



NOS INTERSTÍCIOS DA PALAVRA/IMAGEM ESPELHISMOS IDENTITÁRIOS EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE

Gabrielle da Silva FORSTER¹

Resumo: Aspectos como a fragmentação e a descentração do sujeito, a desestabilização da noção de realidade, a crise da história como processo unitário e a descrença no progresso como emancipação humana, figuram entre as caracterizações apontadas no seio do debate que ao configurar-se inseriu terminologias como pós-moderno, pós-modernidade e pós-modernismo, na tentativa de observar e denominar as mudanças sócio-culturais que se processavam em escala mundial. Sendo assim, cabe levantar a questão: qual a situação da literatura contemporânea nesse contexto de transformações? Ao reconhecer que o campo literário não é homogêneo, acredito que a única resposta possível é aquela que determinada arte, enquanto obra única e com características próprias, nos oferece. Por isso, o presente trabalho objetiva analisar o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, na tentativa de observar quais elementos desta ficção, publicada em 2003, estariam traduzindo a incorporação de uma estética pós-moderna.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Pós-Modernidade, *Budapeste*; Chico Buarque.

164

Que nossa época apresenta características peculiares que a distingue de outros momentos históricos é fato incontestável. Todos nos encontramos diariamente bombardeados por imagens: televisivas, cinematográficas, comerciais, hipertextuais. Não é preciso penetrar na lógica de um *shopping center* nem passear por uma grande metrópole, repleta de *outdoors* propagandísticos, coloridos e luminosos – é claro! – para perceber o poder que o imagético exerce na contemporaneidade. Na verdade, não é preciso nem sair de casa. O efeito *zapping*, tão caro ao telespectador, assim como a rapidez de navegação na *web*, reitera a velocidade com que hoje as imagens e a quantidade de informação veiculada por e com elas nos atingem. A velocidade alucinante com que hoje podemos alcançar pontos longínquos do planeta apenas fixando os olhos na tela. Nesse ambiente dominado pelo visual e pelo virtual, as distâncias são transpostas com facilidade e embora sem o toque, a comunicação não é impedida de efetuar-se: conversamos e até mesmo vemos pessoas que fisicamente se

¹ *Doutoranda em Estudos Literários pela UFSM (Universidade Federal de Santa Maria). Mestre em História da Literatura pela FURG (Universidade Federal do Rio Grande). babiforster@ig.com.br



encontram a quilômetros de nós. Da mesma forma que acontecimentos em outras partes do globo invadem constantemente nossa casa. Numa era dominada por imagens, também se torna comum nos mostrarmos imagetivamente, construindo máscaras de nós mesmos dispersas em sites pessoais.

Mas não são apenas os avanços tecnológicos intensificados na virada do século e a ativação constante do visual, tão fáceis de serem detectados, que caracterizam nossa época. Aspectos como a fragmentação e a descentração do sujeito, a crise da história como processo unitário e a descrença no progresso como emancipação humana também figuram entre as caracterizações apontadas no seio do debate que ao configurar-se inseriu terminologias como pós-moderno, pós-modernidade e pós-modernismo, na tentativa de observar e denominar as mudanças sócio-culturais que se processavam em escala mundial. Dessa discussão, o que é certo é que não há certezas. Terminologias diferem², assim como as formas de compreender o fenômeno que foi intensificando-se para culminar no momento atual. Marshall Berman aborda o período denominado com o prefixo “pós” como um “conjunto de experiências” (BERMAN, 1986, p.15). Jürgen Habermas o vê como projeto inacabado da modernidade³ e Lyotard, situando-se dentro de uma investigação de cunho epistemológico, ao questionar-se sobre o fundamento das ciências, afirma que “pós-moderno é a incredulidade em relação às metanarrativas” (LYOTARD, 1989, p.12). Ainda é pertinente mencionar a intenção de Fredric Jameson que busca compreender como os materiais produzidos contemporaneamente se inserem em outra lógica: a lógica cultural do capitalismo tardio.

Também há dúvida sobre a relação que o prefixo estabelece com a modernidade: “¿de exclusión o inclusión?, ¿de continuidad o ruptura?, ¿de afirmación, negación o superación?” (VÁZQUEZ, 1989, p.137). Para alguns “a modernidade acabou” (VATTIMO, 1989, p.9). E ainda há quem diga que “nós não nos deslocamos para além da modernidade, porém estamos vivendo precisamente através de uma fase de sua radicalização” (GIDDENS, 1991, p.57). No entanto, independente da posição tomada, é com referência à modernidade e seus pressupostos que geralmente o discurso é

² Além das terminologias mencionadas e apoiadas nos prefixo pós, o contexto contemporâneo é também identificado como modernidade líquida (Bauman), Supermodernidade (Marc Augé), “estágio final moderno (Giddens), segundo estágio moderno (Beck), supramoderno (Balandier)” (BAUMAN, 1999, p.88), etc. Citação in: BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

³ Sobre esta questão ver: HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus Pós-modernidade. In: *Arte em revista*, ano 5, número 7, São Paulo:CEAC, 1983.



embasado, na tentativa de mapear elementos da nova fase, pois como sugere Sánchez Vázquez, “no podemos dejar de partir en nuestras reflexiones de cierta idea de modernidad ya que solo desde ella podremos determinar si estamos histórica, social y ideológicamente ante una realidad pos-moderna” (VÁZQUEZ, 1989, p.137).

Das relações que algumas discussões estabelecem entre modernidade e pós-modernidade, o que se verifica é a crise de concepções que vigoravam exaltadas no ideário moderno, como razão, superação, verdade e progresso, assim como a crença no conceito de história universal, ascendente e linear. Segundo Blanka Vavakova “a afirmação da razão tanto como da fé no progresso, suscitavam desde o início críticas que se mantêm até o presente” (VAVAKOVA, 1988, p.195). Porém,

o que distingue a crítica pós-moderna da razão de todas as outras críticas da razão, é provavelmente o fato de ter a) declarado que a razão era uma ideologia da etnia ocidental duma época particular, fundada sobre um certo número de partilhas e exclusões; b) contestado a superioridade do saber científico e teórico sobre outros saberes (VAVAKOVA, 1988, p.105).

166

E o que distingue a crítica pós-moderna do progresso de críticas anteriores é que agora ela “já não visa só os modos de realização e os efeitos indesejáveis da idéia de progresso, mas visa a própria idéia de progresso” (VAVAKOVA, 1988, p.106). A marcha contínua e irrefreável que a modernidade cultuava entrou em descrédito quando nos deparamos com as consequências nocivas que seus passos acelerados em direção ao futuro arrastaram junto. Desastres ecológicos e catástrofe nuclear são algumas das possibilidades que permitem que a sociedade atual possa ser denominada – como o fez Ulrich Beck – sociedade de risco⁴. Atualmente, nos lembra Sanchez Vázquez, “no faltan [...] elementos catastróficos reales para conocer que el potencial destructivo de la modernidad ha progresado hasta el punto de convertirse en la destrucción absoluta” (VÁZQUEZ, 1989, p.142).

“La historia es otra de las cabezas que rueda bajo la guillotina posmodernista” (VÁZQUEZ, 1989, p.141). Questiona-se sua unicidade e universalidade e exalta-se o presente, em detrimento de uma concepção histórica linear, progressiva e consequentemente de temporalidade triádica. A descrença que a noção clássica de

⁴ Denominação encontrada em: BECK, Ulrich. *A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva*. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.



história provoca é intrínseca à crítica ao progresso, porque esse “só se concebe assumindo como critério um certo ideal de homem; o qual, na modernidade, foi sempre o ideal do homem moderno europeu” (VATTIMO, 1989, p.12). É no cenário atual que emergem as inúmeras vozes silenciadas pela historiografia oficial, reivindicando o direito de trazer à tona suas versões particulares de uma história que as excluiu. Mulheres, negros, colonizados, homossexuais são as figuras de algumas das vertentes nas quais se desdobra a teoria e a crítica contemporâneas, sob títulos como Estudos Culturais, Multiculturalismo, Teoria Crítica Feminista. Estas vias de abordagem são muitas vezes criticadas pelo fato de deslocarem a questão estética para a cultural, a política, a antropológica e por relativizarem, demasiado, a questão do valor. Entretanto, sabe-se que sua presença no panorama atual não pode ser ignorada, da mesma forma que os méritos que essas correntes de estudo apresentam ao desestabilizar o cânone, revelando-o como uma construção eurocêntrica e focalizando manifestações até então relegadas às margens.

Ao lado das críticas ao progresso e à razão e da crise da história como constructo discursivo, protagonizada apenas pelos grandes heróis, também se desestabilizaram duas noções fundamentais para que se compreenda a natureza do ambiente no qual estamos imersos: a de sujeito e a de realidade. De acordo com Vattimo, a concepção de real problematiza-se com a disseminação de representações imagéticas veiculadas pelos *media*, pois “a intensificação das possibilidades de informações sobre a realidade nos seus mais variados aspectos torna cada vez menos concebível a própria idéia de uma realidade” (VATTIMO, 1989, p.15). Nesse sentido, o que tomamos por um dado real não passa de interpretações, de imagens focalizadas e manipuladas por múltiplos pontos de vista. Para o filósofo “o mundo dos objetos mesuráveis e manipuláveis da ciência-técnica (o mundo do real, segundo a metafísica), tornou-se um mundo de mercadorias, de imagens, o fantasmagórico mundo dos *mass media*” (VATTIMO, 1989, p.16). Mas na sua visão, a perda do sentido da realidade “talvez não seja, afinal, grande perda” (VATTIMO, 1989, p.16), posto que “o mundo da comunicação generalizada explode como multiplicidade de racionalidades locais”, provocando um efeito de desenraizamento, que quebra a “idéia de que só existe uma única forma de humanidade verdadeira para realizar” (VATTIMO, 1989, p.17). Num universo no qual entramos constantemente em contato com culturas plurais, oscilamos entre a pertença e o desenraizamento, libertando-nos das grades de uma identidade permanente.



E é justamente essa noção de sujeito, como identidade fixa, estável, centrada, que está se modificando. Segundo Stuart Hall, o argumento nas discussões é que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2004, p.7). No intuito de explorar essa pressuposição, o teórico mencionado se propõe a revisar concepções de identidade oriundas de outros períodos, visando assim detectar a natureza das transformações produzidas, passando da noção de sujeito no Iluminismo ao sujeito sociológico para então voltar-se para o que se denomina hoje sujeito pós-moderno. No período do Iluminismo, o sujeito era compreendido como

um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa (HALL, 2004, p.10-11).

168

Essa concepção de sujeito como cogito cartesiano⁵, identidade una e absoluta, fundamento último de todo conhecimento, começa a se transformar na medida em que as sociedades se tornam mais complexas. Com o reconhecimento de dimensões sociais e coletivas, o sujeito passou a ser compreendido na interação com o ambiente que o circundava. A “internalização do exterior no sujeito” e a “externalização do interior, através da ação no mundo social [...] constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno” (HALL, 2004, p.31). De acordo com essa visão,

o núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava (HALL, 2004, p.11).

Aqui, “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2004, p.11). O que acontece atualmente é que essas noções estão sendo questionadas; nem o sujeito, nem o ambiente

⁵ Digo isto porque a concepção de sujeito no período do Iluminismo se apóia principalmente na filosofia de René Descartes.



sociocultural – devido às mudanças que se processam – podem continuar sendo pensados da mesma maneira, enquanto categorias estabilizadas e bem delimitadas. Segundo Stuart Hall, argumenta-se que

o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2004, p.11).

Sendo assim, se a noção de realidade tornou-se problemática e a concepção de sujeito modificou-se, ao lado da mudança de paradigma na forma de compreender a história e o progresso, como temos visto até aqui, cabe levantar a questão: qual a situação da literatura contemporânea nesse contexto de transformações? Dizer que toda a produção atual se insere numa lógica não mais moderna seria um disparate, uma pressuposição simplista, da qual Fredric Jameson já se esquivou, ao afirmar:

Não me parece, de modo algum, que toda a produção cultural de nossos dias é pós-moderna no sentido amplo em que vou usar esse termo. O pós-moderno é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural [...] têm que encontrar seu caminho (JAMESON, 1997, p.31).

Então, ao reconhecer que o campo não é homogêneo, acredito que a única resposta possível é aquela que determinada arte, enquanto obra única e com características próprias, nos oferece. Por isso, a partir de agora pretendo voltar-me para a análise do romance *Budapeste*, de Chico Buarque, na tentativa de observar que elementos desta ficção, publicada em 2003, estariam traduzindo a incorporação de uma estética pós-moderna. Quem sabe pelo viés dessa obra específica seja possível visualizar algumas das direções que toma a literatura no momento atual, nessa fase em que vivemos e na qual a imagem se tornou central, o presente parece ser o único tempo possível e o que compreendíamos por realidade problematizou-se.

À primeira vista o que salta aos olhos em *Budapeste* é o constante jogo de



espelhismos produzidos pela obra e que começa a figurar-se nos elementos paratextuais. A contracapa é para ser lida no espelho, experimente. Na imagem refletida vemos/lemos o mesmo texto introdutório: trecho extraído do próprio romance e que já faz alusão, de início, ao deslocamento do narrador-personagem, que ao longo do texto se mostrará em trânsito contínuo. Mas o reflexo não é fiel à capa em dois aspectos: a obra intitulada *Budapeste* refrata o título – *Budapest* – sem o e final, e o autor Chico Buarque transforma-se em Zsoze Kósta, nome que recebe o protagonista José Costa na língua húngara. Dessa forma, ainda no âmbito do paratexto emergem os aspectos centrais da referida obra: a problematização da identidade e da autoria, ambos apontados pela crítica.

O narrador-personagem é um *ghost-writer*, escritor anônimo que fabrica por encomenda textos de diversos gêneros para outras pessoas. Sua última produção no Brasil como espécie de sócio da Cunha & Costa Agência Cultural é a biografia do alemão Kaspar Krabe, lançada com o título *O ginógrafo* e recebida com imenso sucesso. Em *Budapeste* também acaba executando o mesmo ofício e escreve o livro de poemas *Tercetos secretos*, assinado com o nome do poeta húngaro Kocsis Ferenc, que passava por um período de estagnação intelectual. O livro é igualmente recebido com sucesso; mas este não lhe alcança, posto que José Costa é um escritor à sombra, esquecido no anonimato. É somente no final que ele é reconhecido; entretanto como o autor de um livro que afirma não ser seu: “a capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro” (BUARQUE, 2003, p.167). Esse livro é o que lemos e que está sendo escrito no ato da leitura, como podemos verificar nas palavras do narrador conforme vai lendo para Kriska: “eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p.174).

Ao mencionar o ficcional na ficção insere-se na obra uma reflexão sobre o processo de escrita, que repercute numa espécie de fusão entre autor empírico e autor fictício, nomes desdobrados como reflexo um do outro na capa/contracapa, indicando que o personagem é produto de um autor, mas adquire vida própria no universo ficcional. Por isso, no livro dentro do livro, o personagem, autor da obra de outros, conta em primeira pessoa sua história, que vai sendo escrita na medida em que se lê, mas da qual não é ele o autor, pois se transforma em personagem. Para ele quem escreve é o Sr..., ex-marido de Kriska e que realiza a atividade tão bem quanto ele mesmo o



fazia para outros: “a história por ele imaginada, de tão semelhante a minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito” (BUARQUE, 2003, p.169).

Com essa citação nos voltamos à questão do estilo que surge intrínseca a da autoria. Ao longo do texto o protagonista escreve para outras pessoas, falsificando estilos, da mesma forma que seu estilo no final do texto, como ele menciona, também é falsificado. Essa recorrente simulação da maneira de escrever dos outros atinge o ápice no momento em que seu sócio – Álvaro resolve terceirizar as tarefas executadas até então pelo narrador-personagem. Ao contratar escritores para imitar o estilo de José Costa imitando o estilo de outros, “o escrever” transforma-se em simulacro: simulação da simulação, o que aponta para o apagamento de toda a noção de autenticidade e de originalidade na produção artística. A situação incomoda o protagonista que, em determinada noite ao ler o texto do rapaz contratado e perceber que as palavras escritas eram as suas palavras agora capturadas pelo outro, revela: “era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação” (BUARQUE, 2003, p.25). O reconhecimento de que as cópias produzidas por ele podem ser igualmente copiadas repercute na sensação de falsificação da própria identidade, como se a imitação de se seu estilo de imitar resultasse na reprodução não apenas de seu estilo, mas também de sua *persona*:

quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisa listrada como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, me mudei para um quartinho que estava servindo de depósito, atrás da sala de recepção (BUARQUE, 2003, p.27).

Somente ao distanciar-se dos outros redatores é que consegue recuperar a vontade de escrever, passando então a dedicar-se à fabricação de biografias, o que Álvaro apoiou por “tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida” (BUARQUE, 2003, p.27). O olho acurado do sócio de José Costa para o gênero em alta no mercado nos permite observar que as produções ficcionais que figuram no romance nos lançam num campo literário, cuja estruturação em alguns aspectos lembra a do campo atual, já que a “produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral” (JAMESON, 1997, p.30). Os livros fabricados na ficção valem pela possibilidade de



venda, tanto que são produzidos sob encomenda, impregnados desde seu nascimento da quantia que irão render. E encomendas é o que não falta, devido à “urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidade” (JAMESON, 1997, p.30), como podemos observar no grande número de escritores patrocinados que participam com José Costa do encontro anual de autores anônimos, realizado em Melbourne. Além disso, Álvaro sabe que na lógica do consumo o marketing é fundamental para o crescimento da empresa, sendo por isso que “seguiu ampliando a galeria, e contratou um empregado para carregar o book, que àquela altura já era um cartapácio” (BUARQUE, 2003, p.17).

No mesmo sentido, a técnica utilizada pelo protagonista e pelos outros funcionários da Cunha & Costa Agência Cultural na fabricação dos livros também nos remete para um recurso estilístico que, segundo Fredric Jameson, se torna comum na pós-modernidade. De acordo com o teórico “o desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua conseqüência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche” (JAMESON, 1997, p.43). É assim que escrevem os personagens-escritores de *Budapeste*, constroem seus textos imitando o estilo de outros, colocam “uma máscara linguística” “neutralizada”, sem a crítica da paródia. Suas imitações devem ser compreendidas como pastiche que “é uma paródia branca, uma estátua sem olhos” (JAMESON, 1997, p.45). É por essa forma de produzir imitando que a palavra gênio com a qual Álvaro caracteriza José Costa surge na obra carregada de ironia, pois o protagonista que aqui escreve desvincula-se de toda autenticidade e originalidade que envolvia o termo no período do Romantismo. Os românticos o utilizavam para exaltar a individualidade, que aqui se esvazia no anonimato e na cópia.

O sujeito que emerge em *Budapeste* não pode ser pensado como essencialidade. Mas a problematização da identidade não se dá apenas pelo viés da possível simulação do estilo e da imagem de outrem. Ela adquire toda a sua força na recuperação de um tema antigo na literatura – a questão do duplo. Como bem observou Luiz Alfredo Garcia-Roza, ela está “presente em todo o desenrolar do livro” (GARCIA-ROZA, 2003, *online*):

José Costa no Rio de Janeiro e Zsoze Kósta em Budapeste; o autor anônimo e o escritor de sucesso; Vanda, sua mulher no Rio, e Kriska, sua amante em Budapeste; a própria Vanda e a irmã gêmea, Vanessa; Pisti, filho de Kriska,



e Joaquinzinho, filho de Vanda; as duas cidades: Rio de Janeiro e Budapeste; e a própria Budapeste, ao mesmo tempo Buda e Peste separadas por um rio que se bifurca (GARCIA-ROZA, 2003, *online*).

Nas duplicações que perpassam o romance buarquiano não há profundidade, como poderíamos observar, por exemplo, no clássico conto de Edgar Allan Poe: *William Wilson*. Neste, o narrador-personagem se sente atormentado pelo seu duplo homônimo, que emerge no texto como desdobramento conflituoso de sua identidade, projetando no exterior a imagem interna de sua autoconsciência⁶ a lhe dar conselhos e a delatar seus atos. O reconhecimento da duplicação identitária provoca no protagonista do conto questionamentos, como podemos verificar nesta passagem na qual ele afirma “E sempre, sempre interrogando secretamente minha alma, perguntava a mim mesmo: “Quem é ele? De onde vem? Qual o seu objetivo?” (POE, 1981, p.116). O mesmo não ocorre em *Budapeste*, no qual os espelhismos identitários produzidos não revelam nenhuma espécie de indagação acerca do desdobramento da identidade.

Nesse romance, não é possível entrar no interior dos personagens, porque estes se revelam na tessitura do texto como reflexos superficiais, caracterizados pelo imagético. As qualidades que recebem são apenas físicas. Kriska é branca, bela, e caracterizada assim não somente pelo parco vocabulário inicial do protagonista na língua húngara, mas porque é pela imagem que encerram em si e pelas ações que realizam que os outros personagens são apresentados. Ao conhecer Kriska, o narrador declara: “percebi a moça alta com uma mochila nas costas que olhava o livro em minhas mãos e abanava a cabeça” (BUARQUE, 2003, p.59). No segundo encontro estava sem os patins e “era quase pequena, menos menina” (BUARQUE, 2003, p.62). Numa das aulas de húngaro na casa dela nos apresenta a seguinte imagem:

levava os pratos para a cozinha, acionava a lava-louças, batia a toalha na janela, circulava pela sala com a cabeça torta, o telefone sem fio prensado contra o ombro. Enchia minha taça sem me olhar, ligava o som baixinho, ia cobrir o filho e voltava cantando, fechava as venezianas e cantava, ajeitava o cabelo e cantava. Desconfio que o tempo inteiro estava se mostrando, como

⁶ Essa é uma das possibilidades de leitura do conto e encontra apoio principalmente na epígrafe utilizada por Poe, como podemos observar na afirmação de Julio França: “Como epígrafe do conto, Poe escolheu um trecho de um poema heróico do pouco conhecido poeta inglês do século XVII, William Chamberlayne: ‘Que dirá ela? Que dirá a horrenda Consciência, aquele espectro no meu caminho?’ Nós, leitores, somos então instados a acreditar que o conto deva ser compreendido de modo alegórico, ou mesmo parabólico: o homônimo de William Wilson não passaria de uma figura de linguagem: o duplo como metáfora de sua consciência atroz, que o atormentaria” (FRANÇA, 2009, p.4).



nos álbuns me mostrava estrelas e cavalos, mas olhando Kriska em movimento eu aprendia mais (BUARQUE, 2003, p.64).

É por imagens em movimento, cinematográficas, televisivas, que o narrador-personagem capta aqueles que estão ao seu redor. A caracterização de Vanda também é física e muitas vezes revelada pelo prisma de sua aparição como apresentadora do jornal. Embora haja indícios no texto, pela distância emocional dos personagens, de que o casamento está sob falência, em nenhum momento tomamos conhecimento dos sentimentos da mulher por ele. Talvez seja por isso que não lhe parecia “tão grave ficar cego ao lado de Vanda pelo resto da vida [...] desembaraçado da visão, com maior tino perceberia se ela estava alegre, se estava mentindo, se tinha dó de mim, se cochichava ao telefone (BUARQUE, 2003, p.97). Da mesma forma, o que vê do filho é a imagem de um menino obeso, cercado de coca-colas, sorvetes, sucrilhos; e na tentativa de aproximar-se mais, apenas consegue encontrar nele os traços da mãe.

Nesse sentido, o livro parece incorporar um dos elementos indicados por Fredric Jameson como constitutivos do pós-moderno: “o aparecimento de um novo tipo de achatamento ou falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal” (JAMESON, 1997, p.35). Não é possível visualizar em *Budapeste* o modelo hermenêutico do dentro e do fora, por meio da qual o sujeito externaliza seus sentimentos internos. Não há questionamentos de ordem metafísica e o interior dos personagens se esvanece no plano das imagens, substituindo a densidade pela superfície. A questão do duplo que perpassa a obra não revela por parte dos personagens nenhuma espécie de sondagem sobre suas identidades e o que as constitui. Os personagens são apresentados como sujeitos múltiplos e fragmentados, para os quais a busca identitária perde todo sentido. Como sujeitos pós-modernos não possuem uma essência a ser descoberta; eles se reconhecem apenas na identificação situacional, já que:

à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2004, p.13).

É por isso que no trânsito entre Budapeste e Rio de Janeiro o protagonista duplica-se, duplicando igualmente aqueles com os quais convive. Ele deve ser



compreendido como uma série de aconteceres, pois sua identidade, que não é fixa e estável, mas cambiante e múltipla, transforma-se em identificação com o espaço e o instante no qual se encontra. “Fora da Hungria não há vida, diz o provérbio, e por tomá-lo ao pé da letra Kriska nunca se interessou” (BUARQUE, 2003, p.68) por saber a respeito de sua vida antes daquele momento. Se o percebia distraído, “batia palmas e dizia: a realidade, Kósta, volta à realidade” (BUARQUE, 2003, p.69). E a realidade era o que acontecia em Budapeste, o acontecer do protagonista naquele presente. Do mesmo modo, José Costa não busca dar um sentido total a sua existência, não se mostra como um sujeito unitário que viveu um tempo no Rio de Janeiro, acabou em Budapeste devido a um pouso imprevisto, voltou ao Rio, retornou a Budapeste. No romance, ele não se apresenta como identidade una em trânsito; ao contrário, no trânsito desdobra-se em dois. Ele é o que acontece e não busca nenhuma explicação para a sua vida, não revela nenhum aprendizado no trajeto. Dessa forma, rompe com a concepção de herói moderno, cujo percurso implicava a busca pelo sentido de sua totalidade existencial. De acordo com Lukács,

o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência (LUKÁCS, 2000, p.91).

Essa forma romanesca não pode ser aplicada em *Budapeste* porque o protagonista não busca descobrir nenhuma verdade sobre si mesmo na experiência do deslocamento. Não há essência para ser encontrada e posta à prova no contato com o mundo e com os outros. Mas isso não inviabiliza a classificação da obra enquanto romance, apenas ilumina o fato de que este, como indicou Bakhtin, é um gênero inacabado, em devir. De acordo com o teórico “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)” (BAKHTIN, 1998, p.400). É por manter um vínculo com sua época que a identidade que figura no romance de Chico Buarque não pode ser entendida como essência. Se podemos falar em identidade aqui; ela só pode ser compreendida como algo flexível, que se transmuta de acordo com o ambiente. Por isso, o narrador-personagem do romance buarquiano não se percebe dentro de uma concepção de tempo triádica, cuja abrangência temporal revelaria a



totalidade de sua existência. A linearidade da diégese dissolve-se. Não há referências acerca do tempo que o protagonista fica em cada lugar e as marcas da mudança de um espaço ao outro são sutis: uma mala feita, um adeus a Kriska, uma experiência de vôo. O protagonista se desloca de um lugar ao outro através de saltos cronológicos que nos lembram o efeito *zapping*: troca o canal, muda a imagem e o ponto de vista. Aliás, essa atitude do telespectador televisivo é realizada inúmeras vezes pelo narrador-personagem, e a velocidade com a qual é possível saltar de um lugar e de um assunto para outro fica visível nesta passagem:

Ao jornal sucedeu uma mesa-redonda cujos participantes pareciam não se entender, depois um documentário sobre o fundo do mar, com peixes transparentes, e às duas em ponto retornou minha amiga maquilada, que envelhecia de hora em hora. Meteorologia, Parlamento, bolsa de valores, estudantes na rua, shopping Center, camponesa com repolho, meu avião [...] aí entrou na tela uma moça de xale vermelho e coque negro, ameaçou falar espanhol, zapei no susto (BUARQUE, 2003, p.9).

Como para esse protagonista só há o presente, diferente do que acontece, por exemplo, no conto de Borges intitulado *O outro*, cuja identidade se duplica numa projeção temporal – o velho e o jovem Borges – a questão do duplo em *Budapeste* apenas revela uma face fragmentada pelas possibilidades de identificação situacional que assume no trânsito de um espaço ao outro. Neste romance, a coordenada temporal se esvanece para dar lugar a espacial, o que lança luz sobre a ideia de que “nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo” (JAMESON, 1997, p.43).

Numa era em que acontecimentos de distintas partes do globo nos chegam através de imagens e tornam-se passado no exato momento em que outra representação imagética dos fatos surge na tela, “o passado como ‘referente’ é gradualmente colocado entre parêntese e depois desaparece de vez, deixando apenas textos em nossas mãos” (JAMESON, 1997, p.46). Não é possível perceber nesse acúmulo de representações simultâneas do mundo e focalizadas por distintos pontos de vista uma linearidade histórica. A categoria de tempo perde todo o sentido à medida que o passado é apenas uma construção discursiva que se apaga no presente do ontem. Por isso, na referida obra, o narrador-personagem nos lança num turbilhão de imagens sem dimensão temporal.



Através das representações dos espaços pelos quais se movimenta nos faz ver um ambiente que se assemelha em muitos aspectos ao atual. Lugares cuja arquitetura está desvinculada de toda historicidade pela heterogeneidade de estilos oriundos de diversas épocas: “admirei rapidamente as fachadas neoclássicas, os balcões art nouveau, os arcos bizantinos” (BUARQUE, 2003, p.58.). Ambientes invadidos por empresas multinacionais, marcas da globalização: “virei à direita, passei pela Kodak, pela Benetton, pela C&A, cortei caminho por uma galeria, virei à esquerda, Lufthansa, American Airlines, Alitalia, a agência da Air France ainda estava fechada” (BUARQUE, 2003, p.58). Locais nos quais a cultura transgride as fronteiras nacionais: “saí na rua, e era uma ladeira cheia de restaurantes e casas de espetáculos típicos: buona sera, bienvenue, the real goulash, the crazy czardas, se habla español etc” (BUARQUE, 2003, p. 47-48). Espaços de trânsito contínuo onde nossa identidade se esvazia na massa amorfa da multidão e o que nos chega dos outros são apenas “frases sem pé nem cabeça” (BUARQUE, 2003, p.58). O protagonista de *Budapeste* anda por ciclovias, avenidas, centros comerciais. No aeroporto, se reconhece num “território livre, um país de língua nenhuma, pátria de algarismos, ícones e logomarcas” (BUARQUE, 2003, p.10). Assim, nos atira aos não-lugares, termo utilizado na acepção de Marc Augé, para quem estes

são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta (AUGÉ, 1994, p.36).

Destes lugares pelos quais transita nos dá imagens fotográficas que, em movimento, adquirem o caráter de um filme ou de uma cena televisiva. E é assim que o narrador parece captar o mundo, como podemos observar nestas passagens: “às vezes eu as via como figurantes de um filme que caminhassem para lá ou para cá, ou pedalassem na ciclovia a mando do diretor” (BUARQUE, 2003, p.153) ou “senti ternura vendo aquela cena, me lembrava um filme que esqueci” (BUARQUE, 2003, p.50). Também é assim que a obra está construída, por palavras/ imagens, que se apresentam sempre no presente, como se acontecessem no exato momento em que as lemos/ observamos. Dessa forma, parece querer provocar no leitor, algo parecido com o que “a imagem



filmica suscita [...] no espectador, um *sentimento de realidade* bastante forte⁷” (MARTIN, 2003, p.22). Essa consideração pode ser justificada pelo fato de o livro estar sendo escrito no momento em que está sendo lido, posto que se aproximarmos esse recurso estilístico do jogo com a imagem que a obra realiza, podemos nos comparar a um telespectador de *reality show*, programa de alta audiência na contemporaneidade. Mas é justamente o recurso metaficcional que faz com que essa provocação se torne de fato uma provocação. Ao mesmo tempo em que a obra incorpora na tessitura do texto uma lógica televisiva, cinematográfica, produzida por imagens que se alternam sem menção aos cortes e à focalização – o que talvez tenha permitido a grande tiragem do romance que inicialmente vendeu 50.000 exemplares – ela nos recorda que essa objetividade é uma ilusão. Assim, questiona o estatuto do que tomamos por realidade; o que nos lembra a concepção de Vattimo de que

realidade é o resultado do encadeado de relações da contaminação das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si, ou de algum modo sem qualquer coordenação central os *media* distribuem (VATTIMO, 1989, p.15).

178

Ao nos lançar num universo que em muitos aspectos se assemelha ao nosso, nos dá duas possibilidades, ou aceitamos a obra como mais um dos produtos de diversão alienante que nos oferecem os *media*, ou nos perguntamos: onde e o que, afinal de contas, estamos vivendo? Creio que essa pergunta, embora oculta, é essencial no romance.

⁷ Note que este *sentimento de realidade* refere-se à percepção objetiva que a imagem cinematográfica incita no telespectador.



Abstract: Aspects such as the fragmentation and the decentralization of the individual, the uneven notion of reality, the crisis of history as a unitary process and the disbelief in the development of human emancipation, have become some of the central characteristics highlighted within the contemporary debate. In an attempt of observing and denominating the social and cultural changes that are taking place at a world-wide scale, terminologies like postmodern, postmodernity and postmodernism were introduced. Being so, a question should be raised: what is the situation of contemporary literature in this vast context in transformation? By recognizing that the literary field is not homogeneous, I believe that one possible answer is that which a specific art, as a unique one, with its own characteristics may offer us. The purpose of the present paper is to analyze the novel *Budapeste*, by Chico Buarque, published in 2003, in an effort of examining which elements in this fiction, would be giving voice to a postmodern aesthetics.

Keywords: Contemporary literature; Postmodernity; *Budapeste*

REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1986.

BAKHTIN, M. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 4ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

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

FRANÇA, J. *O insólito e o duplo em William Wilson, de Edgar Allan Poe*. Disponível em: <http://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/01/franc3a7a-julio-o-insc3b3lito-e-o-duplo-em-william-wilson-de-edgar-allan-poe.pdf> Acesso em: 05 jul. 2011.

GARCIA-ROZA, L. A. *Não existe duplo para a realidade. O Globo – Segundo Caderno*, 14/09/2003. Disponível em:

http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo4.htm Acesso em: 29 jun. 2011.

GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

HALL, S. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed.



Ática, 1997.

LYOTARD, J. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

POE, E. A. William Wilson. In: *Contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Lisboa: Edições 70, 1989.

VAVAKOVA, B. Lógica Cultural da Pós-Modernidade. *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa, n. 6/7, p. 103-116, mar. 1988.

VÁZQUEZ, A. S. Posmodernidad, posmodernismo y socialismo. *Revista Casa de las Américas*, n° 175, julio-agosto, La Habana, Cuba, 1989.

Texto recebido para análise em julho de 2012
Aprovado em abril de 2013