite afora até fecharem as portas”.

<sup>251</sup>Ibid., p.30.

Kósta, ao expor seu processo de trabalho, deixa cair suas marionetes: o espelhamento e mútua imbricação entre o que o leitor tem em mãos e *O Ginógrafo*, reforçado pelo final autofágico, perde forças com as três possibilidades para queda de cabelo do alemão aventadas enquanto a história “patinava” — poderia ter caído devido a doença ocasionada pelo clima; pela falta de Teresa; ou mesmo pelo êxtase de adentrar a baía de Guanabara. O “texto viciado” também coloca a fiabilidade em xeque: o predomínio dos efeitos já fora exposto, denunciado pelo próprio narrador. Assim a performance constante de domínio narrativo parece exibir simultaneamente sua fraqueza, afinal a compensação deixa marcas verbais: os recursos altamente arquitetônicos chamam atenção para o reboque do edifício, fazendo com que certas pistas autorais soem como imagens cacofônicas.<sup>252</sup>

O recurso é erigido sonoramente com apuro. Kósta instaura um sistema de cacofonias<sup>253</sup>, inserindo na obra humorismo de tradição oral: Vanessa e Vanda são gêmeas, parte da tradição clássica da comédia, por isso a semelhança fonética; Pisti não deixa de incomodá-lo, por isso ressoa a “peste”; Kasper teria tido um caso com a mulher, por isso é referido como caca (K.K.)... os exemplos são inúmeros e mostram que nada é gratuito. Por mero capricho, alocou os jogadores da seleção húngara de 1954 pelos nomes de personagens e instituições no romance, além de multiplicar as expressões com “costa” por toda a narrativa.<sup>254</sup> A presença extensiva do narrador ganha acento fonético.

Aquilo que Fonseca atribui à *dialética da molecagem*<sup>255</sup>, um infantilismo verbal desestabilizador da ordem, diferente da premeditação dos escritos da fábrica de textos, a agência

---

<sup>252</sup> Penso na dubiedade das inversões entre Vanda e o Sr... em que ambos são apresentados como projeções, reiterando forçosamente o espelhamento como artifício. Ou o adiamento produzido por um devaneio sobre um “menino careca fumando maconha” (p.68) que seria apresentado como seu filho no sexto capítulo.

<sup>253</sup> FONSECA, op. cit., p.63.

<sup>254</sup> Ibid., p.64: “Ainda, nesse relato vertiginoso, orientado pela economia de parágrafos e de pontuação, alargado por sonoridades dissonantes, e interceptado por muitos ritmos, o sobrenome Costa (variante Kósta) ganha vulto e se duplica no vocábulo costas (que também é verso), termo que é repetido exaustivamente com variação de sentido: “soltaram as costas”, “daria as costas”, “mochila às costas”, “enterrá-los nas minhas costas”, “Costas quentes” (título de revista), “virava de costas”, “com as costas das mãos”. No campo de disfarces e burlas, ainda, é notadamente singular certa escolha de nomes próprios, como aquele da seleção húngara de futebol.”

<sup>255</sup> Ibid., p.62: “Dada a natureza das brincadeiras, e procurando raízes na tradição, não seria exagero pensar pelo viés histórico do Brasil escravista, na “molecagem”, correlato brasileiro que serve aqui para nomear as “diabruras” verbais impressas na obra. Pejorativo, na origem, o termo acomodou-se no uso corrente, em larga medida para nomear bulhas infanto-juvenis. A irreverência desse ato brincalhão de pregar peças tem como finalidade burlar, transgredir para desestabilizar a ordem. Em *Budapeste*, as molecagens verbais diferem de logros adultos, pré-meditados, como os praticados pela agência do escritor-sombra, e que pertencem ao mundo oficial e sério.”



Cunha e Costa, é justamente a expressão verbal do falseamento que Kósta tenta operar ao longo do romance. Sua auto-exibição dá mostras da fantasia reconciliatória realizada no estabelecimento da *nota realista*. Sua forma de exhibir poder, insistindo-se nos termos da autora, pode até ser *malandragem*, mas sem nenhum potencial emancipador — na ausência de um pólo da ordem, que não vige nem mesmo como virtualidade, as *molecagens* e *diabruras* de Costa aparecem como mero ofício profissional. Não há desestabilização: através dessa multiplicação de expedientes, entre eles a humilhação do outro, o narrador apenas justifica a si mesmo e a sua classe<sup>256</sup>, já que no momento da enunciação está à mesa com os de cima.

Como efeito compensatório o humorismo do narrador não se confunde com a comicidade da obra. Ao contrário dos atritos entre *nota realista* e *nota irrealista* que geram lacunas cômicas e, por consequência, o riso, apontando falhas na pretensa lógica narrativa — como o apelo à descrição minuciosa daquilo que não pode saber no episódio no “the asshole” —, o sistema de cacofonias, fonéticas e imagéticas, ensaia o restauro dessa mesma estrutura lógica, de um narrador que deseja pairar sobre a matéria. O estabelecimento dessa estrutura é, portanto, reposição da *paranoia objetiva*. O não fechamento da reconstituição paranoica, existência de elementos contrários à conciliação delirante, gera brechas, que proporcionam a distinção entre os pontos de vista de Kósta e da obra, a comicidade — em outros termos, as lacunas instauram, também pelo riso, a negatividade na obra. Adiantando o argumento: apesar de sua imponência, esse *Odradek* não para em pé, porque a sua lógica aponta para os limites da representação sem instaurar uma substitutiva que independe do referente, exibindo simultaneamente incapacidade de apreender o ritmo social por um sistema sensorial, mimético, por um lado, e incapacidade, por outro, de criar uma nova lógica puramente conceitual, desligada de referentes sociais.

### **Lirismo e reificação**

A maneira como se constrói o lirismo na narrativa participa dos processos compensatórios do narrador, conseqüentemente dá sinais de sua subjetividade reificada. A alta carga poética de diversos episódios está ligada justamente à entre-determinação de mercadoria e

---

<sup>256</sup> Chico Buarque já havia cantado a falência da aposta na sociabilidade legada pela colônia em Homenagem ao malandro, 1978, BUARQUE, op. cit., p.214: “Agora já não é normal/ O que dá de malandro regular, profissional/ Malandro com aparato de malandro oficial/ Malandro candidato a malandro federal/ Malandro com retrato na coluna social/ Malandro com contrato, com gravata e capital/ Que nunca se dá mal”.

subjetividade. Um dos trechos exemplares do fenômeno é o do primeiro encontro amoroso com Kriska:

Kriska se despiu inesperadamente, e eu nunca tinha visto corpo tão branco em minha vida. Era tão branca toda a sua pele que eu não saberia como pegá-la, onde instalar as minhas mãos. Branca, branca, branca, eu dizia, bela, bela, bela, era pobre o meu vocabulário. Depois de contemplá-la um tanto, desejei apenas roçar seus seios, seus pequenos mamilos rosados, mas eu ainda não tinha aprendido a pedir as coisas. [...] Nas primeiras aulas me fazia passar sede, porque eu falava água, água, água, água, sem acertar a prosódia. [...] Mas antes de fixar e de pronunciar direito as palavras de um idioma, é claro que a gente já começa a distingui-las, capta seu sentido: mesa, café, telefone, distraída, amarelo, suspirar, espaguete à bolonhesa, 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. Aí ela tirou pela cabeça o vestido tipo maria-mijona, não tinha nada por baixo, e fiquei desnordeado com tamanha brancura. Por um segundo imaginei que ela não fosse uma mulher para se tocar aqui ou ali, mas que me desafiasse a tocar de uma só vez a pele inteira. [...] Mas ela ficou quieta, o olhar perdido, não sei se comovida pelo meu olhar passeando no seu corpo, ou pelo meu falar pausado no idioma dela, branca, bela, bela, branca, branca, bela, branca. E eu também me comovia, sabendo que em breve conheceria suas intimidades e, com igual ou maior volúpia, o nome delas. (p. 46).

Costa, em arroubo, lírico descreve o *seu primeiro alumbramento* com Kriska. Com forte apelo imagético, equipara a descoberta vocabular à amorosa: descobre da mesma maneira os números, o nome das comidas e os desejos eróticos da professora. Reativa a concretude dos signos através da enumeração das palavras mais diversas, como a tirá-las do regime convencional pela equiparação. O estranhamento despertado serviria, então, para se aproximar da experiência. A mulher, assim como a língua, só pode ser apreendida por inteira — parti-las seria como *cortar um rio a faca*. A volúpia da descoberta de ambos seria sintetizada na espécie de refrão de termos móveis e intercambiáveis *branca, branca, branca e bela, bela, bela*.

Aparentemente dá-se um mergulho na subjetividade de Costa que tenta dar formas não mediadas para um evento significativo. O narrador Kósta, porém, emprega na experiência os termos do *Ginógrafo* por inversão. A produção subjetiva torna-se equivalente à profissional. Aliás, as fontes citadas são as mesmas para mercadoria e sentimentalidades: Castro Alves e

Bandeira, suas *Terasas* e outros poemas<sup>257</sup>, oferecem o nome à protagonista d*O ginógrafo* e os termos *branco* e *belo belo* a *Budapest/Budapeste*; o navio e o porto a K.K. e o primeiro encontro a Costa; a ambos oferecem a “volta ao mundo” e os encontros e desencontros amorosos. Cada enredo segue a trajetória de um dos poemas. No livro de K.K. acompanha-se o afastamento entre protagonista e mulher amada, Teresa, como no poema de Castro Alves. Ela chega a se casar com outro, selando a separação de ambos. O narrador d*O Ginógrafo* realiza o encontro amoroso apenas com aquela que será a mãe de seu filho. Já na narrativa da qual Costa é personagem há três encontros com Kriska, culminando em conjunção total e final no terceiro, assim como em *Teresa* de Bandeira. Como na história produzida para venda, a húngara também engravida do narrador. Ambas as narrativas quase se encontram em seus desfechos, como se vê:

- *O ginógrafo*: “e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa”.
- *Budapest/Budapeste*: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa.”

À parte as diferenças entre os trechos que serão exploradas mais adiante, ambos gozam da *água da fonte escondida* e dos *céus [que] se misturam com a terra* de maneira análoga. A citação rebaixadora de Bandeira aparece como mais uma dimensão pela qual se unem os narradores: a apropriação dos clássicos realizada por Costa, parte de seu trabalho, mercadoria de alta demanda para consumo de outrem, assume também a narrativa de Kósta, revelando seu caráter mercantil, oposto, supostamente, ao lirismo. Ocorre *pastiche* — o apelo a formas antigas é uma imitação de caráter neutro, sem sentido crítico, mero empréstimo do museu das formas<sup>258</sup>: o ecletismo formal é apenas parte do ofício de Zsoze Kósta. A singularidade da experiência erótica é mais uma formulação dentre as tantas disponíveis pela tradição literária. Os narradores usam modelos prontos, mesmo que no âmbito da alta cultura, para expressarem a própria intimidade, ou seja,

---

<sup>257</sup> Cf. ALVES, Castro. *O Adeus de Teresa Poesias completas*. In: \_\_\_\_\_. Vol. 25. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.; BANDEIRA, Manoel. *A primeira vez que vi Teresa* In: \_\_\_\_\_. *Libertinagem*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2013; e *Belo Belo* In: \_\_\_\_\_. *Belo Belo*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2014.

<sup>258</sup> Cf. JAMESON Frederic. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke university press, 1991, p.16 - 17.

mergulho na interioridade, no trecho selecionado, atesta coisificação, das personagens e da narrativa.

Nesse sentido é possível compreender o uso da língua magiar. Nos capítulos iniciais ela aparece como uma linguagem desreificada, signo em si, em sua materialidade assombrosa. Reavivada pela estranheza, a língua teria um lirismo inato a tirá-la do regime de convenção: constituiria-se como linguagem poética por excelência. O húngaro seria um instrumento de conhecimento desligado das pretensões de sujeito do esclarecimento — por isso também a chave para a mulher amada, como o português para K.K. . Adentrar esse rio, resolver o mistério do idioma, seria penetrar no mundo onírico<sup>259</sup>, como cifrado no capítulo inicial pela primeira inserção do idioma magiar: “ö az álom elötti talajon táncol” (p.9), “ela dança no chão antes do sonho”, em que a entrevista de uma dançarina andaluza legendada em húngaro lhe abre o idioma e o induz ao sonho. Dada porém a indistinção entre dentro e fora, segunda natureza e reificação, expressão de interioridade e produção de mercadorias, a poesia se converte em convenção e o húngaro em língua protocolar. Ao longo do romance, as palavras húngaras servem como os *souvenirs* que Costa havia “adquirido” de outras línguas<sup>260</sup>, expressando sua condição de intelectual do Clube das Belas Letras: funcionam como comentário humorístico do narrador retrospectivo Kósta, sintetizando ou comentando os episódios através de pequenas sínteses poéticas em húngaro<sup>261</sup>, similarmente ao que faz com os títulos. A língua húngara funciona como mais um recurso de sua auto-exibição.

---

<sup>259</sup>Chico Buarque, no documentário de Roberto de Oliveira, *Chico Buarque - uma palavra*, Rio de Janeiro: EMI, 2006. Son., color., comenta a boa intuição do artista que fez a capa da edição húngara do romance: nela o Rio de Janeiro aparece em primeiro plano, como Cristo Redentor, nitidamente marcada, e Budapeste ao fundo, com o palácio símbolo da capital distante e um pouco desfocado, como a misturar-se ao fundo amarelado. O autor destaca justamente Budapeste como o espaço do sonho, do imaginário e a relação com o húngaro como forma de contraposição aos dados da realidade corporificados no Rio de Janeiro. O passo interpretativo está justamente em ver como esse espaço aparentemente mais aberto, não convencionalizado, é também moldado pelo real.

<sup>260</sup> BUARQUE, op. cit., p.6: “Mas fiquei com zil na cabeça, é uma boa palavra, zil, muito melhor que campainha. Eu logo a esqueceria, como esquecer os haicais decorados no Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em russo, de cada país eu levo assim uma graça, um souvenir volátil. Tenho esse ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade, se perseverasse poderia aprender o grego, o coreano, até o vasconço.”

<sup>261</sup> O caso da dançarina na televisão exemplifica a língua magiar utilizada como espécie de síntese poética do episódio, formulação mais abstrata e pomposa em língua estrangeira. Os encontros com Kocsis Ferenc são especialmente marcados pelo recurso, na citação de seus versos “egyetlen, érintetlen, lefordíthatatlan”, “único, intocado, intraduzível”. Aparecem ora para resumir a inveja de Costa pelo homem dominar a língua e, conseqüentemente, Vanda, ora, já no clube das belas letras, como forma de desprezo em que aparecem como os “únicos”, mas não singulares, versos do poeta.

Eis outra face do circuito fechado em funcionamento: o regime estético passa à conformação do sujeito ao trabalho, habituado à repetição técnica de tal maneira que vive uma pseudo-individação expressa por meio de mercadorias. A partir dessa conformação produz outras mercadorias, também culturais, na língua que for. Em outros termos, o regime de acumulação de capital expressa-se não apenas na luta de classes, a qual já parece ter vencido, mas passa ao campo de subjetivação também, mas não apenas, através da arte, que participa, e não teria como não participar, da indústria cultural.<sup>262</sup> Assim como o sujeito, os objetos artísticos não saem incólumes: a “arte séria”, os poemas de Castro Alves e Bandeira, no exemplo referido, é incorporada à “arte leve”, *O ginógrafo*, ou seja, rebaixada, despida de qualquer estatuto autônomo, à esfera do consumo<sup>263</sup>. Os altos graus de realização poética tornam-se a prolongamento do trabalho, servindo de instrumentos de rotinização, gravando o prazer em associações habituais<sup>264</sup>. Há engendramento da reificação como defesa, *paranoia objetiva*, criação falseadora de um sistema coeso, é um dado objetivo do qual a própria criação artística faz parte.

O episódio dos cigarros, *Fecske/Facskë*, concentra o recurso à citação rebaixadora, em sua multiplicidade de funções. Retomando seu trabalho de *ghostwriter*, Costa passa a redigir uma dissertação sobre o dialeto *székely*. Para tanto, retoma uma experiência pessoal em que ele, um estrangeiro, discutiu com um camponês sobre a pronúncia correta de uma marca de cigarros. O homem pedira um pacote de “Facskë”, em seu dialeto, e o protagonista, em tom professoral, quis corrigi-lo, com a pronúncia “Fecske”. A discussão acalorada iniciada pelo fato foi resolvida pelo tabaqueiro que explicou-lhes tratar-se de uma diferença regional da pronúncia de “Andorinha” em húngaro. Assim, ambos passaram a confraternizar, até que Costa enjoou do “campônio” devido à sua “vulgaridade”. À memória surge “Andorinha, Andorinha” de Manuel Bandeira<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> Sugestões da Profª Dra. Bruna Della Torre de Carvalho em aula, também presentes em sua tese de doutoramento *Adorno, crítico dialético da cultura*, op. cit. .

<sup>263</sup> Destaco que aqui não há defesa em abstrato, conservadora, da pureza da arte burguesa autônoma. Mas retoma-se a ideia de que a divisão entre “arte séria” e “arte leve” ao menos exprime “a negatividade da cultura formada pela adição das duas esferas” e que “a pior forma de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa.” Cf ADORNO e HORKHEIMER, *A indústria cultural*, op. cit., p.112.

<sup>264</sup> *Ibid*, p.113.

<sup>265</sup> A reflexões entre a intertextualidade entre *Budapeste e Andorinha*, *Andorinha e Evocação do Recife* partem dos achados de Maria Augusta Fonseca, op. cit., p.45 - 46: “A mais singular, porém, envolvendo a pronúncia do vocábulo *fecske* (andorinha) — no contexto *Fecske* é marca de cigarro —, está voltada para uma discussão entre o narrador (que é estrangeiro) e um camponês húngaro. Assim, o relato e a reprodução do diálogo: ‘Corrigi-o: com

pela alusão *ornítica*, mas é justamente o jogo de “Invocação do Recife” incorporado: o narrador insere a mesma variação vocálica de “Capiberibe/Capibaribe” no par “Fecske/Facskë”. Ou seja, a citação serve, por um lado, como mais um recurso de auto-exibição do narrador, um piscar a seu leitor com a incorporação sofisticada da referência: mais uma expressão de domínio sobre a matéria. O episódio participa também do sistema de reverberações e espelhamentos, uma vez que as andorinhas fundarão também o seu fazer poético em *Tercetos Secretos*. Todavia, ao mesmo tempo que o jogo de citações participa da fundação poética de Costa ele é rebaixamento desse recurso: não apenas surge das imagens banais da publicidade, afinal trata-se de um maço de cigarros, como compõe uma dissertação de faculdade escrita no papel de outro. Ou seja, sua poética está em função da forma mercadoria, e pior, de uma mercadoria de pouquíssimo valor, no caso dos cigarros, e de baixa circulação, no caso da dissertação. Além disso, por mais rebaixada a experiência, afinal trata-se apenas de uma discussão sobre a pronúncia de palavras, ela passa a ser elaborada apenas como trabalho, em sua conversão em texto para *outrem*: a satisfação do narrador depende de sua atividade profissional. Por fim, o episódio em si, não sua transcrição, explicita a relação desse intelectual com um membro do “povo”: inicialmente quer dele tomar a voz, corrigi-lo, podendo, em seguida, tolerá-lo por um tempo, mas cansado de suas vulgaridades. Mesmo ligeiro, o trecho retoma as questões da *moldura histórica* e da *figuração dos intelectuais*, apontando para o para o *coro de ventríloquos* operado ao longo da narrativa em que certas vozes são incorporadas e outras excluídas. A incorporação do episódio das andorinhas

---

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

à dissertação mostra que a citação rebaixadora não apenas expressa a reificação dessa subjetividade como está imbricada nas estratégias textuais do narrador e do autor.

Em outros trechos, sobretudo ligados à *nota irrealista*, o plano lírico, fusão de narrador e matéria, em vez de representar o mergulho do indivíduo problemático em si mesmo, propiciando busca de sentido, resistência à segunda natureza, ao regime da convenção, exhibe estrutura reificada da consciência. No passeio da praia do sexto capítulo, o elemento temporal regride, as relações sequenciais dão lugar às imagens, parecendo haver acesso a uma vivência não convencional da interioridade de Costa. Essa, porém, resulta apenas em desproporção, conseguindo se exprimir apenas a partir do regime das mercadorias, com referência sistemática a recursos audiovisuais. No trecho não há auto-superação da interioridade — tentativa, mesmo que falha, de equiparar a vida interior à exterioridade —, que é, por isso, incapaz de visar o todo. A dimensão interior se exhibe como convencionalizada e não problematizada<sup>266</sup>.

Mesmo a *memória involuntária*, técnica referente ao reavivamento da experiência, está, em *Budapeste*, voltada a fins mercantis, como se vê no trecho:

... o carro do Álvaro recendia à mesma água-de-colônia do nosso tempo de estudante, quando ele costumava me dar carona até a casa do meu pai [...] para o Álvaro a gasolina saía até **barato**, tendo em conta as redações que eu forjava em seu nome [...] Quarenta e quatro quilômetros diários, sentados lado a lado, eram extensão suficiente para nos conhecermos' [...] o Álvaro nunca procurou saber o que meu pai fazia da vida, ou que fim levava minha mãe, como eu também jamais lhe perguntei por que diabos ele usava tanta daquela água-de-colônia. E agora [...] eu me sentia confortável no seu carro, atender a seu pedido tinha um sabor nostálgico. Parecia-me estarmos novamente **quites**, porque ao mencionar o encontro profissional da Vanda com o alemão, ele a inocentara de meus sórdidos pensamentos, como que respondendo a um meu apelo mudo. Creio porém que na **permuta** ele ainda se sentia **devedor**, pois de quebra me comunicou sua decisão de restaurar as condições originais da nossa **sociedade**, partilhando comigo de igual para igual a **gerência** e os **proventos** da Cunha & Costa. (p.90 - 91).

O cheiro do carro do sócio faz Costa rememorar a primeira troca comercial estabelecida entre eles — caronas por trabalhos forjados. Esta lembrança é sucedida por expansão de termos econômicos àquilo que anseia — a verdade sobre Vanda e K.K. o torna “quite” com Álvaro. A verdade dessa igualação se exhibe na sequência: sua condição de sócio seria integralmente

---

<sup>266</sup>LUKÁCS, op. cit., p.119.

restaurada. Ou seja, os elementos diversos da consciência reforçam a realidade como vivência monetarizada em vez de se opor a ela.

### **Mulher, língua e literatura**

O romance se constitui pelo falseamento de Kósta, que exibe seu poder sobre a matéria narrada. Dentro daquilo que pretende — mas não pode — controlar estão as mulheres com quem se relaciona, Vanda e Kriska, o fazer literário e a língua húngara. José Miguel Wisnik resume a interpenetração entre os termos: “Uma cidade é a cifra secreta da outra, numa equação termo a termo em que a incógnita do romance, pode-se dizer, é o narrador, e em que a incógnita do narrador é a mulher. As duas são uma só”<sup>267</sup>. Para dizer de outro modo, os três termos estão ligados a uma tentativa de conhecimento do objeto desejado através da posse.

Mais uma vez *O ginógrafo* serve de miniaturização do recurso presente no todo. O narrador K.K. escreve apenas em Teresa, cujo rompimento significa o fim de sua obra. Tenta retomar sua obra em outras que espalham seu livro por aí, sem poder conhecê-lo. Consegue restaurar o fio da meada a partir da mulher que dele engravida, em quem escreve ao contrário para apenas ela a compreendê-lo diante do espelho. Esse narrador retoma uma tópica da relação página-mulher em que o domínio sobre uma metaforiza o sobre a outra: Teresa é a chave que abre a língua brasileira para Kasper e faz dele um escritor. Entre idas e vindas, só pode conhecer seu livro quando domina a mulher: há fusão entre os dois, em que ela dele engravida e a ele dá de beber de seu leite. Por isso fusão lírica — de sujeito e objeto — em que a intensidade da vivência converte-se em arte, removendo a mediação do tempo: o fechamento de ambos os romances — *O ginógrafo* e *Budapest* — estabelece um momento “eterno”, acima do fluir do tempo<sup>268</sup>, unindo-se domínio da mulher, da língua e da literatura.

Da mesma maneira é estabelecida a relação de Costa/Kósta com Kriska: sem ela adoece e suas possibilidades linguísticas diminuem. As descobertas dos desejos da professora e de suas entranhas compõem o mergulho no rio da língua húngara: “E eu também me comovia, sabendo que em breve conheceria suas intimidades e, com igual ou maior volúpia, o nome delas” (p. 36).

---

<sup>267</sup> WISNIK, op. cit., p.163.

<sup>268</sup> ROSENFELD, Rosenfeld, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto*. Vol. 2. Campinas: Editora da Unicamp, 1993, p.23 - 24.



A professora é a corporificação, em chave espelhada de Teresa, de sua fusão lírica: ela plasma a união do sujeito com o mundo, a expressão de uma vivência intensa, pois ao mesmo tempo que ela as produz as nomeia. De posse dela, que sempre lhe negará a “última migalha” (p.6) pode constituir-se como intelectual húngaro. Aparentemente completada sua fusão, no final citado acima, Zsoze Kósta pode ser completo, imerso em seu objeto, o tecido narrativo, o qual pode dominar e dele extrair beleza, já que tira experiência do intenso encontro com a mulher.

Há pontos de inflexão, todavia: as mulheres na narrativa de Costa, apesar de fonte de lirismo e conhecimento, ainda são objetos a serem por ele subjugados. Expressa seu desejo por dominá-las e monopolizar seus afetos: por isso tem crises violentas contra Vanda que admira a escrita de outros. A tríade ciúmes, violência e performance sempre aparece na desestabilização de sua condição: com Vanda, sai do lugar de marido ao ser acusado de produzir textos que ninguém lê, na primeira viagem a Budapeste, e na revelação de seu segredo profissional, “o autor do livro sou eu” (p.112); e com Kriska, ao ter seu estrangeirismo revelado, age violentamente e compreende que “naquela casa eu não teria mais ambiente”(p.141). As duas últimas situações se espelham, em mais uma duplicação, revelando a similaridade entre os opostos: não dominar a língua significa não dominar a mulher, em que elas servem de negativo não apenas uma da outra, mas de reflexo dos respectivos idiomas. O narrador estabelece sinonímia entre possuir e conhecer.

Por isso a tensa relação com K.K. e o Sr... : não apenas se revelava o ex-marido de Kriska como o verdadeiro autor de *Budapest*. Havia dominado a língua de formas que Costa não conseguiria, já que a sua própria história teria sido muito melhor realizada pelo húngaro, portanto sua relação com a mulher também seria inigualável. A gravidez de Kriska se constituiria em repetição não apenas de *O ginógrafo* mas do ato que o Sr... já havia realizado, plágio mal feito. Assim como sua estratégia fugidia de esconder a própria autoria seria uma volta no parafuso em que superaria o “concorrente”, com quem, imaginariamente, disputaria a mulher, o nicho de mercado de *ghostwriters*, o prestígio no Clube das Belas Letras etc. A relação com K.K. guarda problemas similares: ele teria cedido a autoria voluntariamente, o que lhe era fonte de prazer. Ao escrever o texto em nome de outro se sentia “tendo um caso com a mulher alheia” (p.18) — assim como roubar carros em *O irmão alemão* —, sentindo a vaidade de seu fazer profissional. O

domínio das letras em nome de outro era similar ao prazer sexual: o narrador dá a chave da metáfora logo nas primeiras páginas. Assim consegue o sabor da admiração de Vanda que, sem sabê-lo, elogia seu texto. Todavia, essa cessão implica inversão de suas sensações: tem delírios sobre como K.K., agora possuidor de sua obra, dominara sua mulher. Há um jogo autoral, consciente na obra, referente à implicação do narrador na matéria: é nele que tenta sustentar o lirismo.

Essas obras são feitas a partir das experiências com essas mulheres e também para leitura delas: *Tercetos Secretos* é escrito com base no título inventado para Vanda, tentando reproduzir, através da sua poesia em húngaro, os efeitos que os versos — autênticos até onde se sabe — de Kocsis Ferenc tiveram na ex-mulher brasileira. O desejo de conquistar o gosto da mulher é um dos motores de sua produção, além da competição, também no regime afetivo. Não se desfaz da autoria de *Budapest*, segundo afirma, em razão do prazer sentido por Kriska ao sabê-lo autor do livro que se realizava concomitantemente à enunciação. Elas são o ponto fulcral entre fazer profissional, domínio literário e conhecimento da língua: todo o mistério da autoria passa por elas. Todavia são ainda tratadas como objetos — mesmo que artísticos — fungíveis: assim como ia de uma a outra sem pestanejar, tanto o narrador de *O Ginógrafo* como o de *Budapest* não hesitam em recorrer às prostitutas na ausência de suas musas.

Retomando, o narrador de *Budapest*, Zsoze Kósta, plasmaria as vivências intensas com as mulheres em uma espécie de presentificação intemporal<sup>269</sup>, fundindo experiência amorosa e literária. Todavia, apropriando-se de formas pré-fabricadas, clichês, exhibe a deformação de sua própria consciência pelo regime da mercadoria, logo a fusão lírica apresentada é falsa, já que tanto mundo quanto interioridade são reificados: não há diferença entre interioridade e mundo convencional. Não há verdadeira fusão entre Kriska e Kósta, sendo efeito da mercadoria *Budapest* que pretende criar: o efeito lírico é cacoete formal. A não distância entre sujeito e coisas<sup>270</sup> se dá porque ambos têm seu estatuto rebaixado à mercadoria. O lirismo é reificado e a relação com mulheres e língua expressa a tentativa de controle sobre algo pelo qual é dominado. O falseamento descrito até aqui tem nome: *Budapest*, a mercadoria produzida pelo célebre autor Zsoze Kósta.

---

<sup>269</sup>Ibid., p.24.

<sup>270</sup>Ibid., p.23.

## ***Roman policier?***

Em *Budapeste* abundam *viradas* surpreendentes: Costa pousa pela primeira vez em Budapeste de maneira imprevista; havia participado do primeiro congresso sem planejamento, por ter discutido com Vanda; conhece Kriska por acaso em uma livraria; vai ao Plaza por haver brigado com professora, acabando no congresso de escritores anônimos; lá, sem que isso pudesse ser previsto, é abordado por um policial federal que o obriga a voltar para o Brasil; como por milagre, encontra aquele que parece ser seu filho em uma loja de sucos; também por golpe de sorte é salvo do ataque do Joaquinzinho *skinhead* pela saída do cinema; e, finalmente, sem motivação nenhuma, recebe o telefonema que o leva de volta a Budapeste. Essas espetaculares *viradas* de eventos são o que movimenta todo o enredo: não há causalidades entre as ações para o desenvolvimento da história. Esses *coup de théâtre*<sup>271</sup> possibilitam a realização dos episódios *romanescos*: as múltiplas peripécias acontecem sem motivação; o que poderia ser parodicamente considerado uma *luta crucial*, o embate com o Sr..., é um mero acaso das circunstâncias; e, sem deixar a ironia de lado, a *exaltação do herói*, ou *happy ending*, como aclamado escritor é pura arbitrariedade. O ritmo do enredo não parece impresso pela matéria nele contida mas conformado pelo gênero, o romance, ou melhor, *romance*<sup>272</sup>.

Os acessos à interioridade do narrador servem também como *tableaux*: a subjetividade paranoica se explicita nos trechos não determinantes para a trajetória de Costa. Os principais excertos analisados — os devaneios sobre a cegueira, o sonho de cegueira e o passeio na praia no sexto capítulo — exemplificam a adoção de um modelo tradicional, de certa maneira, de

---

<sup>271</sup> Cf. SZONDI, Peter. *Tableau and Coup De Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy*. *New Literary History*, v. 11, n. 2, p. 323–343, 1980. Os chamados *coups de théâtre* se fazem presentes em *Budapeste*: as espetaculares *viradas* de eventos, ganham concepção precisa ligada à dramaturgia como um evento não previsto que se expressa nas ações e altera as circunstâncias das personagens, fazendo mover a trama. A expressão encaixa-se ao romance, uma vez que o acaso parece guiar as ações da personagem principal. No drama burguês esses *coups de théâtre* teriam valor de verdade inferior aos dos *tableaux* — fatos em cena que exibem a intimidade das personagens, suas emoções, logo com grau de verdade elevada como ditava a ideologia burguesa do XVIII — sendo meras restrições do gênero. Em outros termos, os *coups de théâtre* constituíam-se em obrigações artísticas desligadas da representação, da mímese. Em *Budapeste* eles cumprem função análoga. Na discussão anglófona, os *coups de théâtre* estariam ligados ao *romance* e os *tableaux* ao *novel*.

<sup>272</sup> As considerações sobre a discussão anglófona partem sobretudo da distinção *romance* e *novel* nas reflexões de STEVENSON, Robert Louis. **A Gossip on Romance**. The Project Gutenberg EBook, 2004, p.55 - 65.

organização da narrativa em modelos psicologizantes, em que a verdade se revela através dos pensamentos da personagem, não apenas de suas ações. O *teor de conhecimento* explicitado estaria no falseamento dessa interioridade integrada pelo discurso e expressão subjetiva, não naquilo que afirma ou não ter feito.

Uma primeira leitura poderia sugerir acento estrutural não na dessubjetivação do sujeito, na fidelidade à experiência psíquica<sup>273</sup>, mas nos *acontecimentos*, independentemente das personagens<sup>274</sup>. As personagens cumpririam a função de movimentar a trama, produção de incidentes, fazendo mover a estrutura *dramática*<sup>275</sup> de *Budapeste*. O apelo a necessidades intra-literárias que destacam o texto do referencial apontariam para a autonomia da própria obra: em regime estanque diferente daquele do ritmo social, *Budapeste* voltar-se-ia sobre si mesma — uma possível interpretação para *mise-en-abîme* — tratando dos mistérios de sua própria composição. Todavia, na multiplicação em ritmo acelerado de incidentes, responderia ao desejo do leitor, a um apaziguamento de seus devaneios<sup>276</sup>, produzindo uma espécie de reconciliação entre ele e o mundo, *divertimento*. Abrindo mão da ilusão referencial, apelando para sua própria intransitividade<sup>277</sup>, o romance trataria do mistério da própria forma romanesca. Os *coups de théâtre* seriam a porta de entrada para analisarmos a ostensividade do narrador, seu *tour de force*: suas expressões impossíveis levariam ao paroxismo da representação, revelando-a como

---

<sup>273</sup> ROSENFELD, op. cit., p.84.

<sup>274</sup> STEVENSON, op. cit., p.59: “Outro dia vi, com inveja, uma velha e muito esperta senhora partindo para uma segunda ou terceira viagem a[o] ‘[Conde de] Monte Cristo’. Aqui estão histórias, que poderosamente afetam o leitor, que podem ser retomadas em qualquer idade, e onde as personagens não são mais que marionetes.” [Tradução nossa]

<sup>275</sup> A associação entre a forma *romance* e o drama já está em Stevenson. Peter Brooks, ao tratar de romances do século XIX, cunha o termo *imaginação melodramática*, associando o drama e o melodrama às formulações romanescas de Balzac e Henry James. Ver **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New Heaven: Yale University Press, 1995.

<sup>276</sup> STEVENSON, op. cit., p.60: “Algo acontece, como se desejássemos que acontecesse a nós mesmos; alguma situação, com a qual flertamos longamente em fantasia, realiza-se na história em detalhes sedutores e apropriados. Então esquecemos as personagens; então deixamos o heróis de lado; e então mergulhamos a fábula em nossa pessoa e a banhamos em renovada experiência; e então, e apenas então, nós falamos que estávamos lendo um romance. Não são apenas coisas apazíveis que imaginamos em nossos devaneios; temos lampejos em que estamos dispostos a contemplar até a ideia de nossa própria morte; maneiras nas quais parecer-nos-ia divertido sermos trapaceados, feridos ou caluniados. É possível portanto construir a história, mesmo de teor trágico, na qual todo incidente, detalhe e truque circunstancial devem ser bem vindos aos pensamentos do leitor. Ficção é para o adulto o que o jogo [*play*] é para a criança; é nela que ele muda a atmosfera e o teor de sua vida; e quando o jogo ressoa sua fantasia de que pode unir-se a ele com todo seu coração, quando agrada-o em toda virada, quando ele ama lembrá-lo e alongar-se em sua reminiscência com todo o prazer, ficção se chama romanesco [*romance*].” [Tradução nossa]

<sup>277</sup> As descrições realizadas conforme os trejeitos pós-estruturalistas partem de ARANTES, Paulo. Hegel, Frente e Verso. **Discurso**, [S. l.], n. 22, p. 153-166, 1993, p.159 - 160.

impossibilidade. *Budapeste* seria um romance limite, jogo verbal relativo a restrições genéricas, destacando a proeminência da forma uma vez rompida a barreira ilusionista da figuração. Essa imagem compõe a estratégia autoral de Zsoze Kósta, não a de Chico Buarque.

Essa organização se faz acentuar em *O ginógrafo*, esclarecendo seu sentido no todo. O leitor é apresentado a trechos que compõem a interioridade de K.K., caracterizando-o, sem movimentar a ação, similar aos *tableaux* — “eu era um jovem louro saudável quando adentrei a Baía de Guanabara”(p.38) e “Sem ela, perdi o fio do novelo, voltei ao prefácio, meu conhecimento da língua regrediu, pensei até em largar tudo e ir embora para Hamburgo” (p.39) — e outros que movimentam a ação, estabelecendo-se a trama, em termos dramáticos, *coups de théâtre*. O narrador apresenta em *Budapeste* apenas a estrutura de *O ginógrafo*: *exposição* — K.K. chega ao Rio e se apaixona por Teresa; *ascensão da ação* — ela o abandona; *clímax* — entra em crise com a ausência da mulher e passa a assediar estudantes; *decaimento da ação* — encontra a mulher em quem escreve de trás para frente; e *catarse/catástrofe* — funde-se escrita, fecundação e ato sexual. Há, de um lado, estrutura tradicional intimamente ligada à romanesca convencional, nela incluídas as viradas dramáticas, *coups de théâtre*, e, de outro, um apelo grande ao inusitado e inesperado em termos de fábula, afinal trata-se de um homem que escreve em mulheres. Resumindo, acento no *romance*.

A miniaturização do procedimento no romance dentro do romance joga luz à organização geral da obra: ela se estrutura intencionalmente como *best seller*, literatura comercial. O narrador Kósta, operando como o escritor Costa de *O Ginógrafo*, utiliza de recursos formais destinados à alta vendagem. Apesar da ostensividade culta, o uso do alto número de viradas, “exploração sistemática da curiosidade do público”<sup>278</sup>, e o enquadramento dramático da trama, à revelia de sua matéria, dão vista a esse objetivo. A falta de motivações para um elevado número de peripécias faz lembrar *thrillers* baratos, em que os protagonistas vivem as aventuras mais fantásticas e mudam de personalidade a todo momento — o que importa é o leitor ficar preso na vertigem da narrativa de Costa.

---

<sup>278</sup> SODRÉ, Muniz. **Best-Seller: a literatura de mercado**. Rio de Janeiro: Ática, 1988, p.17. O autor também expõe que, p.16: “o que importa mesmo são os conteúdos fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade.”

A literatura *pulp* ameaça invadir a obra no encontro com o “fotógrafo”, em um dos tantos passeios genéricos contidos no romance— alta poesia; literatura policialesca; publicidade, entre outros —, mostrando a absorção consciente dos maneios da indústria cultural em seus termos mais populares: apresenta os marginais da sociedade em uma atmosfera de mistério em que o protagonista, afundado na sujeira da vida, não sabe se sairá vivo. A sinopse de romance mal escrito não deixa muitas dúvidas sobre o tom *noir* que o trecho<sup>279</sup> assume.

Há um tipo específico de literatura de entretenimento na obra, a narrativa policial<sup>280</sup>. Ela estabelece um mundo racional, de domínio da *ratio*, do *esclarecimento*, em que um sujeito, encarnado na figura do detetive, pode estabelecer relações legais entre os fatos, que mutila, conformando-os à realidade conceitual<sup>281</sup>. O narrador Zsoze Kósta, em meios aos labirintos de Rio e Budapeste, tenta projetar a sua razão dando sentido, ao final do romance, aos eventos aparentemente caóticos que lhe permitem desvendar o mistério da autoria.

Além de apresentar acrobacias episódicas, formas de prender o leitor, *Budapeste* se apresenta em “dupla hélice” — o leitor deve se haver, conforme as oscilações do enunciador, com a sequência que leva ao “crime”, os “roubos” autorais ao longo da trama, e com o percurso de sua “investigação”, as pseudo-descobertas de Costa. Há um duelo de inteligência entre o narrador e seu virtual leitor do qual Kósta trapaceia para sagrar-se campeão, pois, ao contrário das normas do gênero<sup>282</sup>, tenta elidir os fatos que apontam a solução do mistério — ele é o autor de *Budapest* mas atribui a autoria ao Sr... . O mistério é duplicado: a revelação do narrador é falsa, mas ele não deixa de espalhar pistas de sua autoria. Ou seja, o leitor virtual de Kósta disputa o jogo do *whodunit*, ficando com o prazer da descarga psíquica da surpresa<sup>283</sup>, estruturação típica do gênero. O mistério — afinal, quem escreveu *Budapest*? — gera a angústia

---

<sup>279</sup> BUARQUE, op. cit., p.48 - 55.

<sup>280</sup> Sobre a estrutura da obra policialesca ver Cf. REIMÃO, Sandra. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.13 - 16.

<sup>281</sup> Cf. KRACAUER, Siegfried. **Le roman policier: un traité philosophique**. Paris: Payot, 1981. Deve-se pensar que Sherlock Holmes pode evidenciar os desdobramentos “evidentes” de um crime a Watson uma vez em que a razão pode a tudo atribuir significado e hierarquização.

<sup>282</sup> Cf. KEATING, Henry Raymond Fitzwalter. **Writing Crime Fiction**. New York City: St. Martin's Press, 1986.

<sup>283</sup> As conclusões do trecho partem de MEZAN, Renato. Renato. Porque lemos romances policiais?.In: PASSOS, Cleusa Rios P., e ROSENBAUM, Yudith. (Org.) **Escritas do Desejo – Crítica Literária e Psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011, p.127 - 159.

do não saber — o autor pode ser qualquer um, K.K., o Sr..., Kósta ou até mesmo Kocsis Fenrec — que só poderia ser aliviada pela descoberta da autoria.

Essa angústia coloca todos sob suspeita, obrigando leitor e personagem a uma avaliação constante e sistemática que englobe todos os elementos da narrativa — uma construção formal *paranoíde*: a narrativa policial, que nesse caso se basearia no mistério autoral, cria uma fantasia persecutória, já que todos são suspeitos sob o signo do enigma e qualquer um pode assumir a autoria. Em outros termos, *Budapeste* flerta com o gênero policial na medida em que combina a angústia paranoíde, *objetiva*, com a diluição na forma do enigma<sup>284</sup>. A narrativa policial conforma e deforma a matéria aos princípios do sujeito do conhecimento<sup>285</sup>, o que só pode se dar como paranóia em *Budapeste*, já que o estatuto desse sujeito é rebaixado, não podendo encontrar reconciliação final com o mundo. Ao filiar-se ao logro do narrador Kósta como inteiriço, mesmo que à contrapelo, a obra expõe os movimentos de desrealização do sujeito, que conformam o narrador: a radicalização da estrutura monológica interior<sup>286</sup> ocorre ao expô-la como tentativa de falseamento de uma consciência cognoscente, de um sujeito do esclarecimento. O predomínio dos acontecimentos sobre a psicologia da personagem, dos *coups de théâtre* sobre os *tableaux*, do *romance* sobre o *novel* são expressões formais da paranoia objetiva.

A forma mercadoria participa duplamente do jogo autoral: o de Kósta, como expressão de domínio formal, e de Chico Buarque, na revelação do enigma como artifício falseador, uma vez que também serve de sistematização paranoíde. As viradas do enredo ficam, então, passíveis de dupla leitura: impossibilidade e descontrole diante de um mundo sem saída e reviravoltas gratuitas para prender atenção — ou os dois ao mesmo tempo. O jogo com a indústria cultural ganha dimensões extra-diegéticas: a semelhança de recursos empregados em *Estorvo* e *Benjamim* também tem algo de formulaico, como se autor atendesse às expectativas estilísticas já criadas pela produção de Chico Buarque<sup>287</sup>.

---

<sup>284</sup>Ibid., p.157.

<sup>285</sup> KRACAUER, op. cit., p.143.

<sup>286</sup> ROSENFELD, op. cit., p.76 - 83.

<sup>287</sup> Jogo acelerado em *Essa Gente*. O processo intra e extra diegético em que o narrador reaproveita trechos de outras narrativas que já havia escrito e o autor aproveita trechos biográficos e recursos marcantes das obras anteriores. A obra carrega os elementos típicos dos romances iniciais de Chico Buarque, em que “alucinação [regime imaginativo, nele incluído o sonho] e realidade recebem tratamento literário igual, e têm o mesmo grau de evidência”, com oscilação constante e acelerada entre os termos, aos quais se somam memória e criação literária. Diferentemente dos anteriores, todavia, esses elementos não se confundem entre si nas carreiras paranoicas dos

A configuração ostensivamente comercial, de apelo ao *romance*, associado ao drama, não anula mas garante sentido a essa fragmentação especular da forma no romance: é dessa maneira que a obra se configura como mercadoria mais avançada. A “má consciência” do objeto artístico como mercadoria é convertida em Totem<sup>288</sup>: em *Budapest*, o livro pelo qual Kósta é aclamado, uniria os anseios lucrativos da fábrica de textos e os anseios artísticos da personagem Costa ao longo do romance. O apelo à fórmula policialesca, iniciada por Poe, não deixa de ser uma exaltação ao domínio racional da técnica literária.<sup>289</sup> A reificação da arte autônoma abraçada pelo narrador Kósta em sua integridade falseada é, todavia, negada a partir do ponto de vista negativo de *Budapeste*.

O embotamento da sensibilidade compõe a estratégia narrativa do intelectual húngaro<sup>290</sup>: a submissão do leitor à forma mercadoria precisa chegar a tal nível que ele adote o pacto ficcional constantemente quebrado pelo narrador. Em outros termos, sua presença extensiva, à beira do fracasso, molda a recepção que aceita a lógica impossível, dobrada sobre si mesma, da forma — que, não tão bem sucedida assim, se confirmará como tal mostrando a sua falsidade. Há embrutecimento ligado tanto às referencialidades internas — o narrador borra todas as fronteiras entre as mercadorias produzidas pela personagem Costa e aquilo que produz, embotando a apreensão de referenciais pelos sentidos — quanto às externas — uma vez gozando das estruturas batidas dos *bestsellers*.

## Coral de ventríloquos

---

protagonistas: são selecionados pelo narrador — ou montador — como portadores do mesmo valor de “representação”. A ação em si é reduzida no romance, dividindo espaço com aquilo que Duarte sonha, fabula, o que escrevem sobre etc. Os ares de labirinto e espelhamentos se multiplicam, com a auto-exibição meta-narrativa de Duarte, em que o diário-romance passa a conter a si próprio, lembrando o já realizado em *Budapeste*. Mesmo a dimensão auto-ficcional, em chave de *blague*, liga-o à obra buarquiana, ressoando *O irmão alemão*.

<sup>288</sup> Cf. EAGLETON, Terry. “Capitalism, Modernism and Postmodernism. In: EAGLETON, Terry. **Against The Grain**, *Essays 1975-1985*. London: Verso, 1986, 131 - 47, p.133: “o capitalismo tardio definitivamente inverte sua própria lógica e proclama que se um artefato é uma mercadoria, a mercadoria pode ser sempre um artefato.” [Tradução nossa].

<sup>289</sup> MEZAN, op. cit., p.131.

<sup>290</sup> Mais uma formulação de FONSECA, op. cit., p.61: “Com isso em vista, observa-se que a confiança na submissão dos leitores é parte essencial da “estratégia de marketing”. Vale dizer que, para vender tais títulos, conta-se com o embrutecimento da sensibilidade e da capacidade reflexiva do leitor, que impedem o reconhecimento dos falsos objetos artísticos. Por essa face negativa, a literatura fabricada por José Costa é de natureza farsesca. Significa dizer que, embora produzida por profissional de talento, essa literatura não mais serve para falar do homem na sua humanidade.”



Kósta absorve a fala de todas as personagens, em monopólio da voz em *Budapeste*. Essa perspectiva — não vaza (ou não deveria vaziar) nada não filtrado por sua própria voz, consciente ou inconscientemente —, limita constantemente a voz do outro: o filho, espécie de metáfora de futuro é afásico e, mesmo quando fala, apenas imita o pai; Vanda ganha a vida ao repetir textos escritos por outros e, em parte considerável do romance, é figurada reproduzindo os scripts imaginados pelo narrador, a exemplo do suposto encontro sexual com K.K.; os clientes da agência Cunha e Costa retomam o que sai da pena de José Costa; os passantes na praia têm seu discurso mutilado pela recepção limitada do *ghostwriter*; as personagens de outras classes sociais só aparecem nos meios de comunicação, televisão e jornal, e mesmo assim são mutilados, a exemplo da camponesa do primeiro capítulo. Multiplica-se, ao longo da obra, a experiência da voz tomada e preenchida pela de um outro, um *coral de ventríloquos*, como expressão profissional, mas não só, do narrador.

O coletivo é “relegado ‘às sombras’”<sup>291</sup> pela pena de Kósta que os cala. O narrador compartilha o esnobismo intelectual do Clube das Belas Letras, afastando-se do mundo da pobreza, como no caso da marca de cigarros: a primeira atitude diante do camponês é a de superioridade didática que, uma vez refutada, é substituída por tolerância limitada, terminando em asco puro — deseja constantemente diferenciar-se dos pobres. Narrador e personagem exibem a violência do mundo do trabalho entre seus iguais, mas escondem a que se dá entre a sua classe e os de baixo, apagados da narrativa — servem apenas para os maus tratos do narrador nos acessos alcoólicos e vaidosos. Violência, mediada pelos meios de comunicação, ganha figuração física e literal para eles: seus corpos pretos são mortos por policiais<sup>292</sup>, seus olhos são furados<sup>293</sup> e sua subsistência é destruída. Tudo fica em segundo plano pela altiva voz de Zsoze Kósta que as incorpora conforme sua fantasia compensatória gozando de seu lugar de prestígio.

---

<sup>291</sup>FONSECA, op. cit., p.61.

<sup>292</sup> BUARQUE, op. cit., p.154: “pegaram os facínoras, viu só?, e com as costas da mão o sujeito estapeava uma foto escura, num jornal de letras borradas. Olha os facínoras, e me mostrava a foto de dois corpos estendidos no asfalto, um preto e um mulato. Eu olhava a foto, desviava os olhos para a praia, para as meninas jogando vôlei, volta a olhar a foto, um preto gordo e um mulato comprido, decapitados.”

<sup>293</sup>Ibid., p.13: “Nova reviravolta no caso das crianças dos olhos furados. Na noite de ontem a governanta do orfanato, que se supunha foragida no Paraguai, compareceu deliberadamente ao distrito policial de Volta Redonda. [...] O delegado não quis dizer se o depoimento da governanta poderia inocentar ou complicar mais ainda o amante da costureirinha.”

Em outros termos, fica clara a instauração de um ponto de vista demoníaco<sup>294</sup>: Zsoze Kósta, em sua reconstituição paranoide, falseia sua inteireza ocupando ostensivamente um lugar de classe muito bem especificado. Insiste em mostrar-se com os de cima, mesmo que sua ascensão seja relativa — a lembrar os muquifos onde acontecem os congressos — e instável — assumindo as responsabilidades pelas flutuações mercadológicas mudou de condição social ao longo de toda trama —, excluindo os de baixo. Mais uma vez o apagamento do nexos social configura ganho representacional: tirando de cena a fratura social, perde medo do revide. Ou seja, em *Budapeste* Chico Buarque resolve o contraste sem conflito<sup>295</sup> de canções como *Sinhá* e *Carioca*: com a adesão do narrador ao apagamento da violência, em negativo ao ponto de vista da obra, pode insistir naqueles modos cordiais que ainda sirvam para circulação de mercadorias. O falseamento ideológico do narrador é acerto formal do autor: podemos ver uma *forma* em funcionamento. Kósta tenta instaurar sua obra apagando “a violência da vida concreta [que] ameaça arrebentar o equilíbrio da forma artística<sup>296</sup>”. Essa prosa inverte os sentimentalismos paternos ante os pobres: a superioridade de quem vê a “gente humilde” se mostra como máscara ideológica.<sup>297</sup>

Costa/Kósta como *ghostwriter* exhibe o jogo de máscaras<sup>298</sup> e ventriloquismos sem culpa: sua profissão permite a adesão à fonte de seu próprio sofrimento — ao reproduzir as novas

---

<sup>294</sup> Demoníaco aqui é utilizado à maneira de Dolf Oehler, op. cit., para falar de Baudelaire: adoção do ponto de vista odioso da opressão que serve para sua própria denúncia. Em *Ode aos ratos* do disco *Carioca*, op. cit., Chico explicita textualmente esse ponto de vista, com citação expressa ao poeta: “Ó meu semelhante/ Filho de deus, meu irmão”. Sem explorar o roteiro da peça *Cambaio*, de Adriana e João Falcão, de 2001, para a qual fora composta — o cambista, pobre evidentemente, parte do triângulo amoroso chama-se Rato —, cabe lembrar que o eu-lírico se dirige aos pobres como “saqueador[es] da cidade” que se digladiam em mútua degradação, “Rato que rói o rato/ Ra-rato, ra-rato/ Roto que ri do roto”.

<sup>295</sup> GARCIA, Walter, Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’S (1990-2006). *Idéias*, [S.L.], v. 4, n. 2, p.81-108, 20 dez. 2013, p.105: “Na soma das duas alternativas, o ponto de vista de “Sinhá”, no disco *Chico*, se constrói com base em uma ambivalência que, se não nega, altera o conflito sobre o qual o ponto de vista do conto se estrutura. A consciência do sujeito, expressa pelas palavras, está atormentada, uma vez que sabe bem das duas heranças que recebeu, as quais lutam entre si. Mas o sentimento, que aparece como efeito dos elementos musicais, comunica uma sensação de doçura e de leveza. A cisão poderia gerar um confronto do sujeito consigo mesmo, mas gera apenas contraste. O narrador se considera torturado, angustiado. E se sente confortável.”

<sup>296</sup>Id., op. cit., p.229.

<sup>297</sup> Coloco a obra como anti-sentimentalista em contraste com aquilo que Walter Garcia afirma sobre algumas das obras de juventude de Chico Buarque. *Id*, op. cit., p.104: “um sentimentalismo paternalista que tanto pressupõe a superioridade de quem vê “aquela gente toda” quanto enxerga virtudes morais na pobreza (“Casas sem cor/ Ruas de pó, cidade/ Que não se pinta/ Que é sem vaidade”); sentimentalismo que se confessa impotente e que revela um fundo de culpa.”

<sup>298</sup>FONSECA, op. cit., p.61.

formas de trabalho e produção de mercadorias, sente-se por ela alçado aos de cima. Falseia a vitória da violência sobre os de baixo, realizando-a formalmente: extermina da narrativa a classe ameaçadora. Ou seja, o outro de classe é excluído da narrativa não apenas por desejo de diferenciação, já que o intelectual apagou sua dívida com os de baixo, mas também porque desestabiliza o equilíbrio desse delírio restaurador, que proporciona “refrigério” a quem a ele adere: o “revide à violência atual recebida pela classe baixa”<sup>299</sup> não deixa nenhum convívio afetivo de pé. A configuração formal de Costa/Kósta ocupa lugar de classe bastante especificado, tentando realizar uma obra de arte sofisticadíssima que ensaia a criação de uma lógica não-referencial. Tal lógica, todavia, liga-se ao quadro da *paranoia objetiva* que capta o ritmo da sociedade brasileira do início do XXI.

### ***Budapeste, Budapest e Lejana: duplos, palíndromos, reificação e paranoia objetiva***

José Miguel Wisnik<sup>300</sup> prontamente associou *Budapeste* e “Lejana”<sup>301</sup> de Cortázar. No conto, uma burguesa Argentina, Alina Reyes, atormentada a todo instante por seu avesso, parte para a capital húngara em busca de seu duplo. Em uma ponte sobre o Danúbio, entre *Buda* e *Pest*, as cidades gêmeas a formar uma única, encontra uma mendiga, o seu avesso que a compunha, *la reyna y*, fundindo-se e perdendo-se num apertado abraço.

A narrativa inteira se constrói a partir do princípio da duplicação, expresso sobretudo pelo jogo de anagramas e palíndromos<sup>302</sup>. Isso é cifrado logo na primeira seção do conto, em que a narradora, em seu diário, escreve dos mais simples aos mais complexos, exibindo os recursos como extensão verbal dos jogos especulares: Alina Reyes e seu duplo, *la reina y*, que no caso não é rainha de nada. Além de anunciar apuro formal, ostensivo caráter de constructo, estes recursos exibem os deslocamentos operados pela narradora, em que os jogos verbais seguem os padrões dos conteúdos recalçados<sup>303</sup>. Eles desencadeiam a ação: “a busca de outra”, descoberta

---

<sup>299</sup>GARCIA, op. cit., p.101.

<sup>300</sup> WISNIK, op. cit., p.163.

<sup>301</sup> Cf. CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Nova fronteira. 1986. e *Lejana*. In: \_\_\_\_\_. **Los relatos. Pasajes**. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

<sup>302</sup> Cf. Os comentários sobre *Lejana* partem sobretudo de ARRIETA VARGAS, Vilma. *Presencia satánica en el Río Danubio: anagramas en "Lejana"*; de Julio Cortazar. **LETRAS**, n. 32, p.45-64, 11.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p.4: “Os aspectos da personalidade reprimidos pelos jogos linguísticos remetem a assuntos como a morte, a sexualidade e o abandono, quer dizer, a distorção linguística é provocada pela necessidade de esquecer uma

na produção de seu diário, “como complemento indispensável do seu ser<sup>304</sup>”. O palíndromo ganha tom místico, uma liberação de energias recalçadas: buscando aquela distante, *Lejana*, a narradora descobre que está próxima, constituindo a si mesma, mas lhe é estranha, alienada, *ajena*<sup>305</sup>. Resumindo, a estrutura especular, com jogos de deslocamentos verbais, dá dimensão do recalque produzido pela alienação decorrente dos processos de reificação<sup>306</sup>.

A associação de Wisnik completa o sentido da poesia que o autor aponta se estabelecer no livro: a *molecagem verbal*, o jogo de cacofonias, exhibe a falseada força desse narrador e também aponta a necessidade de emersão sobre a matéria do narrador, antes personalidade fraturada. Mais um motivo para o espalhar de expressões com o uso de “Costa”, “costas”, em que se revelam as suas descargas psíquicas. Ou seja, o apuro verbal aparece como mais uma realização sintomática da *paranoia objetiva*: não apenas falseia seu pairar sobre a matéria, como funciona como jogo de deslocamento e condensação<sup>307</sup>.

A expressão dessa fratura, todavia, pode ser dar na forma de mercadoria mais avançada, em que Zsoze Kósta utiliza das formas mais adiantadas também do dito realismo mágico, nome que explica muito pouco mas tem apelo comercial, como a mise en abyme de “la continuidad de los parques”. Os anagramas não deixam de se fazer presentes na passagem de *O ginógrafo* para *O naufrágio* — da subjetividade de Costa. Não há “canto paralelo”<sup>308</sup> acima do engano nem lirismo contraposto à alienação: o lirismo é dela veículo, expressando-se para venda. Não serve apenas de desvio do núcleo traumático, mas forma de adesão à fonte de sofrimentos. O espelho

---

experiência traumática; trata-se de um segundo mecanismo de esquecimento: a perturbação de um pensamento por uma contradição interna proveniente do reprimido.” [Tradução nossa].

<sup>304</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.57.

<sup>305</sup> ARRIETA VARGAS, op. cit., p.7: “A palavra *Lejana* [distante] é utilizada por Alina para identificar a parte sombria de sua vida; é o anagrama de *Ajena* [alheia; estrangeira; alienada] porque, além de simbolizar uma questão espacial, com o advérbio ‘lejos’ [longe] ou seja o ‘allá’ [lá], em outro continente, especifica claramente que *Lejana* é seu outro eu, a que está oculta, *ajena* [alheia] de sua própria realidade. Porém, esta *Lejana* se materializa, tanto na consciência da personagem como um duplo de si mesma, como em uma presença duplicada nos anagramas.” [Tradução nossa.]

<sup>306</sup> Entende-se aqui *alienação* como o processo subjetivo engendrado pelo processo objetivo da reificação. Dada a ênfase na *objetividade* da paranoia, o segundo termo foi privilegiado ao longo do ensaio, usado indistintamente. *Alienação* é aqui empregado devido à importância do signo *ajena* no conto comentado.

<sup>307</sup> ARRIETA VARGAS, op. cit., p.64.

<sup>308</sup> A leitura contrapõe-se, em certa medida, às conclusões de Maria Augusta Fonseca, op. cit., p.19: “Expandindo a idéia, diria que é no próprio processo do fazer que a obra vai se constituindo como poesia, deixando emergir de águas profundas e nada transparentes (como o Danúbio que não é azul, mas de um turvo amarelo-cinzento) as inúmeras variações desse canto paralelo.”

não está vazio mas esconde — em seu jogo — uma subjetividade fraturada, *lejana*, *ajena*, reificada.

Em “Lejana” o jogo de modulações contrárias às certezas anteriormente postas colabora para a “realidade ambígua”, de “oscilação entre o real e o irreal”, determinante para o “efeito fantástico” do conto. Esse jogo, ao longo da obra de Cortázar, carrega a possibilidade de “recuperar a plenitude do humano”. O “jogo revelador”, invertendo as condições sociais de burguesa e mendiga, projeta-se indefinidamente “como possibilidade aberta de uma nova inversão”, criação de um novo diário em direção oposta: “o anagrama [...] desemboca [...] numa realidade fluida onde os extremos se podem tocar e o homem perseguidor constante, pode se modificar continuamente pois a indeterminação parece ser o eixo de seu universo.”<sup>309</sup> De certa forma, Kósta opera o mesmo movimento, em contraste com o ponto de vista da obra, revelando-o como ideologia: a indeterminação é eixo de seu universo, mas os extremos que se tocam são os da oscilação no mundo do trabalho — José Costa vai de dono de agência a caloteiro; a fluidez da realidade é a da circulação de mercadorias; e o homem se modifica conforme as exigências do trabalho flexível. O “jogo como reconquista de uma realidade integral” só ocorre em *Budapeste* como delírio paranoico que reconcilia Kósta à fonte de seu sofrimento: a atividade transcendente em Cortázar é adesão à reificação no romance de Chico Buarque<sup>310</sup>. No autor argentino o que parece *entertainment* se revela como “jogo transcendente”, no brasileiro, especularmente, a sofisticação formal é *divertissement*<sup>311</sup>, fuga da condição imposta.

## O duplo e a reificação

---

<sup>309</sup> ARRIGUCCI JR., op. cit., p.61, 69 e 70.

<sup>310</sup> A partir dessa subversão buarquiana é possível compreender Fernando de Barros e Silva, op. cit., p.124: “Chico usurpa alguns dos motivos mais caros à literatura e à crítica literária, expondo-os ao ridículo justamente à medida que os leva a sério.”

<sup>311</sup> *Divertissement* é usado em sentido pascaliano também, como indulgência pela ação, atividade em-si, como escape da condição humana. Não é ocasional o ressoar dos termos de ideologia prática. Cf. POTTS, DC. Pascal's Contemporaries and “le divertissement”. *The Modern Language Review*, [S.L.], v. 57, n. 1, p.31-40, jan. 1962.

Kósta abandona qualquer pretensão de reavivamento da experiência, de fabricação de uma totalidade não falseada, mesmo como imagem infinitamente negada<sup>312</sup>. Em *Budapeste* o duplo estabelece-se a partir dessa impossibilidade para o processo de assujeitamento, tema fundante do romance moderno.<sup>313</sup> No embate com o mundo, nas peripécias do romance, Costa se formaria como sujeito<sup>314</sup>: tomando consciência de si através da reflexão entre sujeito e objeto, ultrapassaria a rotinização da experiência para, ao fim do romance, atribuir um sentido à jornada. Em outros termos, o indivíduo problemático, na busca de sentido interno, coloca-se à prova na busca de conteúdo objetivo, algum tipo de verdade. É o que parece fazer na primeira parte do romance: por isso é capaz de dar e receber conselhos. Em um enredo tradicional esse embate entre o eu e o mundo pode gerar *desmedida reflexão*: o eu desproporcionado cinde-se em dois em uma espécie de figuração da alienação desse sujeito. Os termos ganham maior precisão face a Goliadkin do romance *O duplo* de Dostoievski: não conseguindo achar uma razão objetiva no corpo a corpo com um universo de convenções — cindido entre ordens servil e burguesa —, tem sua própria subjetividade cortada em duas.<sup>315</sup> Precisamente a repetição do movimento de consciência saindo e retornando a si mesma sem encontrar sentido implicaria duplicidade.

Em uma fábula tradicional, a duplicidade surgiria do abismo entre a interioridade e o mundo. Todavia, em *Budapeste*, há coincidência entre essa interioridade e a convenção. A própria estrutura psíquica desse herói, *paranóia objetiva*, está ligada à reificação: haveria uma

---

<sup>312</sup> Ganha sentido a inversão da memória involuntária: uma vez que as distinções entre a interioridade e exterioridade, delírio e aparente realidade se apagam não há dimensão desreificadora, logo é impossível apelar para uma dimensão que vai além da vivência.

<sup>313</sup> Segundo LUKÁCS, op. cit., p.91: “no confronto com o mundo, a alma sai a campo para conhecer a si mesma pondo-se a prova. Daí seu caráter demoníaco, consciência fora de si, que instaura a ambiguidade.” Ou seja, o romance tem como objetivo, frustrado de antemão, a busca por um sentido para a narrativa que não se encontra na matéria narrada, confronto entre herói problemático e mundo: essa autoconsciência da impossibilidade é incorporada na forma do romance, o que Lukács chama de *ironia*. Ela é a lucidez da subjetividade que foi aos limites e dimensionou a impossibilidade da tarefa: a limitação da obra de arte esbarra com seu momento histórico, em que, desencantado, não é possível encontrar sentido, em que o contato com o outro não oferece para o sujeito fundamento.

<sup>314</sup> Em termos hegelianos, a autodescoberta da consciência se daria por meio da *reflexão*: no confronto com outros objetos — entre *ser em si* e *ser para o outro* —, a consciência, sujeito, faz de si mesma objeto, buscando em si mesma seu padrão de verdade — tornando-se *em si* e *para si*. Simplificando, o outro é parte constitutiva do processo pelo qual o sujeito encontra em si seu fundamento.

<sup>315</sup> O desfecho do romance apela à plausibilidade externa, com a personagem principal levada ao hospício. Cf. DOSTOIÉVSKI F. **O duplo**: poema petersburguense. São Paulo: Editora 34, 2011.

*suspensão da reflexão em Budapeste*.<sup>316</sup> Resumindo, o sujeito se cinde, não em razão do abismo entre sua interioridade e o mundo reificado, mas por impossibilidade de dele se defender pela auto suficiência. As forças objetivas já lhe teriam conformado a subjetividade de tal maneira que ela pode apenas se dividir (em interpretação paranóica) entre valor de uso e valor de troca. Para o narrador Kósta, não existe “autossuperação da subjetividade”<sup>317</sup>. O que caracteriza o narrador é justamente a ausência de reflexão<sup>318</sup>.

Passa-se dos esquemas clássicos da alienação, em que de certa forma o sujeito continua preso àquilo que perde (assombração daquilo que lhe é negado, cisão consigo mesmo, como em “Lejana”), para uma *era de alienação radical*, aqui *reificação*, em que toda a realidade sensível não apenas é regida e manipulada em termos de lucro como se apresenta espetacularizada para o consumo. O confronto entre essência e aparência, antes encarado pelo sujeito, dá lugar à ordenação dos signos imanentes a ele mesmo, ou seja, para retomar os termos anteriores, participa do jogo de mercadorias às quais se iguala. Nesse “jogo” o sujeito pode brincar com sua imagem espetacularizada e com as combinações possíveis dentro do sistema.

Os narradores se revezam, assumindo diferentes técnicas, em brincadeira constante com as dimensões especulares da obra. Por isso podem espelhar os mínimos detalhes; apropriar-se de citações (como as de Bandeira e Castro Alves); retomar técnicas da literatura erudita (como a estruturação em duplo e a memória involuntária); e até mesmo se apropriar dos clichês da indústria cultural (como o tom de teledramaturgia da cena em que quebra um copo ao sentir ciúmes da esposa). Está em questão o movimento paranoico — paranóia sistêmica e englobante — das próprias mercadorias, aqui as da indústria cultural. Kósta tenta mesmo apresentar um romance sem sujeito — os narradores seriam mero jogo verbal — em um tempo em que esse conceito parece vazio de sentido, uma vez que não há separação entre o eu e a natureza reificada, portanto impossibilidade de fazer diferenciação entre sujeito e objeto. Apenas o ponto de vista da

---

<sup>316</sup> Justamente essa impossibilidade estabelece uma basculação negativa que estrutura o duplo: a subjetividade sai de si, mas não encontra um outro, não podendo completar o movimento da consciência sobre si mesma, que é, então, reiniciado. Seria uma sequência infinita de *Aufhebungen* no vazio. Ver PASTA Jr, José Antonio. A singularidade do duplo no Brasil, op. cit., p.113 - 120. O autor atribui essa *desmedida reflexão* à comédia ideológica da coexistência de liberalismo e escravismo no Brasil. A interpretação no presente ensaio, dada a diferença histórica dos objetos analisados, não parte dos mesmos pressupostos, apesar de nela se inspirar para descrição do recurso literário.

<sup>317</sup> LUKÁCS, op. cit., p.95.

<sup>318</sup> Cf. BAUDRILLARD, Jean. De l'aliénation contemporaine ou la fin du pacte avec le diable. **La société de consommation**. Paris: Denoël, 1970. A publicação é anterior ao Lyotard dos “simulacros”.

obra, não do narrador, pode se separar da identidade entre sujeito e mercadoria: é naquilo que há de espectral, não absorvido pela reificação que parece repousar o sentido crítico de *Budapeste*. O romance talvez formalize a intensificação da crise de significados comuns em um tempo em que as palavras não têm nem mesmo aparência de real, ou melhor, para falar com a tradição crítica com a qual o romance dialoga, não houvesse sentido exterior à linguagem<sup>319</sup>.

O binômio cisão e unidade colam-se a *nota irrealista* e *nota realista*, respectivamente. A maneira de narrar próxima da subjetividade de Costa, o sujeito que se cinde ao longo do romance, está ligada à impossibilidade, objetivamente colocada, do sujeito encontrar sentido no seu confronto com o mundo: por isso a linguagem se exhibe como delírio, abrindo mão dos nexos de causalidade. Em outros termos, o romance, junto à personagem, perde as chamadas ilusões referenciais: a forma começa a ceder, perdendo mesmo o chamado efeito do real. A maneira de narrar de Kósta já pode ser dar de forma inteiriça, pois o próprio ato de narrar é colocado como instaurador da ordem, então pode colocar-se de maneira dita verossímil: uma vez quebrada a ilusão figuracionista, admitindo-se uma falta de sentido objetivo, o romance pode se meta-referenciar em jogos verbais, participantes ou não de uma estética mais naturalista, construindo seu próprio universo. Assim ganha vida o brinqueado verbal: máquina de produção de sentidos, máquina discursiva, já que exteriormente a ele não há objetividade. O mundo e sua objetividade seriam desconstruídos pela *nota irrealista* para que a *nota realista* pudesse criar uma nova lógica auto-referente, por isso o final autofágico. Esse mesmo final, todavia, é o responsável por cindir o ponto de vista da obra daquele do personagem-narrador Kósta: independência verbal, restituição da potência narradora, é falseamento diante da realidade incompreensível, mas com sentido determinado, o do capital. Ou seja aqui o ponto de vista da desconstrução, criação de sentido do mundo pela palavra, não sua revelação, é parte da *paranoia objetiva*.

### **Estrutura *en abîme*: entre a negação da lógica e a negação das sensações**

---

<sup>319</sup> Refiro-me ao chamado pós-estruturalismo e suas vertentes críticas. Para tanto parto de ARANTES, Paulo Eduardo. Tentativa de identificação da ideologia francesa: uma introdução. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 28, p.74-98, 1990, e “Hegel Frente e Verso”, op. cit. .



Segundo Beatriz Sarlo, a partir do Pierre Menard de Borges, a estrutura *en abîme* inquieta “porque enfatiza a superioridade das imagens ideais sobre a realidade e da ideia sobre as percepções”<sup>320</sup>. Estabelecendo tensão entre o que pode ser sensorialmente percebido e logicamente aceito, tal estrutura criaria uma ordem conceitual contrária à identidade substancial. Em outras palavras, esse recurso estaria alinhado à literatura borgiana que tanto animou o Foucault da *As palavras e as coisas*: a literatura como campo privilegiado, tratando apenas de si mesma, como processo auto-referencial, exporia as falsidades das representações, já que não há verdade objetiva, apenas discursos contrapostos no jogo de forças da *desconstrução*, para falar com Derrida. Nessa esteira, *Budapeste*, com seus jogos formais, guardaria potência em expressar a sua própria autonomia. Seria o gesto supremo da arte que repele a representação na ausência de verdade a ser representada, de realidade que não seja ela mesma imagem<sup>321</sup>: seria a construção especular do globalismo emergente, cuja pluralidade só pode ser representada em uma infinitude incapaz de ser apreendida sensorialmente, assim como a extensa rede de discursos que o compõe, a partir de múltiplas identidades.

Chico Buarque, entretanto, leva a lógica dos discursos ao paroxismo pela inversão, como notado por Sandra Nitri, em que o romance fictício contém o real. O romance segue a lógica impossível instaurada por Kósta, a da forma mercadoria, algo que não pode ser sensorialmente realizado pelo protagonista, pois não pode converter-se também em mercadoria objetual. Buscando sentido na trajetória espiralada, Costa se perde: processo de reificação não é sem consequências, como a *nota irrealista* insiste em informar. Assim, com a adoção de uma lógica impossível, *paranoia objetiva*, mais absurda porque também estrutura a realidade, o narrador tenta converter a narrativa — e a si mesmo ao nela inserir-se — em objeto autônomo superior à percepção, excluindo de si, dessa forma, o elemento humano. É como se o Brás Cubas de fato virasse emplastro<sup>322</sup>. A falha não ocorre apenas logicamente — exposta como falseamento — mas formalmente: a citação que insere *Budapest* no *ginógrafo* não é exata, há um deslize. Em

---

<sup>320</sup> SARLO, op. cit., p.107.

<sup>321</sup> EAGLETON, op. cit., p.133: “A estética do pós-modernismo é uma paródia obscura [dark parody] de tal anti-representacionismo: se a arte não mais reflete, isso não é por que ela busca a mudança do mundo em vez de imitá-lo, mas porque não há na verdade nada ali para ser refletido, nenhuma realidade que não seja ela mesma já imagem, espetáculo, simulacro, ficções gratuitas”. [Tradução nossa]

<sup>322</sup> Sobre o desejo de protagonista virar mercadoria ver PASTA JR., Volubilidade e ideia fixa: o outro no romance brasileiro, op. cit., p.95 - 112.

sua grande performance de inteireza e independência, Kósta falha no momento crucial: abre uma lacuna, permite ver os problemas da lógica conceitual autônoma que tentara construir. O constructo alardeado pelo narrador aparece como defeito representativo, uma vez que não consegue fechar o próprio circuito — revela-se como mera estratégia de marketing<sup>323</sup> de efeito embrutecedor como tantas outras da fábrica de textos.

O caso não poderia diferir mais do Pierre Menard: não ocorre triunfo de uma ordem conceitual sobre os sentidos, espécie de superação das noções imperfeitas do “realismo”, mas afirmação negativa de um real sensorial que ultrapassa a lógica caduca da mercadoria que estrutura o enredo: a estratégia verbal de Kósta falha, revelando *Budapest* como mercadoria enigmática do autor. Existe referencial, mas não é esse da indústria cultural construído por Kósta. Chico estaria, nesse caso, próximo ao Borges de *La máquina de pensar de Raimundo Llullio*: em *Budapest* o poder paradoxal da *mise-en-abîme* “desnuda a natureza vazia da razão, indicando, ao mesmo tempo, que a realidade não pode ser captada pela percepção mas tampouco pode ser pensada com as estruturas formais da lógica<sup>324</sup>”. Mas a razão aqui é específica: é a da racionalidade de fins da forma mercadoria — há uma outra razão enunciada negativamente.

## **Epílogo:**

### **“Entre o playground e o abismo<sup>325</sup>”**

O narrador tem correta noção do atual estágio das artes: seu romance, *Budapest*, está, queira ou não, no circuito da indústria cultural, devendo, ao abrir mão das ideologias passadistas de plena autonomia, lidar com esse fato na composição de sua obra. Ciente disso, apropria-se das mais diversas técnicas postas nas gôndolas do mercado pelas vanguardas históricas<sup>326</sup>: “contemporâneo” de todas elas, utiliza desde as mais sofisticadas — como estrutura especular e memória involuntária — às mais populares — a narrativa policialesca e o estereótipo da

---

<sup>323</sup>FONSECA, op. cit., p.60: “Nessa cadeia de inversões, o cliente é sempre um autor de mentira, e o autor é relegado à sombra de si mesmo. No baralhamento, o eu que narra veste a máscara do outro (para quem escreve), assim transmutado em escritor-sombra; de sua parte, o outro finge ser o escritor (autografa livros até mesmo para seu *ghostwriter*), ocupando sem pudor o lugar do outro.”

<sup>324</sup>SARLO, op. cit., p.109.

<sup>325</sup>MORAES, op. cit., p.170. A formulação, utilizada pelo narrador como síntese crítica da obra de Chacal, foi lembrada por Carlos Moacir Vedovato Junior para caracterizar os empasses dos narradores de obras pós-64.

<sup>326</sup> Para um aprofundamento sobre reapropriação das técnicas vanguardistas pelas diferentes esferas da indústria cultural no dito capitalismo tardio ver Cf. BÜRGER, op. cit. .

publicidade — a seu bel prazer. Em outros termos, diante do fato indiscutível de que o artefato artístico é uma mercadoria<sup>327</sup>, Kósta assume o *pastiche*<sup>328</sup> como forma privilegiada.

A própria percepção subjetiva da personagem Costa passa pelo processo de reificação, é conformada à da indústria cultural, nela incluídas as obras de arte mais avançadas. As imagens passaram a integrar o interior dessa subjetividade, conformando a sua busca pelo real à essa indústria<sup>329</sup>: por isso seu encontro amoroso com Kriska é permeado pelas linhas de Bandeira e pela forma do romance autobiográfico. Ou seja, Costa, e por consequência Kósta, converte-se em espécie de Guido, projetando sobre a realidade imagens mentais pré-fixadas, nesse caso fornecidas pela indústria cultural<sup>330</sup>: o referencial perde força diante das imagens que nele o narrador projeta. Por isso pode distorcer o mesmo referencial a partir de diferentes lentes, retomando: variação entre *nota realista e nota irrealista*, enunciado de Costa ou Kósta.

O processo de conformação dessa subjetividade passa por um violento esmagamento da resistência de individuação, diante das incertezas do mundo financeirizado, competição, migração e viração. A narrativa espetacular de Costa não apenas inculca e habitua ao ritmo das novas formas de sofrimento do trabalho, como faz dele apologia: converte-se no Pato Donald que não apenas toma a sova como dela faz um momento de gozo.<sup>331</sup> A ameaça de castração é erigida em monumento, através da reconstituição paranoide. Kósta apresenta acelerada e amalucadamente a realidade, rotinizando-a como inescapável e até mesmo desejável.<sup>332</sup> O tom anedótico, que o livro nunca perde<sup>333</sup>, faz parte dessa apologia do existente: por mais brilhante que sejam os *coup de théâtre* eles não extrapolam “a existência ruim do reino dos fatos<sup>334</sup>”.

---

<sup>327</sup>EAGLETON, op. cit., p.133.

<sup>328</sup> O *pastiche* no trecho leva em consideração o adensamento que Terry Eagleton, *ibid*, realiza a partir de Jameson: não se trata apenas do apelo sem potencial crítico a formas do passado, mas também de sátira dos potenciais políticos vanguardistas. É uma “piada doentia” [sick joke] em que o apagamento das fronteiras entre arte e vida se dá pela comoditização de ambas.

<sup>329</sup> JAMESON, op. cit., p.6.

<sup>330</sup> Ver SCHWARZ, Roberto. O menino perdido e a indústria. In:\_\_\_\_. **A Sereia e o Desconfiado**—Ensaio Críticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, em que o autor, a partir de 8 ½ de Fellini, discute a construção do belo artístico, que a partir da realidade cria uma imagem ficcional, em contraposição à tentativa de realização das pulsões infantis por meio da indústria cultural que delas só pode repor a falta, querendo impor à realidade uma imagem mental.

<sup>331</sup>ADORNO e HORKHEIMER, op. cit., p.114.

<sup>332</sup> Ibid., p.122.

<sup>333</sup>WISNIK, op. cit., p.162.

<sup>334</sup>ADORNO e HORKHEIMER, op. cit., p.122.

A adesão à forma *pastichizada* não serve apenas à alta vendagem do romance, desejo consciente do narrador, mas como apaziguamento diante da falta de controle do mundo, diante da redução trágica de ameaça destrutiva<sup>335</sup>. A narrativa de enigma, *paranóide* por excelência, em seus jogos psíquicos com os circuitos de prazer do leitor, estabelece, também pela rotinização formal, uma estabilidade na obra, mesmo que parcial e insatisfatória, tornando palpável e aceitável as idas e vindas de Costa no mundo do trabalho. Esse jogo de prazer com leitor, tanto do enigma quanto das piscadelas cultas, preenche o vácuo da consciência expropriada, desviando dos núcleos traumáticos engendrados pelo atual estágio do desenvolvimento das forças produtivas — no caso específico “o trágico” de um país não formado. Há um uso duplamente ideológico, portanto, do *pastiche*: como rotinização do sofrimento, extensão da produção, e adesão à fonte desse mesmo sofrimento<sup>336</sup>, no falsear da *paranoia objetiva*.

O uso do *pastiche* em alta voltagem, apelo simultâneo às diferentes técnicas, atende a diferentes demandas. A primeira é “duplicação necessária daquilo que domina a sociedade de consumo<sup>337</sup>”, ou seja, inovação da mercadoria mais avançada: a ruptura técnica, se não avanço, acúmulo de funções, responde ao imperativo social da novidade. Kósta, assim como fizera com *O ginógrafo*, sabe dar vazão a mercadorias de demanda reprimida, utilizando dos mais diversos recursos para seu sucesso comercial. A segunda, intrínseca aos imperativos da obra de arte moderna, é a modificação da relação entre arte e *práxis*: a autonomia da arte é desmantelada e ela de fato penetra na prática vital, não como utopia, mas como aceitação do consumo. Há uma rearmonização da “tensa unidade de contrários” em que a esfera da mercadoria ganha primeiro plano<sup>338</sup>. O *pastiche* funciona como apologia do presente, não apenas por rotinizá-lo, mas por apagar os critérios que o tornariam insuportáveis: ao acessar, através do recurso *proustiano*, uma interioridade já reificada, Kósta não nos apresenta metro para julgar o descompasso entre mundo de convenções e subjetividade humana. A ida às gôndolas do mercado serve de apologia à existência delas mesmas.

---

<sup>335</sup> Ibid., p.126.

<sup>336</sup> Ibid., p.127: “todos têm de mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas.”

<sup>337</sup> BURGER, op. cit., p.140.

<sup>338</sup> EAGLETON, op. cit., p.131.

Se a própria forma faz apologia da situação existente, a mise-en-abîme só pode dar notícia desse presente perpétuo do qual não há saída — no qual a mudança é constante<sup>339</sup> e a fuga se dá entre espelhos. Há recalque auto-engendrado do narrador Kósta, como falseamento recorrente pela *paranoia objetiva*, que produz e reproduz esse mesmo processo no romance que escreve, *Budapest*. Daí o recurso aos *coup de théâtre* que ao mesmo tempo prendem atenção desse leitor; atendem a restrições de *best seller*; apaziguam-no pelo hábito; e rotinizam as constantes mudanças do mundo sem certezas da financeirização. O estranhamento, procedimento de vanguarda por excelência, de desabituação com o dito normal para sua transformação<sup>340</sup>, tem seu sentido invertido: passa a recurso vazio, em *tour de force* do narrador, que confirma a realidade e conforma a ela seu leitor

Entre *Budapest* de Zsoze Kósta e *Budapeste* de Chico Buarque, todavia, há uma lacuna que se estabelece no exato momento em que o romance acaba: expõe a “versão oculta de si mesmo<sup>341</sup>”. Kósta se esforça em seu jogo enigmático para que o leitor se depare com o “espelho vazio<sup>342</sup>”, mas sua força construtiva, que o revela como potência controladora e o esconde como autor do romance, participa do falseamento operado pela *paranoia objetiva*: só é capaz de erigir uma obra de lógica própria falseando as bases materiais em que ela se constrói. Há desnível entre intencionalidade e realização que revela seu projeto: a auto-referenciação desliza — a aparente falha na citação final de *O ginógrafo* destoa, apresentando um caráter de má referenciação, ou seja, não se trata do romance fictício conter o real, mas uma citação mal feita do narrador; deixa entrever sua degradação psíquica — delírios de fuga expressos na *nota irrealista*, dando indícios da *paranoia* engendrada pelo sofrimento social; e as cacofonias apontam para o caráter artificioso — perde-se no próprio jogo de inversões, esvaziando-as de sentido. Zsoze Kósta adere ao ponto de vista pós-moderno, de afirmação apenas de uma realidade discursiva: tenta alcançar

---

<sup>339</sup>JAMESON, op. cit., p.11.

<sup>340</sup>BURGER, op. cit., p.49.

<sup>341</sup>WISNIK, op. cit., 164: “É que há romances em que, no exato momento que terminam, se transformam em nada. *Budapeste*, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia. O romance esconde a versão oculta de si mesmo, e se soletra todo, num *flash* extremo, como uma língua música, que se desse de uma só vez, por inteiro”.

<sup>342</sup> Cf. KEHL, Maria Rita op. cit. Discordo da leitura da autora de que o narrador de fato se apaga e se dissolve a solidez de sua psicologia. Defendo que esse é o jogo operado por ele, como falseamento paranoico. Acredito que força da leitura de Maria Rita Kehl esteja no achado que ela relegou como menor, p.2: “O que escrevo até aqui seria quase a psicologia de um personagem pós-moderno, globalizado, sem território e sem identidade. *Budapeste* se prestaria, assim, a ser obra de crítica das “novas subjetividades” instaladas cada vez mais confortavelmente em modalidades ardilosas de alienação.” Exceto o “conforto”, foi justamente isso que afirmé até aqui.

transcendência, uma realidade mais aberta em que se constitua como sujeito inteiro e unívoco, através de seus jogos verbais. Chico Buarque, em contrapartida, aponta o desligamento da *práxis*, pirotecnia técnica, como ideologia, mero logro diante da reificação. Em outros termos, a obra estabelece um ponto de vista que expõe a performance paranoica como tal: Chico Buarque erige a *paranoia objetiva* como princípio formal de *Budapeste* deixando a *fantasia ideológica* de Kósta expressar-se na composição de *Budapest*. A ideologia expõe a si mesma, em uma obra, *Budapeste*, sobre o fracasso de outra obra, *Budapest*, conciliar as contradições objetivas em uma falseada harmonia. Assim, a contrapelo, na tentativa falhada de Kósta de realizar positivamente uma harmonia em sua obra, um falseamento que se expressa como tal, pois furto de *paranoia*, Chico Buarque estabelece negativamente essa harmonia, imprimindo as contradições em sua estrutura<sup>343</sup>. Em outros termos, o romance critica as formulações nele contidas estabelecendo um universal negativo do qual é possível fazer crítica ideológica<sup>344</sup>: os limites da obra de arte, no caso de *Budapeste*, apontam para as irresoluções do mundo material em que ela está inserida. Esse negativo exterior à *paranoia objetiva*, ou seja, exterior ao princípio formal que rege obra e vida social, é o apontamento utópico de *Budapeste*: as tensões das formas contemporâneas de sofrimento social não podem ser resolvidas artisticamente, mas em *práxis vital*.

## Bibliografia

### I. Fontes Primárias

#### 1. Romances

BUARQUE, Chico. **Benjamim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

---

<sup>343</sup> Creio que as palavras de Adorno resumem o que está em jogo em *Budapeste*. *Crítica cultural e sociedade* In: \_\_\_\_\_. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001, p.18: “Para a crítica imanente uma formação bem-sucedida não é, porém, aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente a idéia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira pura e firme, as contradições.”

<sup>344</sup> ZIZEK, O espectro da ideologia. *op. cit.*, p. 7 - 38.

- \_\_\_\_\_. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

## 2. Peças

- BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Cultura Editora, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- BUARQUE, Chico, e GUERRA, Ruy. **Calabar: o elogio da traição**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017
- BUARQUE, Chico, e Pontes, Paulo. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

## 3. Álbuns

- BUARQUE, Chico. **As cidades**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 1 CD. (33 min).
- \_\_\_\_\_. **Almanaque**. Rio de Janeiro: Polydor, 1981. 1 CD (29 min).
- \_\_\_\_\_. **Caravanas**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD (27 min).
- \_\_\_\_\_. **Caravanas ao vivo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2018. 1 CD ( 1h 39 min).
- \_\_\_\_\_. **Carioca**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD (36 min).
- \_\_\_\_\_. **Chico Buarque de Hollanda vol. 4**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1970. 1 CD (33 min).
- \_\_\_\_\_. **Ópera do Malandro**. Phillips Records, 1979. 1 CD (55 min).
- \_\_\_\_\_. **Paratodos**. Rio de Janeiro: BMG Ariola Discos, 1993. 1 CD (36 min).
- \_\_\_\_\_. **Vida**. Philips, 1980. 1 CD (37 min).

## II. Sobre Chico Buarque

- ALENCAR, João. **Horizonte reprimido**. Ainda não publicado.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. **O futuro pifado na Literatura Brasileira**. Porto Alegre: UFRGS. 2014.
- BONIS, Maria Luisa Rangel de. **Peso flutuante de uma fala: o Brasil narrado em Leite derramado, de Chico Buarque**. 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura

Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.8.2019.tde-14022019-103826. Acesso em: 2020-10-30.

DE MENESES, Adélia Bezerra. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. Cotia: Ateliê editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. **Figuras do feminino nas canções de Chico Buarque**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

FONSECA, Maria Augusta. Budapeste de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature. Tradução de Alain Mouzat. In: HOSSNE, Andrea, e OLIVIERI-GODET, Rita. **La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016, p.49 - 65.

GARCIA, Walter. **Melancolias, mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque o Pregão de Rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia, SP: Ateliê Editorial; 2013.

\_\_\_\_\_. Um mapa para se estudar Chico Buarque . **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 43, p. 187-202, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i43p187-202. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34550>. Acesso em: 30 out. 2020.

HELENA, Flavia. **O fabricante de textos - uma leitura de Budapeste de Chico Buarque**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.8.2011.tde-08092011-105053. Acesso em: 2020-10-30.

\_\_\_\_\_. Relações de dependência econômica e cultural configuradas em Budapeste de Chico Buarque. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: CENTRO, CENTROS-ÉTICA, ESTÉTICA, 18., 2011, Curitiba. **Anais [...]** . Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0269-1.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.



- KEHL, Maria Rita. A pátria e a língua. In: \_\_\_\_\_. < [www.uol.com.br. link.comentaristas](http://www.uol.com.br/link/comentaristas)> Acesso em: 29 ago. 2019.
- MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. **Folha de s. Paulo**. 1994 Jan, disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/3.html>>, Acesso em: 29 de jun. 2020.
- NESTROVSKI, Arthur. Carioca de Chico Buarque. [S.l.], 2006. Disponível em <[http://www.chicobuarque.com.br/critica/carioca\\_erratica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/carioca_erratica.htm)>. Acesso em: 03 mai. 2019.
- NITRINI, Sandra. Paralelo despretenso:: Budapeste, de Chico Buarque, e Avalovara, de Osman Lins. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, p. 191-200, 5 jan. 2011.
- OTSUKA, Edu Teruki. **Estorvo revisitado**. Não Publicado.
- \_\_\_\_\_. **Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca**, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Ed. nankin, 2001.
- PERES, Ana Maria Clark. **Chico Buarque: recortes e passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa Maria Murgel, e EISENBERG, José. (Org.) **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 149-168.
- ROSELL, Mariana Rodrigues. Chico Buarque: dramaturgo (1967-1978). **Temporalidades**, v. 9, n. 2, p. 252-278, 2017.
- \_\_\_\_\_. Da página ao palco, do roteiro à encenação: Roda Viva de Chico Buarque (1967) e de Zé Celso (1968). **Revista Poder & Cultura**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 56-81, Jan.-Jun, 2017.
- SILVA, Fernando de Barros. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- TOMAZ, Matheus Araújo. Indústria cultural, ditadura e outras mumunhas mais: Caetano e Chico entre o prazer e a dor da mercadoria. **Opiniões**, [S. l.], n. 15, p. 14-33, 2019. DOI:

10.11606/issn.2525-8133. Opiniões.2019.159361. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/159361>. Acesso em: 30 out. 2020.

WELTER, Juliane Vargas. Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? O desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 66, p. 69-85, Abr. 2017. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0020-38742017000100069&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742017000100069&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 30 out. 2020.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i66p69-85>.

WERNECK, Humberto, BUARQUE, Chico Buarque e DA COSTA, João Baptista. **Chico Buarque: tantas palavras: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque Para Todos**. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2016.

### III. Outras obras literárias

#### 1. Romance

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo: poema petersburguense**. São Paulo: Editora 34, 2011.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?**. São Paulo: Companhia das letras; 1996.

MORAES, Reinaldo. **Tanto faz & abacaxi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Pornopópia**. São Paulo: Objetiva, 2009.

TORRES, Fernanda. **A glória e seu cortejo de horrores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

#### 2. Contos/Antologias

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Nova fronteira. 1986.

\_\_\_\_\_. Lejana. In: \_\_\_\_\_. **Los relatos. Pasajes**. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

RÓNAI, Paulo. **Antologia do conto húngaro**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1957.

### 3. Teatro

ESTEVAM, Douglas, COSTA, Iná Camargo, e BOAS, Rafael Villa, eds. **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

VIANA FILHO, Oduvaldo. Corpo a Corpo. **Revista da SBAT**, Rio de Janeiro, n. 387, 1972.

XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

### 4. Poesia

ALVES, Castro. O Adeus de Teresa. **Poesias completas**. Vol. 25. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

BANDEIRA, Manoel. **Belo Belo**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2014.

\_\_\_\_\_. **Libertinagem**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **Corações veteranos**. Rio de Janeiro: Mapa, 1974.

### 5. Cinema

BAR esperança. Direção de Hugo Carvana. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983. Son., color.

CANTOS de trabalho: Cacao; Cana-de-açúcar; Mutirão. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções, 1975-1976. Son., color.

*CHICO Buarque - uma palavra*. Direção de Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: EMI, 2006. Son., color.

CRONICAMENTE inviável. Direção de Sérgio Bianchi. São Paulo: Europa Filmes, 2000. Son., color.

ESTORVO. Direção de Ruy Guerra. São Paulo: Europa Filmes, 2000.

### 6. Canção popular

GARDEL, Carlos. *La Madrugada*. 1917. Disponível em

<[https://www.deezer.com/track/129024884?utm\\_source=deezer&utm\\_content=track-129024884&utm\\_term=338305627\\_1556915921&utm\\_medium=web](https://www.deezer.com/track/129024884?utm_source=deezer&utm_content=track-129024884&utm_term=338305627_1556915921&utm_medium=web)>. Acesso em: 3 maio 2019.

#### IV. Textos teóricos

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade In: \_\_\_\_\_. **Prismas: crítica**

**cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001, p. 7 - 26.

\_\_\_\_\_. **Notas de literatura**. São Paulo: Duas Cidades, 2006.

\_\_\_\_\_. Tempo Livre. In: \_\_\_\_\_. **Palavras e Sinais: modelos críticos 2**. Petrópolis:

Vozes, 1995, p. 70 - 82.

\_\_\_\_\_. **Teoría estética**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

\_\_\_\_\_. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org). **Coleção Grandes Cientistas**

**Sociais**. São Paulo: Ática, 1986, p.115-146.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro:

Zahar, 1985.

ARANTES, P. E. Hegel, Frente e Verso. **Discurso**, [S. l.], n. 22, p. 153-166, 1993. DOI:

10.11606/issn.2318-8863.discurso.1993.37975. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37975>. Acesso em: 30 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência.

São Paulo: Boitempo, 2015.

\_\_\_\_\_. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e

dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Por que filósofo hoje?* Disponível em

<[https://www.youtube.com/watch?v=miZ\\_1r-smuM&t=132s](https://www.youtube.com/watch?v=miZ_1r-smuM&t=132s)>, acesso em 03 de

dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. Tarifa zero e mobilização popular. **Blog da Boitempo.(Site)**. Publicado em 3,

Jul, 2013. Disponível em:

<<https://blogdaboitempo.com.br/2013/07/03/tarifa-zero-e-mobilizacao-popular/>>,

acesso em 30 de novembro de 2020.

- \_\_\_\_\_. Tentativa de identificação da ideologia francesa: uma introdução. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 28, p. 74-98, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad, 2004.
- ARRIETA VARGAS, Vilma. Presencia satánica en el Río Danubio: anagramas en "Lejana"; de Julio Cortazar. *LETRAS*, n. 32, p. 45-64, 11.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva. 2002.
- BANDEIRA, Manuel. **A versificação em língua portuguesa**. Editora Delta, 1964.
- BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Le Seuil, 2015.
- \_\_\_\_\_. L'effet de réel. *Communications*, [S.L.], v. 11, n. 1, p. 84-89, 1968. PERSEE Program. <http://dx.doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.
- \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. De l'aliénation contemporaine ou la fin du pacte avec le diable. In: \_\_\_\_\_. **La société de consommation**. Paris: Denoël. 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- BUCCI, Eugênio, e KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New Heaven: Yale University Press, 1995.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.
- CASTRO, Ruy. **"Chega de saudade." A história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CAVALIERE, Arlete. **O inspetor geral de Gogol/Meyerhold: um espetáculo síntese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- COSTA, Iná. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016,
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DARDOT, LAVAL. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DE ÁVILA FOREST, Diana. O moderno reescreve o romântico: diálogo entre Castro Alves e Manuel Bandeira. **Nau Literária**. V.3, n. 2, p. 2007.
- DEJOURS, Cristophe. **A banalização da injustiça social**. São Paulo: FGV Editora, 1999.
- DELEUZE, Gilles e FOUCAULT, Michel. Les intellectuels et le pouvoir. **L'arc**, n. 49, p. 3 -10, 1972.
- EAGLETON, Terry. Capitalism, Modernism and Postmodernism. In: EAGLETON, Terry, **Against the Grain, Essays 1975-1985**. London: Verso, 1986, 131 - 47.
- FIORI, José Luís. **60 lições dos 90: uma década de neoliberalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREEDMAN, Carl. Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick. In: UMLAND, Samuel J. . (Org.) **Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations**. Westport: Greenwood Press, 1995, p. 7 - 18.
- FREUD, Sigmund. O uso da interpretação dos sonhos na psicanálise (1911). In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Vol. 04. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 122-132.
- \_\_\_\_\_. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (Dementia Paranoides) relatado em autobiografia ('O Caso Schreber'). In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Vol 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907). In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Vol 08. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 13-122.
- FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

- \_\_\_\_\_. **Um projeto para o Brasil**. Vol. 6. Rio de Janeiro: Ed. Saga, 1969.
- GADAMER, Hans-Georg. O conceito de jogo. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e método**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 174 - 2001.
- GALVÃO, Walnice. Uma análise ideológica da MPB. In: \_\_\_\_\_. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93 - 119.
- GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC'S (1990-2006). **Idéias**, [S.L.], v. 4, n. 2, p. 81-108, 20 dez. 2013. Universidade Estadual de Campinas. <http://dx.doi.org/10.20396/ideias.v4i2.8649382>.
- \_\_\_\_\_. Ouvindo Racionais MC'S. **Teresa**, [S. l.], n. 4-5, p. 166-180, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377>. Acesso em: 30 out. 2020.
- \_\_\_\_\_. Radicalismos à brasileira. **Celeuma**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 20-31, 30 jun. 2013.
- Kayser, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HABERMAS, Jürgen. **A constelação pós-nacional**: ensaios políticos. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- IVO, Anete B. L.. A INVENÇÃO DO: dilemas clássicos e tendências contemporâneas. **Sociologia & Antropologia**, [S.L.], v. 2, n. 3, p. 69-101, jun. 2012. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752012v234>.
- JAMESON, Frederic. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke university press, 1991.
- \_\_\_\_\_. Pós-modernidade e sociedade de consumo, **Novos estudos CEBRAP**, n. 12, p. 16 - 26 , 1985.
- KEATING, Henry Reymond Fitzwalter. **Writing Crime Fiction**. New York City: St. Martin's Press, 1986.
- KEHL, Maria Rita. Dois casos de antibovarismo na cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Bovarismo brasileiro**. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 35 - 60.
- KRACAUER, Siegfried. **Le roman policier: un traité philosophique**. Paris: Payot, 1981.
- KURZ, Robert. **O colapso da modernização**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. In: \_\_\_\_\_. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Adorno, crítico dialético da cultura**. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.  
doi:10.11606/T.8.2018.tde-04012018-164207. Acesso em: 2020-10-30.
- LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas: ensaios**. São Paulo: Autêntica, 2017.  
\_\_\_\_\_. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.  
\_\_\_\_\_. **O romance histórico**. Boitempo, 2015.
- MARQUES FILHO, José Virginio. **Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes**. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2015.tde-11122015-133152. Acesso em: 2020-10-30.
- MARTELOTTA, Mário Eduardo. Funções da linguagem. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Manual de lingüística**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- MARX, Karl. **O Capital**: Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MELLO, Zuza de Homem. **João Gilberto**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MEZAN, Renato. Porque lemos romances policiais?. In: PASSOS, Cleusa Rios P., e ROSENBAUM, Yudith. (Org.) **Escritas do Desejo – Crítica Literária e Psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011, p.127 - 159.
- MOREIRA, Juliano, e PEIXOTO, Afrânio. A paranóia e as síndromes paranóides.. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 4, n. 2, p.134-167, 2001.
- MORETTI, Franco. O século sério In: \_\_\_\_\_. **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NASIO, J-D. **Introdução à topologia de Lacan**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NOVAIS, Fernando. **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



- OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine 1830-1848**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Terrenos vulcânicos**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Os direitos do Antivalor**. Petropolis: Editora Vozes, 1998.
- OLIVEIRA, Francisco de, e PAOLI, Maria Célia. **Os sentidos da democracia: políticas do dissenso e hegemonia global**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- OLIVEIRA, Pedro Roda de. Breve história da realidade: sofrimento, cultura e dominação. In: VIANA, Silvia. **Rituais de Sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 173 - 186.
- OTSUKA, Edu Teruki. **Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.
- PASTA JR, José Antonio. **Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro**. Dissertação (Tese de Livre Docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Trabalho de Brecht: : breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- PAULANI, Leda. **Brasil Delivery: servidão financeira e estado de emergência econômico**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- POTTS, D. C.. Pascal's Contemporaries and. **The Modern Language Review**, [S.L.], v. 57, n. 1, p. 31-40, jan. 1962. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/3721969>.
- PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. **RELATÓRIO DO DESENVOLVIMENTO HUMANO 2004: liberdade cultural num mundo diversificado**. Lisboa: Mensagem - Serviço de Recursos Editoriais, Ltda, 2004. Disponível em: <http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr2004-portuguese.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

- PROUST, Marcel. A propósito do estilo de Flaubert. In: \_\_\_\_\_. **Nas trilhas da crítica**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994, p.65-85.
- REIMÃO, Sandra. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RUGITSKY, Fernando. Milagre, miragem, antimilagre: A economia política dos governos Lula e as raízes da crise atual. **Revista Fevereiro**, Dossiê Brasil, n.9, 2016 Apr. Disponível em: <https://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=09&t=03> . Acesso em: 30 out. 2020.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- \_\_\_\_\_. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto/contexto**. Vol. 2. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SAFATLE, Vladimir. **Folha explica Lacan**. São Paulo: Publifolha. 2007.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Grotresco: um monstro de muitas faces. In: \_\_\_\_\_. **Lira dissonante - Considerações e aspectos do grotresco da poesia de Bernardo de Guimarães e Cruz e Sousa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges: um escritor na periferia**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. **A Sereia e o Desconfiado: Ensaio Crítico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Martinha versus Lucrecia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras; 1999.

- \_\_\_\_\_. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SINGER, André. **Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SLOTERDIJK, Peter. **Critique of cynical reason**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- SODRÉ, Muniz. **Best-Seller: a literatura de mercado**. Rio de Janeiro: Ática, 1988.
- SPITZER, Leo. **La enumeración caótica en la poesía moderna**. Buenos Aires: Buenos Aires Universidad, 1945.
- STEVENSON, Robert Louis. **A Gossip on Romance**. The Project Gutenberg EBook, 2004, p. 55 - 65.
- SZONDI, Peter; MENDELSON, Harvey. Tableau and Coup de Theatre: on the social psychology of diderot's bourgeois tragedy. **New Literary History**, [S.L.], v. 11, n. 2, p. 323-343, 1980. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/469014>.
- \_\_\_\_\_. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify. 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e a forma literária. *Literatura brasileira contemporânea e a experiência urbana*. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 10, n. 8, p. 60-81, 2005. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i8p60-81. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/19619>. Acesso em: 30 out. 2020.
- TAVARES, M. C.; SERRA, J. . Além da estagnação. In: TAVARES, M. C. **Da Substituição de Importações ao Capitalismo Financeiro: ensaios sobre economia brasileira**. 5a. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, p. 155-207
- TAYLOR, Lance, BACHA, Edmar . The unequalizing spiral: a first growth model for Belindia. **Quarterly Journal of Economics**, v. 90 , n. 2, 1976, p. 197-218.
- TELLES, Vera da Silva. Ilegalismos urbanos e a cidade. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 84, p. 153-173, 2009. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002009000200009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000200009&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 30 out. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002009000200009>.

- \_\_\_\_\_. Mutações do trabalho e experiência urbana. **Tempo social**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 173-195, Junho 2006. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702006000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702006000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 30 out. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702006000100010>.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.
- VIANA, Silvia. **Rituais de Sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- XAVIER, Ismail. O concerto do ressentimento nacional. **Sinopse**, *São Paulo*, v. 4, n. 8, p. 35-37, 2002.
- \_\_\_\_\_. O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões - Ruy Guerra filma Chico Buarque. **Matrizes**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 15 - 30, 2009.
- ZIZEK Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2015.
- \_\_\_\_\_. (Org) **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012.