

DAYANA VELOZO PASTOR ANDRADE

**METALINGUAGEM EM *BUDAPESTE*,
DE CHICO BUARQUE**



ARARAQUARA – S.P.
2010

DAYANA VELOZO PASTOR ANDRADE

**METALINGUAGEM EM *BUDAPESTE*,
DE CHICO BUARQUE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa:
Teoria e Crítica da Narrativa

Orientadora:
Prof^a.-Dr^a. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

ARARAQUARA – S.P.
2010

Andrade, Dayana Velozo Pastor

Metalinguagem em Budapeste, de Chico Buarque / Dayana Velozo
Pastor Andrade – 2010

83 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

ORIENTADOR: MARIA DE LOURDES ORTIZ GANDINI BALDAN

1. Metalinguagem. 2. Jogos narrativos. 3. Poesia.
4. Buarque, Chico, 1944-. I. Título.

DAYANA VELOZO PASTOR ANDRADE

METALINGUAGEM EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa:
Teoria e Crítica da Narrativa

Orientadora:
Prof^a.-Dr^a. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Membro Titular: Prof^o Dr. Sérgio Vicente Motta
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
UNESP – São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof^a Dr^a. Fabiane Renata Borsato
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*Aos meus pais,
pois tudo o que alcanço é pelo que sou,
e tudo o que sou é fruto de vocês.*

AGRADECIMENTOS

À Ude, que foi orientadora na medida mais exata e perfeita que poderia ser para mim. Talvez nem saiba o quanto proporciona de alívio e ânimo quando, depois de apresentarmos uma idéia, fala seu característico “**isso.**”.

“Houve um tempo em que, se tivesse de optar entre duas cegueiras, escolheria ser cego ao esplendor do mar, às montanhas, ao pôr-do-sol no Rio de Janeiro, para ter olhos de ler o que há de belo, em letras negras sobre fundo branco.” ((BUARQUE, 2003, p. 96).

RESUMO

Partindo da análise da estrutura narrativa do romance *Budapeste*, de Chico Buarque, este trabalho procura discutir o papel que a metalinguagem desempenha nos diversos níveis da obra: desde a caracterização de personagens e ambientes (*ghostwriters*, academia de letras, lançamentos de best-sellers etc.), passando pela fundamentação dos conflitos (aquisição de uma língua estrangeira, paixão pelas palavras), até chegar ao ponto de interferir na própria construção do espaço-tempo diegético. Essa interferência atua no sentido de favorecer a articulação de uma espécie de jogo, cujo ponto alto se encontra no final do livro, quando então se depara com uma estrutura que se fecha em abismo, servindo ao mesmo tempo como resolução da trama, revelação da história principal e convite à releitura. Com isso é gerado um acúmulo semântico que desautomatiza a recepção, tal como ocorre na poesia, reforçando a idéia da centralidade das questões relativas à língua e à linguagem dentro da obra.

Palavras-chave: Metalinguagem. Jogos Narrativos. Poesia. Chico Buarque.

ABSTRACT

Starting with narrative structure's analysis of *Budapeste (Budapest)*, Chico Buarque's romance, this work intent to argue the paper that metalanguage plays inside the work, in all levels: since characters and ambient characterization (ghost-writer, literary society, best-seller's casting, etc), passing by fundamentation of conflicts (learning a foreign language, word's passion), until the point that it interferes in the construction of diegetic time-space. This interference works in a way to promote a kind of play's articulation, that has its high moment in the end of the book, when there is a structure that closes an abysm, serving like trama's resolution, revelation of principal history and re-ready invite. Then, the semantic accumulation created interrupts automatized reception, as occurs in poetry, reinforcing the core idea about langue and language in the book.

Keywords: Metalanguage, narrative, poetry.

LISTA DE GRÁFICOS E FIGURAS

Gráfico 1 – Anacronias	27
Gráfico 2 – Oposições e Relações	42
Gráfico 3 – Cenas Pareadas	43
 Figura 1 – Triângulo de Penrose	 62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. LINGUAGEM E METALINGUAGEM	18
2. ANACRONIAS EM <i>BUDAPESTE</i>	23
2.1 Delimitando Conceitos	24
2.2 Abordando o Texto	26
3. ENTRE ESPELHOS E DULCIDADES	36
3.1 Vanda e Kriska	39
3.2 Preto e Branco	43
4. METALINGUAGEM E “MISE EN ABYME” NO DESFECHO DA NARRATIVA	46
5. PACTO MIMÉTICO E AS RELAÇÕES ENTRE PERSONAGEM, NARRADOR E LEITOR	50
6. O CÓDIGO COMO REFERENTE	54
7. LÍNGUA E LINGUAGEM	60
8. INCONGRUÊNCIAS COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA	64
9. <i>MASS MEDIA</i>, UMA CRÍTICA IRÔNICA	71
10. PARATAXE: FRAGMENTAÇÃO E COORDENAÇÃO NA REESCRITURA TEXTUAL	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
FONTES CONSULTADAS	80

INTRODUÇÃO

Francisco Buarque de Hollanda – ou apenas Chico Buarque – nasceu no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944, filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e da pintora e pianista Maria Amélia Cesário Alvim.

Chico Buarque chegou a ingressar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU) em 1963, mas em dois anos abandonou o curso e começou a se dedicar à carreira musical. Nesse ano, lançou as canções *Pedro Pedreiro* e *Sonho de Carnaval*, esta inscrita no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, transmitido pela TV Excelsior.

Tornou-se definitivamente conhecido do grande público quando apresentou em 1966, no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, a música *A Banda*, interpretada por Nara Leão.

Depois ainda viriam *Roda Viva* (1967), *Sabiá* (1968), em parceria com o cantor e compositor Tom Jobim, e, na sequência, uma carreira de mais de quarenta anos com cerca de 526 músicas distribuídas por 42 álbuns entre os quais: *Construção* (1971), *Quando o Carnaval Chegar* (1972), *Sinal Fechado* (1974), *Meus Caros Amigos* (1976), *Almanaque* (1981), *Paratodos* (1993) e *Cidades* (1998).

A carreira musical, marcadamente a mais conhecida em nosso país, foi desde sempre permeada por produções literárias. Chico Buarque escreveu cinco peças de teatro, entre elas *Roda Viva* (1967) e *Ópera do Malandro* (1977), o livro-poema infantil *Chapeuzinho Amarelo* (1979), chegando aos romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite Derramado* (2009), sem contar a novela *Fazenda Modelo* (1974) e *A Bordo do Rui Barbosa* (1981), livro de poemas com ilustrações de Vallandro Keating, resultado dos encontros com o amigo ainda na época da faculdade.

No artigo “O historiador escreve sobre seu filho Chico Buarque”, publicado em 19 de outubro de 1991 no jornal *Folha de São Paulo*, o pai, Sérgio Buarque de Hollanda, lembra dos primeiros sinais de interesse de Chico Buarque pela literatura.

Sempre gostou muito de ler. Guimarães Rosa é um de seus autores preferidos. Quando fez “Pedro Pedreiro”, inventou uma palavra: penseiro. Talvez inspirado em Guimarães Rosa, que também era dado a inventar palavras. Tolstoi e Dostoiévski também eram seus

favoritos. Assim como Kafka. Em geral, ele ia lendo tudo o que caía em suas mãos. (HOLLANDA, 1991).

Além da simpática herança rosiana, evidenciada por palavras inventadas, anuncia-se em *Pedro Pedreiro* uma maneira particular de lidar com versos, com um rigoroso trabalho estilístico e morfológico que marcaria, a partir daí, toda sua produção, sugerindo, desde então, os sinais de um projeto estilístico bastante particular.

Enquanto no Brasil Chico Buarque é um “cantor de rádio que escreve livros”, como o próprio Chico ironiza, lembrando que é ainda dessa forma que muitos a ele se referem; fora do Brasil é possível ouvir a seguinte indagação: “É verdade que você também é um compositor? Foi o que uma repórter norueguesa perguntou a Chico Buarque em 2004, durante o lançamento de *Budapeste* em Oslo” (ALBERT, 2004, p.55-59). Albert revela que muitos estrangeiros “vêm Chico como um dos mais destacados escritores brasileiros da atualidade e não conhecem muita coisa sobre seu passado” (Idem, 2004, p. 55-59). Cabe ressaltar que *Budapeste*, até hoje, já teve publicações na Alemanha, Suécia, Coreia do Sul, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, Turquia, França, Holanda, Sérvia, Hungria, Itália, Israel, Japão, Noruega, Polônia, Portugal, Reino Unido e República Tcheca.

Na imprensa mundial há inúmeros exemplos de reconhecimento do escritor Chico Buarque de Hollanda. Guimarães (2005) faz um resumo ilustrativo.

Nas bancas de Paris, a última edição do *Le Nouvel Observateur* coloca Chico Buarque de Hollanda como centro de uma reportagem que o considera um dos melhores escritores da América do Sul. Na capital francesa, terra de grandes teóricos, estudiosos e críticos da literatura, o jornal *Le Monde* instituiu um prêmio destinado a quem desenvolver a melhor resenha sobre o livro *Budapeste*. E fiquemos apenas na França, para não detalharmos também as homenagens ao Chico que estão sendo desenhadas em Nova York e na Espanha, por exemplo (GUIMARÃES, 2005).

Mesmo quando a recepção não é das mais entusiasmadas, como, por exemplo, ocorreu nos Estados Unidos, logo surgem explicações, como a de Saul:

Buarque permanece relativamente desconhecido no mundo de língua inglesa, talvez porque nossa cultura tem muito pouca imaginação para conceber um compositor letrista que também é dramaturgo e romancista de destaque, não há padrão para enquadrar um

artista que aprendeu igualmente de Carnaval e Kafka, bossa nova e Brecht¹ (SAUL, 2009).

Independentemente das ressalvas que de fato cabem com relação a “sucessos de crítica e público”, resta interessante o levantamento geral, de modo a traçar um perfil da carreira desse múltiplo artista, para então focar sua produção literária, na qual se inclui *Budapeste*, objeto deste estudo, ganhador do Prêmio Jabuti de melhor Livro de Ficção em 2004.

A presença de Chico Buarque no teatro brasileiro inaugura-se com o pedido de Roberto Freire, então diretor do Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, para que Chico musicasse o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, utilizado em uma peça que conquistaria o Festival de Teatro Universitário de Nancy, França.

Como escritor de peças teatrais, Chico lançou-se com *Roda Viva*, que teve estreia em 1968, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. *Calabar: o Elogio da Traição* foi escrita em parceria com o cineasta Ruy Guerra em 1973 e teve direção de Fernando Peixoto. *Gota d'Água*, de 1975, foi elaborada junto com o dramaturgo Paulo Pontes, a partir de projeto de Oduvaldo Viana Filho de adaptação para a televisão, e para a realidade brasileira, de *Medeia*, de Eurípedes, num exemplo de apropriação da tradição trágica reinventada no contexto do Brasil dos anos 70.

A relação de Chico Buarque com a tradição literária também pode ser verificada na peça *Ópera do Malandro*, cujo texto foi baseado na *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera de Três Vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

Estorvo (1991), considerado o romance de estreia de Chico Buarque, vem com um narrador-personagem, sem nome próprio, que diante do olho mágico do apartamento se vê no impasse da iminência de uma reação diante da pessoa do outro lado da porta – nem conhecida, nem desconhecida. O romance, apesar de à época ter dividido opiniões, encontrou críticas especializadas favoráveis, conforme Schwarz:

Estorvo é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante de uma forma consistente. A narrativa corre em ritmo acelerado, na primeira pessoa e no presente: a ação que presenciamos consiste no que o narrador, que é o protagonista, faz, vê e imagina. A linguagem reúne aspirações difíceis de casar: trata

¹ Trad. livre da autora. Texto original do professor Scott Saul (Universidade de Berkley, USA): “Buarque remains relatively unknown in the English-speaking world, perhaps because our culture has too little imagination to accommodate a composer-lyricist who is also a playwright and novelist of note, no frame of reference for an artist who has learned equally from Carnival and Kafka, bossa nova and Brecht”. Disponível em <http://bostonreview.net/BR32.4/article_saul.php>. Acesso em 23/12/2009.

de ser desprezensiosa – palavras de um homem qualquer – mas ainda assim aberta para o lado menos imediato das coisas. A combinação funciona muito e produz uma poesia especial, que é um achado de Chico Buarque. A expressão simples faz parte de situações mais sutis e complexas do que ela (Schwarz, 1991, s/p.).

O romance *Benjamim* (1995) apresenta modificações com relação a *Estorvo* (1991), aparentemente intencionais, como, por exemplo, a escolha do narrador em terceira pessoa e personagens que, neste novo romance, possuem nome próprio. Mas ao mesmo tempo as duas obras se aproximam, quando se identifica a narrativa não linear e – apesar de o desenrolar da trama ser bastante diferente entre um e outro romance – em ambos se mantém uma espécie de movimentação sem avanço dos protagonistas.

Oito anos após *Benjamim*, é lançado *Budapeste*, que logo seria considerado o melhor romance de Chico. Mais tarde, em 2009, essa posição é reafirmada em retomadas da obra de Chico Buarque, como a do professor de literatura brasileira da USP Augusto Massi:

(...) é preciso sublinhar que os três romances, *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), formam um ciclo narrativo notável. Procedimentos narrativos semelhantes e recorrentes configuram uma maneira de traduzir o mundo, de trazer à tona a descrição obsessiva e minuciosa da realidade que ama ocultar-se nas borras do real. Por isso, talvez, seja tão visível o progressivo mal-estar dos protagonistas que, conduzidos por ciclos cada vez mais infernais, acabam sendo dragados pelo torvelinho de racionalidade e alienação. Hoje, vistos com distanciamento, é fácil identificar tais procedimentos: a circularidade das tramas pede protagonistas andarrilhos que, de tanto perambular em círculos, acabam girando em falso, migrando do centro para as margens, dissolvendo toda identidade na vala do anonimato. *Budapeste*, o mais bem realizado dos três, é o melhor romance brasileiro dos últimos 30 anos. Só Raduan Nassar alcançou o mesmo nível de realização formal (MASSI, 2009).

Budapeste tem José Costa como protagonista e narrador. A fixação deste personagem pela “palavra” é explicitada logo no início do romance, quando à página 8 o termo aparece repetidas vezes.

(...) 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 (BUARQUE, 2003, p. 8).

Com o avançar da leitura, descobre-se que este narrador-personagem é um escritor anônimo – um *ghostwriter* – decidido a aprender uma nova língua – o magiar. Esses elementos já são suficientes para indicar o motivo central da narrativa: contar a história da relação que o narrador mantém com a língua e a linguagem. Em torno desse eixo principal será desenvolvida

toda a trama de *Budapeste* nos mais diferentes níveis, e esse também é um dos aspectos pelos quais se manifesta a metalinguagem, entendida como o processo pelo qual a mensagem incide sobre o próprio código (JAKOBSON, 2005).

Em *Budapeste* o autor não faz uso da linguagem apenas como matéria-prima para o texto, mas também como tema da história e objeto-chave na resolução do enredo. Nesse sentido, a metalinguagem em *Budapeste*, de fato, é utilizada como processo que engendra um mecanismo de composição.

A metalinguagem é o principal instrumento utilizado por aquelas produções culturais que se interessam por evidenciar uma autoconsciência da construção, uma autorreflexividade. O prefixo *meta*, de origem grega, se relaciona com a ideia de transcendência, reflexão crítica. Dessa forma, por extensão, além da metalinguagem, têm-se metanarrativa, metarromance etc. Buscando uma definição abrangente e ao mesmo tempo precisa, Samira Chalub expõe:

Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma leitura relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si própria, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à ideia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem (CHALUB, 2005, p. 8).

Para o desenvolvimento desta análise de *Budapeste*, escolheu-se um percurso que se inicia com uma abordagem teórica do conceito de metalinguagem, tratando desde a origem, no âmbito da Lógica, passando pela incursão da linguística na teorização, até chegar às atuais utilizações do termo e suas implicações. Com tal embasamento, foi possível discutir as especificidades da metalinguagem tal qual foi entendida neste trabalho, desenvolvendo a ideia de que ali se encontra a metalinguagem no grau mais fundamental.

Para a análise sistemática do romance, pareceu de grande valia o estudo das anacronias presentes no texto, de modo a expor a estrutura básica de articulação da história narrada. Baseado no estudo do tempo da narrativa, dando maior ênfase à categoria “ordem”, segundo as definições de Genette, efetuou-se um desmembramento que serviu como estratégia para o acesso ao texto. A exposição dos processos de encadeamento dos trechos distintos e dos elementos que os compõem permitiu um aprofundamento que proporciona uma fruição consciente da beleza própria da obra, da maneira como ela se apresenta, ou seja, sem o desmembramento didático. Assim, também, foi

possível trazer à tona os principais aspectos estudados posteriormente, dentre os quais se destacam: a questão dos duplos; o entendimento do desfecho do romance; a construção em abismo; os questionamentos acerca da realidade e do referente; o papel central da língua e da linguagem; entre outros.

O estudo das duplicidades e dos jogos de espelho presentes em *Budapeste* tem espaço reservado no Capítulo 3 (Entre espelhos e duplicidades), que procura revelar importantes articulações da narrativa e a criação de diversas figuras cuja recorrência reforça os aspectos mais significativos da obra, relacionados com a centralidade das questões da palavra escrita. Entre as principais duplicidades estão os pares relacionais português/húngaro, Vanda/Kriska, preto/branco, Rio de Janeiro/Budapeste, ou ainda Buda/Peste, cuja especularidade tende ao infinito.

Na continuidade do estudo, houve preocupação em dar atenção aos momentos finais da narrativa, considerando a fusão que ali se encontra entre o tempo-espaço da narrativa, da história e da leitura. Esse é o foco do capítulo “Metalinguagem e *mise en abyme* no desfecho da narrativa”, no qual se avaliam as consequências de um final autorreferente e as implicações metalinguísticas. Para isso, apoia-se nas discussões sobre intertextualidade e autotextualidade levantadas por Dällenbach e Jenny e aproxima-se *Budapeste* da tendência dos romances contemporâneos de trabalhar a arquitetura de jogos narrativos, revelando-se como ficção, discurso e linguagem. Aqui se introduz a interpretação do final do romance como um convite à releitura, e revela-se a afinidade do discurso de *Budapeste* com a mensagem poética e suas características.

No Capítulo 5 (Pacto mimético e as relações entre personagem, narrador e leitor), procura-se entender quais as consequências das novidades experimentadas no final do romance para o contrato estabelecido com o leitor, cujas bases canônicas passam a ser questionadas. Demonstra-se como tais questões se apresentam para o leitor empírico tanto no âmbito diegético, quanto em forma de experiência real de leitura.

O questionamento com relação à realidade e ao referente estão presentes no sexto capítulo e associam esse raciocínio às discussões sobre a contemporaneidade e as novas formas de se lidar com a subjetividade. Considerando o fato de *Budapeste* ser uma produção atual, também se identifica nele, invariavelmente, a presença de implicações básicas das tensões típicas de nosso tempo. Assim, relacionam-se as ideias de crise das representações e da essencialidade da

linguagem na constituição dos significados. O embasamento teórico fica por conta, principalmente, de Calinescu, Linda Hutcheon, Eagleton e Huyssen.

No Capítulo 7 volta-se ao estudo do desfecho do romance, tomando-se agora, como viés de observação, o trabalho com a língua e a linguagem. Aqui se observa a maneira como *Budapeste* materializa a inquietação típica de um período de crise das metanarrativas e dos grandes projetos globalizantes, lançando mão da produção não de uma representação da realidade, mas sim de uma autorrepresentação, um metarromance.

Em “Incongruências como estratégias narrativas”, procuram-se revelar indícios, dispostos ao longo de todo o texto, que corroboram esta análise e que têm grandes possibilidades de ser negligenciados em uma primeira leitura, já que se encontram dissolvidos no fluxo da narrativa.

No Capítulo 9 (*Mass media*, uma crítica irônica), tratamos das críticas aos meios de comunicação de massa presentes em *Budapeste* que, por vezes, podem ser entendidas como “informantes”, segundos os termos de Barthes, considerando-se o fato de que oferecem coordenadas claras para a caracterização de personagens e de atmosferas.

No Capítulo 10 (“Parataxe: fragmentação e coordenação na reescritura textual”), relaciona-se o conceito estrutural de parataxe aos aspectos do romance estudados anteriormente. Considerando a concepção crítica que essa figura estilística incorporou a partir de Adorno, procura-se desenvolver o entendimento da macroestrutura de *Budapeste* e o processo de encadeamento, que, valendo-se de anacronias, se aproximam mais da coordenação do que da subordinação em termos de relações entre trechos distintos.

Assim, procura-se adentrar a obra de forma disposta e paciente a fim de entender até que ponto este projeto nela se realiza.

1. LINGUAGEM E METALINGUAGEM

Muitas e diversas são as utilizações do conceito de metalinguagem e pouco sistemático o estudo. Essa constatação que fica entre a contrariedade e o pleonismo é mais um sintoma do problema que encontra o pesquisador que, ao querer se expressar por meio de um conceito tão amplamente utilizado, percebe a inevitável necessidade – mais ressaltada que a já natural de uma pesquisa científica – de buscar uma delimitação clara de campo de estudo. Neste estudo, com o conceito no próprio título da pesquisa, assume-se a responsabilidade de esclarecer de qual metalinguagem e, retrocedendo na origem do raciocínio, de que *linguagem* se fala, a partir da qual se estabelece a *meta* que a ela se refere.

Basicamente *metalinguagem* pode ser definida como uma linguagem utilizada para descrever outra linguagem. O que aparentemente figura como questão resolvida possui, pela própria simplicidade, desdobramentos de infundável complexidade.

Um dos registros mais remotos da tentativa de sistematização do conceito encontra-se no âmbito da Lógica nos estudos de Alfred Tarski, cuja teoria da verdade mantém laços com as bases da Semântica Formal.

Segundo o autor, para a formulação de teorias sobre a linguagem seria necessário distinguir a linguagem de que se está falando da linguagem que se está usando – linguagem objeto e metalinguagem, respectivamente.

Essa seria a condição para alcançar o conceito de verdade, já que não é possível que uma língua descreva a si própria com êxito: “Nenhuma linguagem consistente pode conter dentro de si própria as maneiras de falar acerca do sentido e da verdade das suas próprias expressões” (Tarski, *apud* Pinto, J. P., 2002, 114).

Conforme Pinto, Tarski não foi o primeiro a se ocupar das questões da metalinguagem:

Rey Debove (1978) nos apresenta uma pequena lista das clássicas discussões, em diferentes épocas e locais, sobre metalinguagem: Panini (século IV a.C) e seus comentadores; a introdução do *Organon*, de Aristóteles, feita por Porfírio (sec. III d.C); durante a Idade Média, o *Metalogicon* de Abelardo e J. de Salisbury (1159); Hobbes e Leibniz (séc. XIV); e assim por diante, em Hilbert e em Russell, chegando finalmente ao Círculo de Viena” (PINTO, 2002, p. 125).

Apesar de não serem os pioneiros, os debates filosóficos do Círculo de Viena são a maior herança da incursão da linguística na teorização da metalinguagem, como não deixa duvidar a referência à Lógica Moderna que Jakobson faz em seu texto “Linguística e poética” ao definir a função metalinguística:

Uma distinção foi feita, na Lógica Moderna, entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem-objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos lingüistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. Como o Jourdain de Molière, que usava a prosa sem o saber, praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalingüístico de nossas operações” (JAKOBSON, 1974, p. 127).

Depois de cumprir com o compromisso de responder às raízes logicistas, o desenvolvimento do conceito levou à diferenciação entre metalinguagem lógica e metalinguagem linguística. Isso porque começaram as ser consideradas as idiossincrasias da linguagem natural – em contraposição à linguagem matemática e lógica –, das quais a que produz maiores consequências é justamente a capacidade que as línguas possuem de ser reflexivas, ou seja, de referir a si próprias.

A incorporação desse raciocínio é de fundamental importância para desenvolver a descrição da espécie de metalinguagem utilizada em *Budapeste* que, depreende-se, possui uma característica específica atingida apenas por meio da linguagem verbal, cujo caráter de interpretante universal permite uma autorreferência direta, sem interferências.

Mas antes se analisarão as definições didaticamente expostas por Chalub, Walty e Cury, para conhecer mais das características e efeitos da metalinguagem.

Chalub vale-se de equações para expor a questão, ilustradas da seguinte forma:

$A = B$ e Linguagem $a =$ Linguagem b

E explica:

O sinal de equação, sublinhe-se bem, significa uma relação de pertinência: quer dizer que a linguagem b refere-se, em sua própria linguagem, à linguagem a . Ou, por outra, a linguagem-objeto (linguagem a) é falada pela linguagem b , cujos signos são constituídos da linguagem a . Em termos gerais, a isso denominamos metalinguagem. O próprio sentido do prefixo meta, segundo o Novo Dicionário da língua portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda, remete-nos à sua etimologia grega, que significa: ‘mudança’, ‘posterioridade’, ‘além’, ‘transcendência’, ‘reflexão, crítica sobre’ (CHALUB, 2005, p. 7).

Fala-se em metalinguagem em situações distintas como os casos de uso-menção quando se diz, por exemplo, “A palavra Sócrates tem oito letras”. Lyons explica que, neste caso, “a palavra Sócrates não é usada, como habitualmente, para se referir a uma pessoa particular, mas para, em certo sentido, se referir a si própria” (LYONS, 1980, p. 140, apud PINTO, 2002, p. 131).

Segundo Chalub, metalinguagem também pode ser estendida à ideia de tradução e aprendizagem de uma língua. “Traduzir de uma língua para outra é um trabalho de operação meta-linguística com o código (...) e aprender uma língua é sobretudo operar metalinguisticamente” (CHALUB, 2005, p. 28).

Por último, Walty e Cury expõem um conceito de metalinguagem que ilustram como “mais específico e complexo”:

Mas o conceito de metalinguagem que nos interessa é mais específico e complexo porque envolve um trabalho mais elaborado do código sobre o código. O cinema, os quadrinhos, a propaganda, as artes plásticas e a própria literatura fazem amplo uso dessa função. Assim, quando um escritor escreve um poema e discute o seu próprio fazer poético, explicitando procedimentos utilizados em sua construção, ele está usando metalinguagem” (WALTY e CURY, 1999, p. 16).

Nesse âmbito da literatura, Chalub diagnostica como principal efeito “a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de produção da obra” (CHALUB, 2005, p. 42).

Reservem-se, por hora, os seguintes conceitos-chave relacionados à metalinguagem e suas funções: explicação, descrição e língua nos termos de aprendizagem e tradução.

Mas, afinal, qual metalinguagem existe em *Budapeste*? O primeiro aspecto metalinguístico que salta aos olhos está no fato de ser um romance que conta a história de um escritor de romances, cujas crises e bloqueios criativos são acompanhados pelo leitor, como na passagem em que Costa começa a redação de *O Ginógrafo*: “Alguma coisa me atrapalhava, palavras bizarras me vinham à mente, eu esfolava os dedos no teclado e no fim da noite jogava o trabalho fora” (BUARQUE, 2003, p. 30)

Nesse ponto é possível dizer que se está no terreno do enredo, lidando com o material que compõe a história do romance. Ultrapassando o primeiro e mais evidente aspecto, pode-se, ainda no nível do enredo, dizer que as tensões que se estabelecem ao longo da história estão todas relacionadas com as questões da linguagem: escritor em crise de inspiração, aprendizagem de

uma língua estrangeira, busca de aceitação fundada na necessidade de dominar outro idioma etc. Vale lembrar, por exemplo, o seguinte trecho:

É que o poema não parece húngaro, Kósta. Não me ofenderam tanto as palavras, quanto a cândida maneira com que Kriska as pronunciou. E disse mais: é como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta. Esta sentença ela emitia quase a cantar, e foi o que me fez perder a cabeça. Peguei meu prato de espaguete e o atirei em cheio na parede (BUARQUE, 2003, p. 141).

Mas, antes de continuar, já se podem aqui diferenciar duas situações. No primeiro caso, quando se identifica uma das incidências de metalinguagem no fato de ser um romance que conta a história de um escritor de romances, está se definindo que o código primeiro – a partir do qual se estabelece a relação de autorreferência – é o *romance Budapeste*. No segundo caso, o código primeiro é a linguagem verbal utilizada como meio de expressão do produto romance *Budapeste*. São a esses dois códigos que *Budapeste*, ao longo de toda a narrativa, vai se referir de formas variadas, porém convergentes.

Quando expõe seu processo de produção, tematizando-o, ou quando constrói no enredo chaves que se ligam ao próprio romance, *Budapeste* se aproxima do que se pode chamar de metarromance.

Considerando a relação inevitável que toda literatura estabelece com uma tradição literária, seja contestando, seja dando-lhe continuidade, podemos entender que toda literatura é também uma metaliteratura - assim como a linguagem é metalinguagem, na medida em que é um objeto entre os objetos que nomeia e representa. A literatura, enquanto arte da palavra, tem toda uma tradição à qual deve se reportar. É na ficção que encontramos a metalinguagem funcionando como uma espécie de revisão da tradição literária. Isso porque uma obra literária não pode fugir ao seu desígnio de falar de literatura, desde o próprio momento de sua realização.

Já quando discute, em meio às preocupações dos personagens, as questões da língua e da linguagem, ou quando as vivencia nas experiências de estilo ou nas relações de causa e efeito que nutrem a trama, *Budapeste* se aproxima da metalinguagem da própria linguagem.

O final do romance possui representatividade marcante nesses quesitos, pois é lá que se verão amalgamar as duas formas de metalinguagem, com um enlace bastante diferente dos romances convencionais e completamente coerente com toda a proposta do romance. No final, com as duas vertentes da metalinguagem unidas, encontra-se uma quebra, imediatamente seguida de ligação, ambas inusitadas, cujas dimensões e desdobramentos só poderiam ser alcançados por

meio de uma obra escrita, considerando-se que a propriedade de interpretante universal, exclusiva da linguagem lhe confere essa potencialidade.

Nesse ponto é que parece ser praticada a metalinguagem no grau mais fundamental, para o qual, inclusive, não se encontra paralelo.

Para expor os elementos que sustentam a hipótese deste estudo, será analisado, ao longo do trabalho, o *leitmotiv* da narrativa, as duplicidades e os jogos de espelho, as relações de causa e efeito e a construção em *mise en abyme*. Cada um desses estudos apresenta desdobramentos específicos, mas todos, cada um a seu modo, apontam para a centralidade das questões da linguagem dentro do romance. E juntos acabam por abarcar todas as facetas da metalinguagem cujos conceitos-chaves, agora, são retomados: explicação, descrição e língua nos termos de aprendizagem e tradução.

Começa-se, portanto, com a exposição da estrutura básica de articulação da narrativa, por meio do estudo das anacronias presentes no texto.

2. ANACRONIAS EM *BUDAPESTE*

Na obra *Discurso da Narrativa*, Gérard Genette faz um estudo da narrativa de *À la Recherche du Temps Perdu*, alertando, já no prefácio, que “analisá-la é ir, não do geral para o particular, mas sim do particular para o geral (...)” (GENETTE, 1979, p.7). Com isso Genette acaba propondo um método de análise da narrativa, baseado em categorias como *ordem*, *duração*, *freqüência*, *modo* e *voz*, além de suas especificações e variações.

O instrumental oferecido por esse método é capaz de dar conta da organização textual da narrativa literária, já que a descrição estrutural traz à tona os processos de encadeamento a partir dos quais se constrói a narrativa.

Evidenciada essa estrutura, torna-se possível tanto a visualização de elementos quanto a compreensão das relações e o reconhecimento de mecanismos.

O romance *Budapeste*, de Chico Buarque, objeto deste estudo, possui uma narrativa na qual os acontecimentos não são apresentados em ordem cronológica.

Além do fato de a narrativa se iniciar no meio da ação, ocorrem mudanças ao longo do livro que transportam o leitor de um espaço-tempo para outro, por vezes até mesmo sem anúncio prévio.

O norte principal deste projeto é o estudo do papel que a metalinguagem desempenha no romance, mensurando também sua influência na construção da narrativa.

Por isso, identifica-se como um dos passos imprescindíveis para análise o reordenamento da história de fundo em ordem cronológica, revelando, com isso, a função e o efeito produzidos pela disposição dos fatos tal como são apresentados, buscando também entender como foram estabelecidas as conexões entre os trechos distintos.

Assim se estudará o tempo da narrativa, dando maior ênfase à categoria “ordem”, segundo as definições de Genette.

2.1 Delimitando Conceitos

O termo “narrativa” adotado por Genette em *Discurso da Narrativa* refere-se, primordialmente, ao “discurso narrativo” entendido como o “enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (Genette, 1979, p. 23). Apesar disso, o autor francês não deixa de considerar os fatores relacionados a outras noções de narrativa, as quais estariam ligadas ora à série de acontecimentos que são o objeto do discurso, ora ao ato de narrar tomado em si mesmo.

De Tzvetan Todorov, Genette toma de empréstimo as três categorias que seriam os principais problemas da narrativa, quais sejam: tempo, aspecto e modo. Com relação especificamente à categoria “tempo”, Genette lembra que Todorov a ilustrava com “notas sobre as ‘deformações temporais’, isto é, as infidelidades à ordem cronológica dos acontecimentos, e sobre as relações de encadeamento, de alternâncias ou de “encaixe” entre as diversas linhas de ação constitutivas da história” (Genette, 1979, p. 27).

Há, portanto, o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa, o tempo do significado e o tempo do significante. Em alemão *Erzählte Zeit* e *Erzählzeit*, tempo da história e tempo da narrativa, respectivamente. O que Genette propõe é o estudo das relações entre tempo da história e o pseudotempo da narrativa, segundo suas determinações essenciais: ordem, duração e frequência. Há a preocupação em falar em “pseudo” tempo da narrativa para que não se perca de vista que a utilização desse conceito se vale de um deslocamento metonímico do tempo de leitura, o qual não pode ser mensurado. Para a resolução do impasse, portanto, o tempo da narrativa é artificialmente determinado, utilizando-se a ideia de espaço, o que serve aos propósitos de tal estudo, mas cuja especificidade será considerada quando essa interferência se manifestar.

A preocupação fundamental neste momento será diferenciar ordem temporal da história e ordem temporal do discurso, ou seja, a disposição temporal narrativa. O desencontro entre ambas é o que constitui uma *anacronia*, termo grego que provém de *ana*-contra e *chronos*-tempo. O uso de anacronias pode servir, por exemplo, à caracterização de uma personagem nova introduzida no meio da história, ou pode ajudar a criar uma expectativa ao fornecer informações antecipadas.

A anacronia pode se apresentar como “analepse” ou “prolepse”. Genette prefere estes termos a “retrospecção” e “antecipação”, de cujas conotações subjetivas procura afastar-se.

A analepse, também chamada de *flashback* ou *cutback*, é a evocação de um acontecimento anterior ao momento em que se encontra o discurso. Prolepse (*flashforward* ou *cutforward*), por sua vez, é o acontecimento que está por vir sendo apresentado antes do tempo. Conforme ilustrado a seguir, constata-se a existência de três analepses e três prolepses na narrativa de *Budapeste*.

Para falar em anacronia é preciso, primeiramente, determinar qual é a história principal ou narrativa primária do texto analisado, pois é a partir dessa referência que se pode conceituar discordância temporal. Neste estudo, define-se a narrativa primária com base na identificação do que Genette chama de “ponto de arranque”, ou seja, o primeiro fato narrado. Para isso, pauta-se em indicações temporais tais como as conjugações verbais e as utilizações de advérbios de tempo, a fim de localizar o narrador num tempo e num espaço e, a partir disso, reconhecer o começo da história.

Antes, porém, se tratará de *anacronia* enquanto discordância na relação entre a ordem dos acontecimentos no discurso narrativo e a ordem nos segmentos temporais na história. Pode-se avaliar, nas anacronias, alcance e amplitude. *Alcance* é a distância entre o tempo da história em que se está e o tempo da história para o qual o discurso remete. Já *amplitude* é a categoria que define a duração da anacronia na história. Em outras palavras, pode-se dizer que o alcance é a resposta à pergunta: “até que data foi essa anacronia?”, enquanto a amplitude seria a resposta à pergunta “quanto tempo por lá ficou?”

A partir disso surgem outras especificações como, por exemplo, a chamada *anacronia externa*, que seria aquela cujo conteúdo é anterior ao ponto de partida da narrativa primária em toda a amplitude; e *anacronia interna* aquela que teria ponto de partida posterior ao início da narrativa primária. A possibilidade de uma intersecção é contemplada pela chamada *anacronia mista*, aquela que se inicia em um tempo anterior ao ponto de partida da narrativa primária e chega a unir-se a ele ou até mesmo ultrapassá-lo. As anacronias internas podem ser heterodieéticas, quando se referem a uma personagem ou assunto que não figuram na narrativa primária, ou, no caso contrário, em que são chamadas de homodieéticas, sendo que estas possuem ainda subdivisões específicas que, por ora, não interessa o aprofundamento.

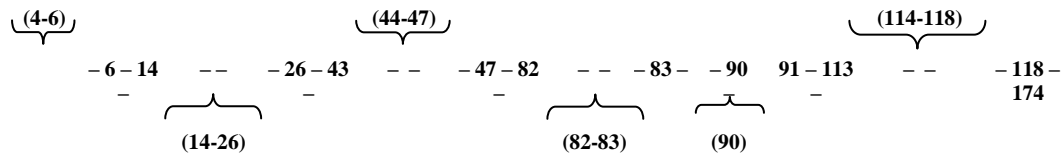
2.2 Abordando o Texto

Em *Budapeste* a história é contada por meio da perspectiva e dos pensamentos de José Costa – narrador e protagonista –, que apresenta uma série de fatos de forma não linear. O interesse em trazer os conceitos de Genette para a presente análise reside no fato de que se pretende entender se, a despeito da cronologia não ordenada a partir da qual se toma conhecimento dos fatos, há em *Budapeste* uma unidade textual de estrutura forte que impeça a identificação da narrativa com a característica fragmentária, geralmente associada a produções que se valem dos mesmos recursos.

Para isso, parte-se da definição da história principal ou narrativa primária, que em *Budapeste* determinou-se como tendo início com a seguinte frase: “Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, (...)” (BUARQUE, 2003, p.6). Registre-se que este trecho está logo no começo do livro, mas não é, propriamente, o início.

O primeiro parágrafo do livro, que se inicia na página 5 e se estende até metade da página 6 (considerando-se a edição de 2003 que consta de nossa bibliografia e será utilizada em todas as referências de páginas deste trabalho), revela um trecho da história que só será retomado no final da página 66. O artifício de tomar a narração a partir de um ponto médio de desenvolvimento em vez do início temporal da ação é conhecido pela expressão *in media res*, retirada da *Arte Poética* de Horácio (Horácio: 2005).

Um dos efeitos provocados por sua utilização é tornar a ação mais dinâmica, conquistando a atenção do leitor por meio de uma antecipação cuja explicação ficará pendente, conduzindo assim o interesse. Não parece ser outro o efeito provocado no caso deste trecho de *Budapeste*. Em um único parágrafo é contada uma passagem algo cômica de alguém que está tentando aprender a falar a língua húngara e, quando se arrisca a construir uma frase, erra na sintaxe e sofre zombaria por conta disso. De uma só vez são apresentados Costa, que é o narrador e personagem que vive tal cena, e Kriska, que é quem faz as brincadeiras. Segundo os conceitos de Genette, esse trecho caracteriza uma prolepse, já que traz um acontecimento que terá o lugar original mais à frente na narrativa. Essa é a primeira das três prolepses que há em *Budapeste*. Para facilitar a visualização da posição desta e de outras anacronias estudadas, elaborou-se o seguinte esquema que ilustra a sequência narrativa dos fatos, considerando-se o número das páginas:

Gráfico 1 – Anacronias

Fonte: a própria autora

No esquema apresentado no Gráfico 1, a linha principal da qual partem as chaves é a linha da narrativa primária. As chaves que dela derivam representadas para baixo são as analepses e as chaves voltadas para cima as prolepses.

Passa-se, então, à segunda anacronia encontrada em *Budapeste*. Após a prolepse inicial, a narrativa segue do momento em que José Costa está voltando do 2º Encontro de Autores Anônimos, quando o avião precisa fazer uma parada inesperada em Budapeste, e segue até chegar ao Brasil. Já no Rio de Janeiro, José Costa precisa ir à agência em que trabalha, pois tem encontro marcado com o cliente alemão. Isso é o que se passa entre as páginas 6 e 14.

No caminho, pela praia, José Costa começa a se lembrar do início da agência. A lembrança – a primeira analepse – vai da página 14 até a 26, e por meio dela são relatados os seguintes fatos que intercalam assuntos da vida pessoal com Vanda, sua mulher, e a vida profissional na agência: a história do início da agência; o casamento com Vanda; como recebeu o primeiro convite para um encontro dos Autores Anônimos; a briga com Vanda; a ida ao primeiro encontro; na volta a reconciliação com Vanda, gravidez e planos para lua-de-mel em Nova Iorque; contratação de redatores na agência e José Costa passando a escrever autobiografias. Até que a narrativa chega à ocasião do 2º Encontro de Autores Anônimos, e, portanto, ao mesmo ponto no qual se havia parado na altura da página 14.

É importante observar como se iniciou tal digressão e como se estabeleceu a ligação de volta ao ponto deixado em suspenso. Pode-se identificar, sem maiores dificuldades, que a lembrança se inicia no segundo parágrafo da página 14: “Preguiça eu não conhecia, no tempo em que atendíamos numa sala três por quatro no centro da cidade” (BUARQUE, 2003, p. 14).

Já a retomada do tempo interrompido se dá no seguinte período, na página 26: “Minha produção era então copiosa, e já às vésperas de partir para a Turquia tinha me comprometido a pôr em livro as aventuras cariocas de um executivo alemão, que **agora** me aguardava na agência” [grifo nosso] (BUARQUE, 2003, p. 26).

Porém, mais interessante é observar que a frase seguinte a este período repete um trecho que se encontra imediatamente anterior ao início da digressão da página 14. Com isso, cria-se algo como uma dobra, uma retomada autorreferente de uma cena. Tal construção remete o leitor a uma ambientação que já foi criada anteriormente e, portanto, é possível que ele a reconheça, apesar da primeira apresentação não ter sido tão clara. Comparemos estas duas passagens:

Jet leg, fiz uma ducha, comi bananas, fui pela praia devagar, rente à ciclovia, meninas pedalando, meninas de patins, sol de outono, parei o carro em Ipanema. O quiosque estava tranqüilo, pedi um coco e dobrei os braços no balcão, recostei a cabeça nos braços, as pessoas cruzando pelas minhas costas: você viu a cara dele, o escroto ainda fica pálido... ela afastou a calcinha e veio aquele furúnculo (...) só equipamento de primeiro mundo (...) (BUARQUE, 2003, p. 14).

Mas eu estava com preguiça, vim pela praia devagar, vim olhando as meninas de bicicleta, parei para tomar um coco, quase dormi em cima do balcão, e quando cheguei o alemão tinha acabado de ir embora (BUARQUE, 2003, p. 26).

Observa-se que é possível ao leitor fazer a imediata ligação entre os dois trechos, apesar do fato de as construções serem diferentes. A enumeração dos mesmos itens (praia, ciclovia/bicicleta, meninas, coco), lembrando o movimento de uma câmera num plano-sequência, torna fácil o reconhecimento da cena. Acresce-se a isso a informação “quase dormi em cima do balcão”, que, presente na segunda passagem, explica o clima fragmentado produzido pelas frases desconexas e terminadas em reticências da primeira passagem e, então, tem-se uma construção que sem dúvida favorece a fluidez da narrativa.

O sono e o momento de quase dormir, ilustrado pela confusão que mistura as frases que a personagem ouve e seus próprios pensamentos, criaram a atmosfera propícia para a recordação que compõe a analepse desse trecho. A retomada feita ao final da analepse, apesar de possuir um indicativo de tempo bem claro (“que **agora** me aguardava na agência”), prescinde de marcos temporais mais óbvios, como aqueles em que o narrador, aproximando-se do leitor, diz algo como “voltemos” ou “como já dizia”. Apesar disso, a ligação com o ponto em que se havia parado é efetivada, valendo-se da ajuda daquilo que se chamou de “dobra”, ou “retomada autorreferente de uma cena”, que se entende como recurso para auxiliar na sedimentação de uma estrutura forte que garante a ligação entre os trechos.

Recurso semelhante é utilizado em outros momentos e também exerce papel fundamental na composição da narrativa, garantindo fluidez específica porque, ao mesmo tempo em que se

refere ao movimento das lembranças do narrador, requer do leitor uma participação também relacionada com uma espécie de memória, visto que cabe a ele relacionar as cenas por semelhança. E esses cenários são construídos não com uma descrição convencional, mas com uma espécie de lista de elementos, uma citação aparentemente desarticulada que, aos poucos, vai construindo o ambiente, os personagens, a movimentação etc.

Assim também ocorre na cena em que o narrador está andando pelas ruas de Budapeste pela primeira vez, enumerando o que vai encontrando pelo caminho:

Atravessei a ponte pênsil em ritmo de jogging, dei numa praça grande com uma estátua no meio, admirei rapidamente as fachadas neoclássica, os balcões art nouveau, os arcos bizantinos, na terceira esquina respirei tabaco, chocolate, cebola, virei à direita, passei pela Kodak, pela Benetton, pela C&A, cortei caminho por uma galeria, virei à esquerda, Lufthansa, America Airline, Alitalia, a agência da Air France ainda estava fechada (BUARQUE, 2003, p. 58).

E, na sequência, quando volta junto com Kriska:

E a caminho do hotel tive minha primeira e peripatética aula de húngaro, que consistiu em ela dar nome às coisas que eu apontava: rua, patins, gota d'água, poça, noite, pizzaria, discoteca, bar, galeria, vitrine, roupa, fotografia, esquina, mercado, bombom, tabacaria, arco bizantino, balcão art nouveau, fachada neoclássica, estátua, praça, ponte pênsil, rio, verde-musgo, ladeira, portaria, lobby, cafeteria, água mineral e Kriska (BUARQUE, 2003, p. 60).

Aqui também é válida a comparação com o movimento de uma câmera de cinema, ou melhor, de uma edição audiovisual que procura exercer o mesmo papel de uma descrição. Para isso, utiliza-se de cortes secos e rápidos de cenas, de modo a enumerar elementos, apresentando o que é necessário. Inclusive o trecho final, funcionando como se fosse um *close* em Kriska, é bem típico desse tipo de edição.

Continuemos, portanto, da página 26. Dela até a 43, a narrativa primária continua com os seguintes fatos, resumidamente: desencontro com o alemão; passagens do cotidiano com Vanda e com o filho; Costa começa a escrever a história do alemão, jogando todo trabalho no lixo ao final de cada jornada; problemas com o filho que ainda não fala e está obeso; o filho começa a imitar os sons em húngaro que José Costa produz dormindo; tentativa de aproximação com o filho em busca desses sons; Costa e Vanda vão ao consulado húngaro assistir a uma homenagem ao poeta húngaro Kocsis Ferenc; cotidiano de Costa recebendo clientes em casa e Álvaro, seu sócio, reduzindo-lhe a cota na agência; diante da cobrança de prazo, Costa volta ao texto da biografia do

alemão, finaliza-o e entrega com o título de *O Ginógrafo*; compra de duas passagens para Budapeste, mas Vanda troca a sua por uma passagem para Londres; Vanda vai para Londres, Costa para Budapeste.

Essa parte do romance compreende os três primeiros capítulos: Devia ser proibido; No caso das crianças; e Eu nunca tinha visto. O primeiro capítulo termina na página 11 com a partida de Budapeste e o segundo capítulo começa com a chegada ao Rio de Janeiro.

Há, portanto, um corte e uma mudança de cena, mas sem nenhuma alteração na sequência lógica dos fatos. Já na página 44, na qual é inaugurado o terceiro capítulo (Eu nunca tinha visto), nota-se alteração do espaço-tempo que se vinha acompanhando. No início do capítulo ocorre, portanto, a segunda prolepse do livro. Que antecipa o cotidiano de Costa, já em Budapeste, com aulas noturnas na casa de Kriska, sendo que ainda não se conhecem as circunstâncias do encontro entre os dois. A segunda prolepse estende-se da página 44 até a 47.

Na página 47 se está de volta à narrativa primária interrompida na partida de José Costa para Budapeste. As páginas seguintes são dedicadas, justamente, à chegada a Budapeste, relatando: episódio ocorrido durante a noite com ciganos desconhecidos; tentativa sem sucesso de ligar para Vanda; saída à rua e momento em que conhece Kriska, que o acompanha ao hotel e deixa um cartão com nome, endereço e horário das aulas; Costa vai até a casa de Kriska e, por volta da página 64, percebe-se que já se passou cerca de um mês.

No final da página 66, reconhece-se a interseção com o período antecipado na primeira prolepse (início do romance), o relato da passagem em que Costa arrisca falar uma frase em húngaro e a frase sai com erros de sintaxe. Desse ponto a narrativa segue até a página 68, na qual existe a segunda interseção, esta relacionada com a segunda prolepse (página 44), que havia antecipado o cotidiano de aulas noturnas na casa de Kriska e o relacionamento amoroso dos dois.

Aqui é importante lembrar que já é quase metade do livro e a presença das duas intersecções, apresentadas no curto espaço de duas páginas, tem a capacidade de promover a unidade da narrativa ao arrematar linhas temporais que haviam ficado inconclusas nas páginas anteriores. Um dos efeitos que tais intersecções podem provocar na recepção é a sensação de familiaridade com a história, uma vez que essas passagens já fazem parte do repertório de lembranças do próprio leitor.

A essa altura a narrativa alcança, de fato, o ponto mais estável, no sentido de cumprir com os requisitos básicos das narrativas canônicas, deixando imperar a sensação de que tudo está no

devido lugar. Sensação que logo será perturbada, mas que, neste ponto, é inflada de tranquilidade, conquistando inclusive uma atenção desarmada.

Em poucas páginas passam-se de três a quatro meses. Por volta da página 71 Costa liga para Vanda, mas a ligação cai na secretária eletrônica. Ao ouvir novamente a língua materna, envolve-se, repete algumas palavras em português e por isso perde a embocadura para o húngaro. Essa é a motivação para a decisão de voltar ao Brasil. Costa compra passagem de volta, se despede de Kriska e rumo para o Brasil.

A observação detalhada da sequência narrativa traz à vista alguns dos mecanismos utilizados na determinação das relações de causa e efeito que se revelaram diretamente dependentes das questões relacionadas à língua e à linguagem. Nessa última exposição de fatos, por exemplo, é possível perceber que não houve nenhum outro fator, além da questão das línguas, que influenciasse a decisão de Costa de voltar para o Rio de Janeiro. E, além de ter sido a única, a motivação foi forte o suficiente para ser capaz de provocar a volta de Costa para a terra natal, o que representaria abandonar uma vida já bastante estabelecida na Hungria. Rapidamente podem-se citar outras duas passagens que ilustram relação semelhante:

1º) Costa e Kriska estão brigados, e ela parece irredutível na posição de não perdoá-lo, mudando de ideia apenas quando Costa lhe apresenta uma transcrição em húngaro sem nenhum erro. Isso define a reconciliação.

2º) Costa, arrependido de ter revelado a Vanda ser ele o autor de *O Ginógrafo*, vê como única saída, para esquecer a frase dita, esquecer toda a língua materna.

Começa a se evidenciar a centralidade das questões relacionadas à língua e à linguagem na narrativa, exercendo papel decisivo inclusive na justificativa das ações das personagens.

Com a decisão de Costa de voltar para o Rio de Janeiro termina o terceiro capítulo (Eu nunca tinha visto), que se estendeu, portanto, da página 44 à 73. Na página 74 começa o quarto capítulo (Havia nevasca). Nenhuma grande alteração é procedida na quebra de capítulos, já que o início parte de um breve relato sobre os percalços da viagem de Costa de Budapeste ao Rio de Janeiro. O quarto capítulo vai da página 74 à 113, e é nele que se encontram as outras duas analepses. Ambas são do tipo *externas*, ou seja, anacronias do tipo *flashback*, nas quais são contados fatos que ocorreram em época anterior aos fatos relatados na narrativa primária.

A primeira ocorrência de analepse externa aparece na página 82 e é provocada pelos seguintes acontecimentos: depois de chegar ao apartamento no Rio de Janeiro, Costa encontra um

exemplar de *O Ginógrafo* na cesta de revistas da sala, com a dedicatória “para Wanda, lembrança de nosso tête-à-tête”. Irritado, liga para o alemão para tirar satisfação e começa a imaginar como teria sido o encontro do alemão com Vanda. É aqui que, ao elucubrar como teria sido, acaba por contar como fora o próprio primeiro encontro com Vanda, como que buscando um consolo na possibilidade de o encontro dos dois ter sido uma ocasião tão fortuita quanto fora o seu.

Esta analepse possui uma característica específica que a diferencia da primeira já descrita e da próxima analepse externa da qual se falará a seguir. As outras duas analepses se constroem a partir de lembranças do protagonista e suspendem a narrativa primária para mais tarde retomá-la. Aqui o caso é diferente, pois a narrativa primária não é interrompida. Ela caminha junto à interferência da lembrança. O fluxo da consciência de Costa faz o percurso saltando de sua imaginação para a lembrança, tomando situações possíveis por inevitáveis. Com isso, o ciúme vai sendo alimentado em um movimento crescente e proporcional à mistura entre lembrança e imaginação. O trecho com informações sobre o primeiro encontro com Vanda encontra-se entre a página 82 e 83, sendo que a descrição de sua imaginação torturante se estende até a página 90.

Nesse ponto Costa está no carro de Álvaro indo à agência para assinar um documento no qual afirmava ter prestado serviços apenas de digitação para o alemão. No caminho, dentro do carro, ao sentir o cheiro da loção usada por Álvaro, Costa se lembra da época de estudante em que pegava carona com ele em troca de alguns trabalhos. Aqui surge a segunda analepse externa, a partir da qual se toma conhecimento da época longínqua por meio, mais uma vez, da lembrança de Costa. A função evidente de tal anacronia é trazer uma caracterização mais profunda do relacionamento entre as duas personagens, exibindo uma motivação inicial localizada no passado e uma avaliação da amizade já consolidada no presente.

Após essas ocorrências, o capítulo segue a sequência de ações sem novas interrupções. Nesse período *O Ginógrafo* se torna best-seller, e Vanda dá um exemplar de presente de Natal para José Costa, dizendo ser “absolutamente admirável”, o que o desestabiliza. Nesse período, Álvaro cobra de José Costa a redação de um novo livro para o alemão, e a agência entra em crise com a debandada dos redatores terceirizados.

A esta altura já é noite de Ano-Novo, quando Costa vai a um baile com Vanda e lá encontra Álvaro e o alemão. Em certo momento do baile, Costa vê Vanda conversando com o alemão, incomoda-se, vai até os dois e puxa Vanda para um canto. É quando Costa revela ser ele

o autor de *O Ginógrafo*. Depois disso foge para a praia já arrependido do que havia dito. Volta para casa de manhã e prepara as malas.

É a página 114, na qual há nova quebra de cena e começo de capítulo, intitulado Grande senhor. Aqui está a terceira prolepse, que se estende da página 114 até a 118. Nesta prolepse é relatada a passagem em que Kriska traz homens estranhos para casa enquanto José Costa está morando na despensa, ocupando-se de ouvir gravações das reuniões do Clube das Belas-Letras, quando então é retomada a ocasião da chegada a Budapeste, voltando, portanto, ao ponto no qual a narrativa primária havia parado, ou seja, a segunda partida para Budapeste.

A partir da página 118, seguem-se tentativas de Costa de encontrar Kriska, o frio que passou e a vontade de esquecer as palavras ditas a Vanda. Depois de certa insistência, Kriska resgata Costa do portão em uma noite de muito frio e o instala na despensa. Nesse ponto, já se está no período antecipado pela prolepse da página 114 à 118, e a narrativa segue com o cotidiano de Costa transcrevendo fitas do Clube das Belas-Letras, Kriska corrigindo-lhe os textos, até o dia em que não havia mais erros, diante do que houve a reconciliação.

A continuação da narrativa mostra como Costa volta ao ofício de *ghostwriter*, agora em húngaro. O poeta Kocsis é acometido por uma súbita inspiração, a qual produziu, antes de esvair-se, apenas um ponto no caderno de Costa; e, a partir dessa marca, Costa começa a escrever versos. No fim entrega *Tercetos Secretos* para Kocsis. Vai ao lançamento deste livro com Kriska e, ao perguntar a opinião sobre o livro, ela diz que achou o livro “assim-assim”, “é como se fosse escrito com acento estrangeiro”. Essa declaração faz Costa descontrolar-se, jogar o jantar na parede, juntar os pertences e ir para um hotel. Ao entrar no hotel descobre ter uma reserva em seu nome e percebe que ali está acontecendo mais um Encontro dos Autores Anônimos. Entra e vê o Sr... lendo um conto de Hidegkuti, ambos personagens que apareceram em passagens sobre o Clube das Belas-Letras de Budapeste. Faz a apresentação de *Tercetos Secretos* e vai para o quarto. De manhã recebe de um agente da Polícia Federal um aviso para que deixe o país. Depois de passar um dia com Kriska, Costa volta para o Rio de Janeiro.

Aqui há uma mudança de capítulo que mais uma vez não apresenta nenhuma mudança na ordem cronológica, apenas mudança de cena. É o sexto capítulo, de nome “Ao som do mar”, que ocupa da página 152 à 165. Costa está no Rio de Janeiro, desentende-se com jovens musculosos, sofre perseguição e, quando se vê encurralado, reconhece que o jovem que o persegue é seu filho, mas consegue fugir.

Nesse tempo, em que está hospedado em um hotel, fica sem dinheiro, não paga a conta, procura a agência, mas ela já não existe mais no endereço conhecido, nem ninguém sequer ouviu falar de sua existência. Em uma livraria pergunta sobre *O Ginógrafo*, ao que o funcionário responde não haver nenhum registro. Certo dia o telefone toca e do outro lado da linha é o cônsul da Hungria dizendo ter passagem Rio–Budapeste em nome de uma editora de livros húngara com visto de livre-permanência para Costa.

A última mudança de capítulo (“Escrito aquele livro”, página 166 a 174) apresenta corte de cena para a chegada de Costa a Budapeste. Desse ponto até o final do livro, é relatada sua experiência como objeto de um *ghostwriter*.

Conforme o levantamento feito, a distribuição das anacronias ao longo dos capítulos apresenta certa lógica. Os cinco primeiros capítulos alternam a presença de anacronias da seguinte forma:

- 1º capítulo: “Devia ser proibido” (4 a 11) – Prolepse
- 2º capítulo: “No caso das crianças” (12 a 43) – Analepse
- 3º capítulo: “Eu nunca tinha visto” (44 a 73) – Prolepse
- 4º capítulo: “Havia nevascas” (74 a 113) – Duas Analepses
- 5º capítulo: “Grande senhor” (114 a 151) – Prolepse

Tal distribuição das anacronias, alternadas entre analepses e prolepses contribui para a manutenção de um ritmo que, depois da última ocorrência, segue sem interferências no 6º e 7º capítulo, levando ao fim do romance.

O desfecho merecerá estudo em capítulo ulterior, com o desenvolvimento específico do estudo do *tempo* para o entendimento da fusão que ocorre no final do romance, entre o tempo-espço da narrativa, da história e da leitura: “E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p. 174). Com isso aproximam-se os conceitos de *mise en abyme* e metalinguagem, contribuindo para a ideia de que a metalinguagem se manifesta em *Budapeste* de diferentes aspectos, inclusive produzindo efeitos sobre a forma da narrativa.

Para finalizar, uma volta à primeira prolepse que se identifica na narrativa de *Budapeste*. Assim como já foi dito, a prolepse inicial é recurso muito utilizado (*in media res*) e geralmente cumpre a função de gerar expectativa a partir de uma antecipação.

O que fica do levantamento de toda a sequência de fatos de *Budapeste* é que neste caso a prolepse inicial não se restringe a instigar expectativas. Considerando a narrativa como um todo, seu fluxo e seu ritmo, observa-se que *Budapeste* possui muitas características de uma transmissão oral, no que se refere ao formato de uma história que está sendo contada por alguém na medida em que vai recordando o que aconteceu, retrocedendo e avançando conforme a lembrança consegue ordenar os fatos ou de acordo com a necessidade de explicações.

Uma história contada dessa forma tem como uma das características principais surgir a partir de um assunto previamente determinado. Assim, espontaneamente, como se estivesse no meio de uma conversa coloquial, o narrador conta um fato intrigante e até engraçado, emitindo opinião sobre ele. Esse é o começo de *Budapeste*: Costa dizendo que “devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira”.

Com isso, estabelece-se claramente o mote, apresentando como o principal interesse da história falar da relação que o narrador mantém com a *palavra*. Em última instância, pode-se dizer que é dessa prolepse inicial que surge a necessidade de contar toda a história do livro. Seria como se o narrador que se lembrou desse primeiro fato precisasse agora explicar como é que foi parar em Budapeste – início da narrativa primária: “Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto”. A partir daí é dado o passo inicial para a jornada que o leitor acompanha durante a leitura.

3. ENTRE ESPELHOS E DUPLICIDADES

Poder-se-ia fazer um estudo dos nomes dados aos personagens e aos lugares de *Budapeste*, o que seria, senão útil para a presente pesquisa, no mínimo fonte de curiosidades divertidas como, por exemplo, o fato de o nome da personagem Kocsis Ferenc ser formado pelo nome de um e o sobrenome de outro dos principais atacantes da seleção húngara de futebol de 1954: Sándor Kocsis e Ferenc Puskás. Além desses dois jogadores, outra parte da escalação dessa seleção também teve espaço: Gyula Grosics, que deu nome ao agente Grosics, da Polícia Federal; Gyula Lorant e Mihaly Lantos ajudaram a compor o nome da editora húngara; Zoltan Czibor batiza a praça Czibor etc.

Mas é no nome do personagem-narrador que se deve dispensar mais cuidado. Costa já traz no próprio nome uma ideia de verso, de costas, de posição contrária, relativa a uma posição primeira. Novo desdobramento observa-se quando a personagem está na Hungria, onde então é chamado de Zsoze Kósta.

Pode-se dizer que Raul Loureiro, responsável pelo projeto gráfico da capa da edição de 2003 da Companhia das Letras do livro *Budapeste*, compartilha do entendimento de que faz parte do livro a ideia de uma relação especular, já que a contracapa é uma imagem espelhada da capa, com alterações como o título sem a última letra “e” e o nome de Chico Buarque substituído por “Zsoze Kósta”. Além da questão especular, o projeto gráfico também sugere questionamentos relacionados à autoria, que em uma primeira abordagem pode-se dizer que ilustram a condição de *ghostwriter* do narrador personagem.

José Costa leva uma espécie de vida dupla, passando temporadas no Rio de Janeiro e outras em Budapeste. No Brasil ele se consagra como escritor de romances e na Hungria escreve poemas – sempre anonimamente. Uma cidade é extremamente quente e a outra extremamente fria. No Rio de Janeiro tem a mulher, Vanda, e em Budapeste a amante Kriska. Por essas e por outras correspondências, alguns pesquisadores já chegaram a dizer que *Budapeste* seria “por excelência, o romance do duplo, da farsa, da imitação” (RIOS; MOREIRA, 2008).

Estes autores se preocupam em estudar a questão do descentramento do sujeito e a “identidade na dita pós-modernidade” (Ibid., 2008). É importante ressaltar o caminho que ambos

decidiram adotar para o estudo de *Budapeste*, o qual parte do pressuposto de que o homem não foge de seu tempo.

Apesar do pressuposto em comum, aqui se adotará visão diferente da apresentada pelos autores, pois no seu estudo se baseiam na ideia de que o foco central do romance seria a publicação do livro *O Ginógrafo*, para o qual a narrativa se voltaria no final. De fato, *Budapeste* termina com a mesma frase na qual se fecha *O Ginógrafo*, biografia feita por encomenda pelo narrador-protagonista, por volta da página 38 de *Budapeste*.

No entanto, isso não quer dizer simplesmente que no final é revelado ao leitor empírico de *Budapeste* que o livro que ele lia era o mesmo que havia sido mencionado no meio da narrativa, no âmbito do discurso. As consequências desse nosso entendimento serão desenvolvidas em capítulo posterior do presente trabalho. O que por enquanto vale argumentar é que existe em *Budapeste* uma série de outros pares duplicados, de importância secundária para o desenrolar da trama, mas imprescindíveis na unidade geral da obra.

Além dos pares citados, pode-se pensar em duplicidades secundárias, como o fato de Budapeste ser uma cidade dividida em duas, Buda e Peste, por exemplo, ou o fato de a personagem Vanda ter uma irmã gêmea, Vanessa. Para o filho brasileiro, Costa encontra correspondente no filho de Kriska, a amante húngara: “Pisti regulava com meu filho, apesar de miúdo, e puxara à mãe no rosto largo com as maçãs saltadas, nos lábios finos, nos cabelos escorridos porém negros, no tom imperativo (BUARQUE, 2003, p. 65-66).

Este menino fazia parte do cotidiano húngaro de Costa e “dia sim, dia não” rondava pela casa enquanto Costa tomava aulas do idioma húngaro, um dia em casa e no outro dia em algum café da cidade: “Sem falar que dia sim, dia não, o filho dela rondava por ali, mexia nas coisas, ria da minha cara, não sossegava enquanto Kriska não o despachasse para a cama” (BUARQUE, 2003, p. 63). Ou “dia par, dia ímpar”: “Então, se dia par nos sentávamos num café, onde ela repassava lições e me fazia questionários, dia ímpar tomávamos o metrô para buscar Pisti e jantar em casa” (BUARQUE, 2003, p. 65)

Inclusive, a paridade entre Joaquinzinho e Pisti revela oposição clara do comportamento de Costa. Seu filho Joaquinzinho já tem cerca de 3 anos de idade, mas ainda não sabe falar, e Costa demonstra certa repulsa e inabilidade proveniente mesmo de um desinteresse em se aproximar do filho, que mal o reconhece.

Enquanto isso, com Pisti a situação se revela exatamente oposta, já que é Costa que não domina o idioma e Pisti acha engraçado ver aquele “homem feito” aprendendo claudicamente frases banais. Com Pisti, Costa se revela completamente disposto a fazer todas as vontades a fim de conquistar-lhe a confiança: “(...) escalava-me como goleiro, batia uma saraivada de pênaltis e apreciava que eu me atirasse no terreno pedregoso e encharcado. Depois de conquistar sua confiança, com a cara respingada de lama, eu acreditava que podia contar com ele para um bate-papo.” (BUARQUE, 2003, p. 66).

Fica evidente, também nesses trechos, o quanto o domínio do idioma se torna objeto de valor e desempenha papel determinante nas relações de poder e dominação dentro da trama. Voltando ao conceito de “duplo”, este termo pode referir-se tanto a uma relação bilateral de adversidade e oposição quanto a uma relação de harmonia e cumplicidade. A ciranda das oposições existente em *Budapeste* contempla as duas hipóteses, ora acentuando diferenças, ora indicando complementaridades.

Considerando as profissões exercidas, pode-se fazer um paralelo entre José Costa e Vanda, a mulher brasileira, que também constitui uma espécie de duplo. Vanda, apresentadora de um telejornal, é a figura de alguém que mostra a identidade publicamente e cuja fala é produzida por outras pessoas – exatamente o oposto de José Costa.

Meses mais tarde, chegando em casa às duas da manhã, encontrei minha mulher sentada na cama com cara de sono, pois acordava cedo desde que virara apresentadora de telejornal. Quando me perguntou se eu ainda ia querer a sopa, no impulso lhe respondi que na televisão ela parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava. Ele calçou os chinelos, vestiu um casaco de crochê por cima do pijama, foi devagar para a cozinha, ligou o microondas e sem elevar a voz disse que pior era eu, que escrevia um catatau de coisas para ninguém ler (BUARQUE, 2003, p. 19).

Essa relação pode ser cotejada com a metáfora do espelho, já que uma imagem especular é aquela que se reflete de forma invertida. Mas, quando se coloca um espelho na frente do outro, o que se tem é uma projeção que tende ao infinito. É algo como essa disposição de espelhos que observamos nas duplicidades de Budapeste, a cidade.

Já foi dito que, além de exercer papel de duplo com a cidade do Rio de Janeiro, a própria Budapeste se divide em duas: à margem leste do Danúbio, Pest; e à margem oeste, Buda. Além disso, o Rio Danúbio também se divide, bifurcando-se: “(...) eu imaginava Budapeste amarela,

mas era toda cinzenta, os edifícios, os parques, até o Danúbio que a cortava em forma de ipisilone, bifurcando-se no alto (BUARQUE, 2003, p. 51).

Desperta interesse específico a paridade que se anuncia entre as personagens Vanda e Kriska que, tão logo aparecem na narrativa, já indicam íntima relação de correspondência.

3.1 Vanda e Kriska

Para o estudo da relação entre essas personagens, deve-se retomar a questão relativa à obsessão de José Costa pela “palavra”. Logo de início, o narrador-personagem já conta casos como o fato de que em viagens colecionava palavras como souvenir: “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” (BUARQUE, 2003, p. 7).

A fixação pela palavra orientará o levantamento de certas isotopias figurativas que revelam recorrência de sentido e, em continuidade, uma isotopia temática capaz de anunciar o caminho para possíveis leituras mais aprofundadas da obra.

Pode-se exemplificar, a partir de trechos da narrativa, a íntima relação que o narrador mantém com as palavras:

Mas antes de partir faria um pronunciamento em língua portuguesa, num português brasileiro e muito chulo, com palavras oxítonas terminadas em ão, e com nomes de árvores indígenas e pratos africanos que a apavorassem, uma linguagem que reduzisse seu húngaro a zero (BUARQUE, 2003, p. 67).

Esse trecho, especificamente, além de demonstrar como a palavra é para José Costa não só uma arma, mas a melhor delas, também expõe uma maneira muito particular de lidar com a forma da palavra. Ou seja, o narrador-personagem demonstra que pode considerar as palavras, inclusive, independentemente do valor semântico, de modo a priorizar a sonoridade, por exemplo. Tal posicionamento o aproxima do fazer poético entendido como o trabalho apurado da palavra.

A narrativa segue com diversos indícios que reforçam essa relação, sendo que um dos ápices está na passagem a seguir transcrita, em que José Costa expressa medo de ficar cego não exatamente porque deixará de ver o mundo, mas porque não poderá mais ler a palavra escrita.

Houve um tempo em que, se tivesse de optar entre duas cegueiras, escolheria ser cego ao esplendor do mar, às montanhas, ao pôr-do-sol no Rio de Janeiro, para ter olhos de ler o que há de belo, em letras negras sobre fundo branco. Ia ao cinema, mulheres extraordinárias se exibiam a tela, o filme era falado em língua conhecida, e eu não conseguia despregar os olhos das legendas (BUARQUE, 2003, p. 96).

Em oposição ao ódio, expresso pelo trecho em que usa as palavras como principal arma, relaciona agora a “palavra” a uma situação amorosa e erótica, como que completando um universo e o abarcando por inteiro. Na cena, José Costa está com a amante húngara: “E eu também me comovia, sabendo que em breve conheceria suas intimidades e, com igual ou maior volúpia, o nome delas” (BUARQUE, 2003, p. 46).

Essas ocorrências são constantes no romance, presentes do início ao fim e de forma imbricada na trama, de modo que seriam possíveis muitas outras citações. No entanto, aqui será dada atenção aos trechos já citados, pois eles auxiliarão no desvelamento do par relacional específico citado anteriormente: aquele que se refere às mulheres de José Costa.

No Rio de Janeiro José Costa é casado com Vanda, enquanto em Budapeste se envolve com Kriska. Essa dualidade chama especial atenção, pois, além de possuir muitos pontos diretamente correspondentes, ainda é possível relacioná-la com o comportamento que o personagem mantém com a língua portuguesa e a língua húngara, respectivamente. A seguir, a transcrição de trechos que ajudam a exemplificar tais observações.

Há duas passagens bastante significativas, distantes na posição em que aparecem no texto (uma na página 8 e outra na 46), mas ainda assim capazes de ecoar uma à outra durante a leitura. A passagem da página 8 descreve a impressão de José Costa ao entrar em contato pela primeira vez com a língua húngara, e na 46 relata-se a primeira vez em que Costa vê Kriska nua. Tanto a língua húngara quanto o corpo de Kriska desafiavam o personagem a conhecê-los por inteiro, de uma só vez:

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 (BUARQUE, 2003, p. 8).

Aí ela tirou pela cabeça o vestido tipo maria-mijona, não tinha nada por baixo, e fiquei desnortado 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 (BUARQUE, 2003, p. 46).

Voltemos um pouco a um nível mais superficial – porque mais evidente – dessas relações, a fim de demarcar com maior nitidez a oposição existente entre Vanda, a mulher brasileira, e Kriska, a amante húngara. A diferença que mais facilmente salta aos olhos opõe a brancura de Kriska e a pele morena de Vanda, sugerindo, num primeiro momento, a complementaridade entre elas. Kriska, que aparece na cronologia da narrativa depois de Vanda, surge como um negativo da primeira, contrárias em todos os aspectos.

Eis o trecho que descreve o corpo de Vanda: “Passou a escova na nuca, puxando os cabelos castanhos pela raiz, e pude olhar suas pernas, seus braços, seus ombros nus, aquela pele que eu conhecia morena por igual no corpo inteiro...” (BUARQUE, 2003, p. 27).

Aqui há outro elemento para ser somado à ideia de que a relação de Costa com as mulheres encontra paralelo com a relação que ele mantém com as línguas. José Costa conhece o corpo de Vanda da mesma forma que conhece a língua portuguesa, sua língua materna.

Já o corpo de Kriska é desconhecido, conforme se pode depreender dos trechos citados acima, da mesma forma que lhe é desconhecida a língua magiar.

Pode-se também considerar o comportamento de ambas as mulheres. Vanda demonstra-se completamente submissa, prestando-se sempre a esquentar o jantar quando José Costa volta para casa de madrugada depois de um desentendimento entre os dois: “Devo ter feito algum ruído ao deslocar a mala, porque Vanda falou: José. Já estava no meio da sala quando ouvi: eu vou esquentar tua sopa” (BUARQUE, 2003, p. 113).

Kriska por sua vez, é sempre arredia, deixa Costa quase morrer de frio do lado de fora da casa sem abrir-lhe o portão:

Dei meia-volta, corri três quilômetros, caminhei outros tantos, cheguei me arrastando ao portão de Kriska. Toquei o interfone, rezei para que ela me respondesse, chovia forte e eu estava ensopado. Quando fui tocar de novo, já não conseguia sequer erguer a mão que, rígida e acinzentada, com os dedos colados uns aos outros, mais parecia a pata de um bicho estranho, voltada para dentro do braço. (...) Depois tive a sensação do sangue morno me descendo pela cara, e pensei que naquela posição daria para dormir um pouco. Assim estava quando ouvi às minhas costas um motor de carro, portas batendo, umas risadas, passos, ouvi a voz de mulher: é o indivíduo de quem te falei, e o homem: a infeliz criatura está à beira da morte, e ela: está à beira da morte o indivíduo em meu portão (BUARQUE, 2003, p. 121-122).

Em correspondência, o relacionamento de Costa com a língua portuguesa é de completo domínio. Em português Costa escreve os mais variados tipos de texto sem dificuldades: “Para mim valiam como exercício de estilo aquelas monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio...” (BUARQUE, 2003, p. 15).

Já o idioma húngaro Costa encontra dificuldade para aprender, não consegue dominar o sotaque nem perder o acento estrangeiro:

E eu: será teu o meu verbo, dedicar-te-ei meus dias e minhas noites. Foi quando Kriska disse que era muito engraçado meu sotaque. Para algum imigrante, o sotaque pode ser uma desforra, um modo de maltratar a língua que o constrange. (...) Mas para quem adotou uma nova língua, como a uma mãe que se selecionasse, para quem procurou e amou todas as suas palavras, a persistência de um sotaque era um castigo injusto (BUARQUE, 2003, p. 128).

Na página 113, estão em sequência duas cenas que deixam bastante clara a oposição entre a postura de Kriska e a de Vanda. Um capítulo termina com Vanda dizendo “José (...) eu vou esquentar tua sopa” e o capítulo seguinte começa com Kriska levando homens para casa enquanto deixa Costa dormir na despensa.

Há, então, conforme o Gráfico 2, basicamente, as seguintes oposições e relações:

Gráfico 2 – Oposições e relações

Vanda / português	Kriska / magiar
Corpo conhecido / língua materna	Corpo desconhecido / língua estrangeira
Submissa / domínio, fluência	Arredia / não domínio, não fluência

Fonte: a própria autora

3.2 Preto e Branco

Além das correlações diretas, observam-se outras que, apesar de estarem mais distantes, reforçam a mesma ideia, pelo fato de compor um quadro de imagens e sensações que emolduram de forma harmoniosa os pares relacionais, reafirmando os sentidos.

Na passagem já citada em que Costa revela preferir ficar cego ao mundo que à palavra escrita, ele o diz nos seguintes termos: “(...) para ter olhos de ler o que há de belo, em letras negras sobre fundo branco.” Essa dualidade entre o preto e o branco é bastante explorada nos momentos em que se refere às mulheres Vanda e Kriska. Ao descrever a morena Vanda, ela tem uma toalha branca marcando-lhe o contorno do corpo: “(...) e caiu inerte na cama, a toalha branca pousando em seu corpo. (...) Demorei uns segundos de propósito, considerando que a toalha era um molde perfeito sobre o corpo dela; se a descolasse do corpo com cuidado, poderia em tese construir ao lado uma outra Vanda de braços (BUARQUE, 2003, p. 27-28).

Por outro lado, para destacar a pele branca de Kriska, Costa lhe dá um lençol de seda preta: “De tão branca a sua pele, era quase impossível discernir os contornos do corpo no lençol de linho...” (BUARQUE, 2003, p. 68). Ou, em seguida: “Kriska nua, (...) atravessada na cama, no lençol de seda preta que lhe dei, contorcido sob o corpo fulgurante, o carimbo dos meus dentes no seu ombro” (BUARQUE, 2003, p. 69).

Vemos no Gráfico 3, portanto, que tais cenas são pareadas e podem ser resumidas da seguinte forma:

Gráfico 3: Cenas pareadas

Vanda	Kriska
Pele morena	Pele branca
Toalha branca	Lençol preto
Contornos definidos	Contornos indefinidos
Toalha como molde perfeito	Lençol contorcido

Fonte: a própria autora

Assim, a dualidade preto/branco relaciona-se tanto com a ideia da palavra escrita como com as mulheres, que, por sua vez, se relacionam com a língua portuguesa e magiar. Some-se a isso, ainda, o caráter erótico com que muitas vezes o narrador-personagem trata a “palavra”. Além da passagem já citada em que Costa anseia por conhecer as intimidades de Kriska e com “igual ou maior volúpia” o nome delas, há pelo menos outros três momentos representativos:

- 1) 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 com 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 (BUARQUE, 2003, p. 17-18).
- 2) Ver a Vanda correr os olhos sobre as minhas letras, esboçar um sorriso, apreciar um texto meu sem saber que o era, seria quase como vê-la se despir sem saber que eu a estava olhando (BUARQUE, 2003, p. 103).
- 3) Eu bicava palavras aqui e ali de línguas que conhecera, um pouco assim como um recém-solteiro sai a visitar antigas namoradas” (BUARQUE, 2003, p. 147).

Vemos que, apesar de menos diretas, as referências não fazem outra coisa senão favorecer uma recorrência figurativa, além de contribuir para a construção de uma espécie de circularidade fundadora de sentido.

Nesse mesmo viés pode ser entendida a narrativa de *O Ginógrafo*, biografia que o narrador-personagem escreve por encomenda para o alemão Kaspar Krabbe. Como o título indica, o personagem dessa biografia escreve sobre o corpo das mulheres. De início sobre o corpo da mulher com a qual aprende a língua portuguesa e pela qual se apaixona perdidamente. Paixão, aliás, despertada antes pelo idioma: “Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa, caí de amores pelo seu idioma...” (BUARQUE, 2003, p. 38). E depois: “(...) e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa” (BUARQUE, 2003, p. 39).

Na sequência, o personagem da biografia é abandonado por Teresa. Esse fato desencadeia, invariavelmente, uma regressão no conhecimento da língua portuguesa. Como paliativo para a solução do problema, o personagem procura prostitutas e paga para nelas escrever. Segue-se:

Passei a assediar as estudantes (...). E elas mostravam esses escritos às colegas, que muito os apreciavam, e subiam ao meu apartamento e me pediam que escrevesse o livro na cara delas, no pescoço, depois despiam a blusa e me ofereciam os seios, (...) e o negro das minhas letras reluzia em suas nádegas rosadas (BUARQUE, 2003, p. 39-40).

Repetem-se, portanto, de maneira concentrada, os temas do aprendizado de uma língua estrangeira, da erotização e da palavra escrita.

4. METALINGUAGEM E *MISE EN ABYME* NO DESFECHO DA NARRATIVA

De forma geral, pode-se afirmar que a narrativa de *Budapeste* termina em uma construção que se volta para si mesma, de maneira a arquitetar uma estrutura em abismo que apresenta uma função metalinguística, dado que é autorreferente. Para o aprofundamento dessa questão, serão úteis principalmente as discussões levantadas por Lucien Dällenbach e Laurent Jenny nos artigos “Intertexto e autotexto” e “A estratégia da forma”, ambos publicados originalmente na revista *Poétique* (Paris, 1976).

Em um segundo momento, será analisado como se dá a fusão entre o tempo-espço da narrativa, da história e da leitura que ocorre especificamente nas linhas finais do romance, que dá indicações da concretização da relação metalinguagem / *mise en abyme*, entendendo esta última como uma técnica que se compõe a partir de citações, encaixes, autotematismo e jogo de espelhos, assim como sugere Kowzan (1976, apud GAMA-KHALIL; BARBOSA, 2002, p. 133).

São dois os momentos-chave para este estudo, ambos presentes nas últimas páginas do romance. O primeiro momento, a seguir transcrito, é o que faz afirmar que a narrativa de *Budapeste* se fecha em uma construção em abismo: “Então coloquei meus óculos, abri o livro e comecei: Devia ser proibido debochar de quem se aventura... Devagar, Kósta, mais devagar, e as primeiras páginas foram duras de vencer. (BUARQUE, 2003, p. 172-173).

Nesse momento o narrador-personagem está lendo o livro que havia sido publicado na Hungria, escrito por outra pessoa como sendo sua própria biografia. E, quando Costa, o narrador-personagem, começa a ler, o leitor de *Budapeste* é pego de surpresa ao ver reproduzidas as mesmas palavras iniciais do romance que ele mesmo ora lê: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (BUARQUE, 2003, p. 5).

Dällenbach, ao dissertar sobre a intertextualidade e seu caráter externo ou interno, geral ou restrito, sugere o conceito de “intertextualidade autárquica”, propondo designá-la por “autotextualidade” a fim de evitar o confronto com termos já existentes. Dessa forma, o “autotexto” é definido “como uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa *toda ou em*

parte sob a dimensão literal [a do texto, entendido estritamente] *ou referencial* [a da ficção]” (DÄLLENBACH, 1979, p. 52).

Nesse apanhado conceitual, a *mise en abyme* seria um tipo específico de autotexto, cuja condição de emergência se basearia ao menos em duas determinações básicas:

1º a sua capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema; 2º o seu caráter diegético ou metadieético (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

O principal efeito da utilização dessa estratégia é conferir à narrativa uma “estrutura forte, de lhe assegurar melhor a significância, de a fazer dialogar consigo mesma e de a prover dum aparelho de auto-interpretação” (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

Na sequência, no entanto, Dällenbach pondera os custos demandados para tal estruturação, já que poderiam implicar uma redundância nociva justamente às potencialidades semânticas. De fato, a simples reiteração de um sentido já produzido serviria mais ao seu enfraquecimento que à sua promoção.

Em *Budapeste*, principalmente pelo trecho ora citado, pode-se dizer que há uma espécie de circularidade na estrutura da narrativa, já que nos momentos finais são retomadas literalmente as palavras iniciais.

No entanto, entende-se que nesse caso a função está mais ligada a um acúmulo semântico que a um exaurimento de sentido, pois o que ocorre não é apenas a reprodução da narrativa em uma menor escala. Na verdade, o que acontece neste momento crucial da narrativa é uma espécie de revelação – mais no sentido da surpresa que do esclarecimento – que exige do leitor novas competências.

É nesse ponto, principalmente, que o leitor percebe não estar diante de uma narrativa que segue os parâmetros canônicos que preceituam um final em que todas as pontas devem ser enfim arrematadas – ao menos não da maneira tradicional. Os significados não são fechados e acabados, no sentido de ser de fácil apreensão. *Budapeste*, num caminho diverso, expõe a ineficácia dos mecanismos preestabelecidos de entendimento e exige do leitor um esforço inédito. Esforço que, se eficaz, será finalmente premiado com a abertura de novas dimensões de sentido, mas que por hora provoca fortes inquietações.

Isso não é novidade para a literatura contemporânea, como se pode avaliar pelo seguinte trecho de uma análise feita pela professora Sílvia Regina Pinto do romance *Nove Noites* de Bernardo Carvalho:

Muito se fala da perda da autoridade do autor, desde os desconstrutivistas. Na ficção de Bernardo Carvalho, os narradores não só encenam sua total falta de autoridade, como podem deixar o leitor em pânico, porque ele próprio vai também perdendo a autoridade em sua leitura, à medida que a cada linha aumenta o desconhecimento do que lê (NUÑEZ, 2003, p. 94)

O final de *Budapeste* não é mera reprodução da narrativa em escala reduzida, mas sim a implantação de um mecanismo que provê a narrativa de uma inércia autotélica, ou seja, um movimento contínuo de retomada do início. É como se a própria narrativa fizesse um convite à releitura.

Esse aspecto de *Budapeste* se liga à tendência dos romances contemporâneos que têm buscado substituir a preocupação com o destino das personagens pela arquitetura de jogos narrativos, de modo a revelar-se como ficção, discurso e linguagem, como esclarece Schüller: “Há uma tendência na ficção contemporânea de desdramatizar a narrativa. Nessa tendência, a ação, despreocupada em atingir o fim, privilegia a poeticidade do texto, organizando geometricamente o espaço romanesco” (Schüller, 1989, p. 53).

Não deixa de ser coerente, para uma narrativa que tem as questões da língua e da linguagem como fio condutor, ter o desfecho baseado no trabalho apurado da palavra, tal como uma poesia.

Em entrevista concedida ao jornal *O Globo*, o músico Caetano Veloso, de maneira intuitiva (ou não), fala do romance de Chico Buarque como sendo “um labirinto de espelhos que afinal se resolve, não na trama, mas nas palavras, como os poemas” (citação presente na orelha da 2ª edição, 1ª reimpressão de *Budapeste*). E como já disse Antônio Cândido em *O Estudo Analítico do Poema*, “esclarecer essa intuição pelo conhecimento é a tarefa da interpretação” (CANDIDO, 2006, p. 31). Considerando essa obrigação é que se buscam argumentos que tenham ao mesmo tempo coerência interna e aderência ao objeto deste estudo, e é nesse sentido que *Budapeste* demonstra afinidade essencial com a mensagem poética e suas características, como descrito por Samira Chalub:

É próprio da mensagem poética codificar os signos de maneira o mais singular possível, quase única, e provocar uma surpresa no receptor. Esse modo singular de combinar o código, instigando o receptor a desautomatizar sua sensibilidade, cria o traço diferencial entre mensagens de fins puramente informacionais e mensagens artísticas (CHALUB, 2005, p. 16)

Outra questão levantada por Dällenbach acerca da utilização da *mise en abyme* refere-se à propriedade de promover a univocidade da mensagem. Pode-se entender que essa tendência poética de *Budapeste* está de acordo com uma leitura isotópica, já que a poesia tende ao monologismo enquanto fato estético.

Mas, na verdade, a construção em abismo de *Budapeste* está mais a serviço da pluralização dos sentidos, visto que abre caminho para uma leitura complexificada por novas relações agora sugeridas. Por isso se fala em “convite à releitura”, a qual, depois deste final, estará apta para apreender novos níveis de significação.

A própria noção de que questões referentes à língua e à linguagem têm centralidade na obra poderia ter passado despercebida até aqui para um leitor de primeiro grau – segundo as definições Umberto Eco (ECO, 1994) – para quem o principal interesse poderia estar restrito à expectativa de descobrir com qual das duas mulheres Costa ficaria no final – leitura absolutamente possível até esse ponto.

Mas, diante de uma passagem como a citada, no mínimo um desconforto é instalado, uma frustração de expectativas que, somada às pistas presentes no texto, podem transformar-se, para um leitor de segundo grau – também segundo as definições de Eco –, na peça-chave para um novo entendimento da obra. A segunda leitura trará a realização de novos significados, como observou Borba:

A realização do significado de uma obra lida pela segunda vez não pode ser igual àquela que se deu durante a primeira leitura. Como a concretização do significado depende fundamentalmente da experiência do leitor, o efeito já vivenciado vai decisivamente influenciar a leitura seguinte. A experiência do significado num segundo momento se dá a partir de um quadro de referência que já não é mais o mesmo que serviu de base para o primeiro momento (BORBA, 2003, p. 16).

5. PACTO MIMÉTICO E AS RELAÇÕES ENTRE PERSONAGEM, NARRADOR E LEITOR

Parece ser possível relacionar a situação vivida pelo personagem-narrador com a experiência do próprio leitor de *Budapeste*. De que forma: o personagem-narrador é um *ghostwriter* que passou toda a história escrevendo para diversos tipos de cliente, inclusive para quem não havia pedido seu serviço – como foi o caso do poeta húngaro, cuja crise de inspiração foi presenciada por Costa, que então começou a escrever poemas chegando a publicar um livro em nome do autor húngaro em crise. No final, a situação se inverte. José Costa, que agora vive uma crise no Brasil (financeira e de inspiração), é chamado misteriosamente para voltar à Hungria e, quando lá chega, defronta-se com a festa de lançamento de sua biografia, resultado da atuação de outro *ghostwriter* em sua vida. O impacto é imenso, primeiro por ter sido um trabalho não encomendado e segundo por ser uma “biografia”, ou seja, o que há de mais particular, em tese.

O leitor de *Budapeste*, até mesmo depois desse episódio, é capaz de seguir confortavelmente em sua leitura, protegido que está pela quarta parede que separa os espaços do espectador e da representação. Mas aos dois impactos já mencionados acrescenta-se uma terceira surpresa, representada pelo momento em que José Costa começa a leitura de sua biografia e lá estão os fatos que até então ele, narrador-personagem, vinha “contando” para nós leitores de *Budapeste*. Estremece-se o pacto mimético e o leitor de *Budapeste* se vê na mesma sensação de vítima vivida pelo narrador-personagem. Ambos são traídos justamente por aquilo em que se sentiam em situação de pleno domínio: escrever anonimamente e ler um romance, respectivamente. Antes deste ponto nada parecia abalar tais estruturas.

O leitor de *Budapeste*, antes bem acomodado na leitura, a partir daqui já começa a mudar de posição sentindo-se menos a vontade. E, antes que consiga arranjar justificativa que permita que a leitura se encaixe novamente nos parâmetros de expectativas canônicas, eis que surge a segunda cena-chave de que se falou logo no início: “Então moveu de leve uma perna sobre a outra, deixando nítido o desenho de suas coxas debaixo da seda. E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p. 174).

Nesta cena, em que José Costa está lendo a própria biografia para Kriska, ocorre uma espécie de simultaneidade de tempos e espaços. A *mise en abyme*, justamente pelo fato de ser reflexiva, já põe em xeque, por si só, a temporalidade. Mas as linhas finais de *Budapeste* levam essa questão ao extremo.

Do confronto entre autor e leitor, Barthes anuncia o lugar exato em que encontra a unidade de um texto:

“O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino; o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.” (BARTHES, 2004, p.6)

Primeiramente ocorre o fato de que o leitor de *Budapeste* começava a se sentir como que “observado por alguém” no momento em que o livro que lê é retratado no plano do discurso da narrativa (primeiro trecho citado). Logo na sequência o leitor vivencia a sensação de ter sido abduzido para o interior da narrativa, em um mesmo espaço-tempo, em uma confluência entre o tempo da leitura, o tempo da escrita e o tempo da história contada: “porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p. 174).

Idêntica surpresa e desnortamento vividos pelo personagem no plano narrativo são experimentados pelo leitor de *Budapeste*. Para ambos é criada a impressão de ter caído em uma armadilha de uma narrativa que se dissimulava de inofensivo relato de encontros e desencontros para na verdade conduzi-los, inocentes, até este ponto em que se veem dominados pela estrutura que agora induz a uma releitura. E a nova leitura, que já não será mais um contato inocente porque não mais inaugural, deverá ser feita considerando-se novas dimensões significativas atingíveis a partir de uma abordagem vertical que busque camadas de profundidades variadas.

Somente na nova leitura será possível observar que em *Budapeste* algo de diferente se anunciava desde o início, não esporadicamente, mas perfeitamente imbricado em toda a trama. O *leitmotiv* da narrativa pode ser apreendido desde a caracterização das personagens (um *ghostwriter*, uma jornalista, uma professora de húngaro etc.); a ambientação (encontro de escritores anônimos, academia de letras etc.); as duplicidades (Vanda-Kriska, branco-preto, português-húngaro) e até mesmo as motivações das ações e relações de causa e efeito, aspectos

estudados, um a um, em outras oportunidades, mas que vale aqui a lembrança pontual a fim de enumerar os diversos níveis e aspectos pelos quais a metalinguagem se apresenta no romance.

Estatutos da narrativa de ficção tradicional, tais como verossimilhança, suspensão voluntária da descrença, nó e desenlace, têm suas estruturas abaladas em *Budapeste*. O deslocamento para planos secundários do que eram os pilares fundamentais das narrativas tradicionais faz emergir outras prioridades que demonstram maior afinidade com a ideia de personagens que encenam a própria condição ficcional, articulando jogos fictícios como aqueles identificados pela professora Carlinda Fragale Pate Nuñez, em ensaio sobre o romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann:

O imbricamento de discursos, assim como o entretecimento de fragmentos textuais e memórias, projeta *Morte em Veneza* no especialíssimo nicho de obras que privilegiam não a mimesis de acontecimentos ou de caracteres, mas da própria tékhne (na acepção da engenhosidade aplicada à urdidura do discurso poético) que lhes dá forma e confecciona-lhes o(s) sentido(s). Não se trata exatamente de representar situações, objetos ou indivíduos, mas de representar a própria representação (NUÑEZ, 2003, p. 26).

A engenhosidade de *Budapeste* preenche de funcionalidade cada detalhe da narrativa que, quando olhados sem pressa e cuidadosamente, demonstram não haver GRATUIDADES.

Nesse mesmo trecho em que ocorre a simultaneidade de tempos e espaços, pode-se observar um aspecto que se relaciona àquilo que foi dito neste trabalho no capítulo sobre as personagens Vanda e Kriska. Lá, na relação entre essas personagens e as respectivas línguas, evidenciava-se a correlação entre Kriska e seu contorno indefinido sob o lençol contorcido, aproximando a imagem da dificuldade de Costa em aprender o idioma húngaro. O trecho final que agora se estuda tem importância decisiva na narrativa, pois representa o momento em que Costa mais se aproxima do valor tanto buscado durante a história: o domínio da língua húngara. Nos momentos finais Costa lê o húngaro escrito por um escritor húngaro e, portanto, sem o acento estrangeiro que Kriska denunciara de sua redação de *Tercetos Secretos* – mesmo sem saber que ele o havia escrito. A leitura, com a dicção perfeita que Costa já havia adquirido e com a fluência de um texto feito por um escritor verdadeiramente húngaro, não por acaso é exatamente o momento em que o corpo de Kriska se revela, pela primeira vez, nítido sob a seda.

Deitou-se de lado na cama e recostou a cabeça em meu ombro, ciente de que, sem interromper a leitura, eu sentia prazer em ver suas ancas realçadas sob a camisola. Então

moveu de leve uma perna sobre a outra, deixando nítido o desenho de suas coxas debaixo da seda. E no instante seguinte se encabulou (BUARQUE, 2003, p. 173-174).

6. O CÓDIGO COMO REFERENTE

O questionamento da concepção segundo a qual a literatura teria como referente uma realidade exterior e concreta está presente – senão como recusa completa, ao menos como relativização do conceito – desde o advento do projeto inaugurado pela modernidade e pelo romantismo. Inicia-se, então, a preocupação com a criação de realidades autônomas, independentes da mimese – crise de representação – e fundamentadas na inovação e na experimentação formal.

O resultado de muitas dessas experiências culminou na produção de uma literatura autorreflexiva, que expunha o próprio processo de produção e ficcionalidade. A obra era questionada no seu interior, e a proposta muitas vezes era buscar uma forma “pura”. Em *Os Moedeiros Falsos*, de André Gide, tem-se um exemplo de discussão sobre a natureza da ficção que se vale da *mise en abyme* como técnica de composição, construindo um autotematismo que tem a própria ficção como referente.

No entanto, não havia sido abandonada, até então, a ideia da obra de arte possuir uma significação preexistente. Uma nova dimensão crítica encontra-se na literatura que passa a utilizar-se de estratégias semelhantes, mas com diferentes propósitos, como, por exemplo, fazer esmaecer a fronteira entre o real e a ficção, trazendo a dimensão discursiva para o centro do embate. Esse é um deslocamento encontrado com certa frequência na produção contemporânea. Para dar conta de sua análise, faz-se necessária uma metodologia que leve em consideração uma espécie de mudança nas sensibilidades, nas práticas e nos discursos, verificável em nosso tempo, como apontado por Andreas Huyssen:

Boa parte de minha análise baseia-se na premissa de que, o que aparece em um certo nível como a última tendência, auge publicitário e espetáculo do vazio, é parte de uma transformação cultural que emerge lentamente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para a qual o termo “pós-modernismo” é realmente, pelo menos por enquanto, inteiramente adequado (HUYSEN, 1991, p. 20).

Huyssen propõe que o pós-moderno seja discutido como condição histórica em vez de simples estilo, sendo assim possível redefinir-lhe as possibilidades críticas, e ainda alerta para o fato de que o termo “pós-modernismo” traz em si o modernismo, demonstrando que a discussão

não se estabelece em termos simplesmente de ruptura ou continuidade. Na verdade o modernismo seria, para o autor, uma espécie de camada do pós-modernismo, assim como também seriam a vanguarda, o neoconservadorismo e o pós-estruturalismo. A posição de Calinescu (1987) converge para o mesmo entendimento de que o pós-modernismo seria uma perspectiva a partir da qual podem ser revistas algumas questões da modernidade.

Estudar a literatura a partir de uma perspectiva pós-moderna, portanto, torna-se eficaz para o reconhecimento e a análise de certas estratégias narrativas praticadas na contemporaneidade como, por exemplo, o uso da metalinguagem para a construção de narrativas nas quais prevaleça a autorreflexividade e o jogo, como acontece em *Budapeste*. Além disso, estão presentes, neste romance, muitos elementos constantes em discussões sobre a contemporaneidade que têm afinidade com o pensamento pós-moderno.

O final do romance, estudado em capítulo anterior, sugere o questionamento com relação à realidade e ao referente, que, apesar de mais evidentes no final da narrativa, não existe apenas ali, mas encontra-se ao longo de toda a obra. O autor português José Saramago, em artigo publicado em seu *blog* sobre o livro de Chico Buarque, já relatara essa sensação sugerindo, inclusive, relações de caráter filosófico e ontológico que a permeariam:

(...) mais desassosegador, porém, é a sensação de vertigem contínua que se apoderará do leitor, que em cada momento saberá onde estava, mas que em cada momento não sabe onde está. Sem parecer pretendê-lo, cada página do romance expressa uma interpelação “filosófica” e uma provocação “ontológica”: que é, afinal, a realidade? o que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? (SARAMAGO, 2009).

Não por acaso o mesmo termo – “vertigem” – é utilizado pela professora Maria Lúcia Outeiro Fernandes em seu artigo “Mutantes e provisórios”, no qual analisa os narradores na ficção portuguesa contemporânea: “Se escrever é poder jogar infinitamente com todas as probabilidades, a busca de qualquer verdade fica irremediavelmente comprometida, o que coloca os narradores em permanente vertigem” (FERNANDES, 2007, p. 209).

Nesse sentido é que o questionamento da relação entre realidade e ficção é fundamental para o entendimento de *Budapeste* e por isso procuram-se expor, um por vez, os seguintes pontos: aqueles em que literalmente se discorre sobre a desconfiança com relação ao real e os momentos em que a atmosfera onírica é instalada pelo sono, administração de pílulas ou ingestão de vinho.

Aparentemente, a dúvida com relação a um referente, a uma realidade, estabelece-se apenas no final do livro, mais precisamente em períodos como o que Kriska está falando sobre o livro publicado na Hungria como sendo a biografia do narrador-protagonista: “(...) pão de abóbora, de onde tiraste isso? Coral de ventríloquos, realmente inacreditável, e essa cidade do Rio de Janeiro, essas praias, essa gente andando pra lugar nenhum, e essa mulher Vanda, de onde tiraste isso?” (BUARQUE, 2003, p. 169).

De fato, tais passagens são as que deixam o narrador e o leitor completamente sem orientação. Mas tais marcas não estão presentes apenas nesse final. Nas releituras atentas feitas do livro conseguiu-se fazer um levantamento de um número considerável de momentos nos quais o referente e a realidade são postos em xeque, ou até mesmo são tematizados em discussões.

Primeiramente, o que mais salta aos olhos são as reincidentes ocasiões em que o narrador-protagonista está com muito sono provocado ora pela administração de pílulas, ora pelo excesso de cansaço. Não há explicação direta de tratar-se de sono a fim de justificar a confusão mental. Tal situação é passada por meio da mudança no ritmo do texto. As construções passam a ser compostas por frases desconexas que confundem o que o personagem ouve externamente com o que pensa, numa situação típica daqueles momentos em que se está entre o sono e a vigília, não completamente acordado, nem dormindo ainda.

Na página 11 está um primeiro exemplo, quando Costa, no avião, toma um sonífero e começa a devanear: “O Danúbio, pensei, era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, os telhados, o asfalto, os parques, engraçado isso, uma cidade amarela, eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela” (BUARQUE, 2003, p. 11).

Na página 14 Costa está no Rio de Janeiro, a caminho da agência, quando encosta a cabeça sobre os braços dobrados no balcão de um quiosque na praia e acaba dormindo. Na verdade, esse momento enseja a analepse estudada no subitem “2.2 Abordando o texto” deste trabalho, a qual se estende por doze páginas e só na retomada é que é revelado o cochilo: “jet leg, quase dormi...” (BUARQUE, 2003, p. 26).

Depois da primeira parada imprevista em Budapeste, Costa não tem novos contatos com a língua húngara, até que seu filho, que tinha problemas em aprender a falar, começa a emitir sons estranhos, que mais tarde Costa vai descobrir serem palavras em húngaro que ele próprio proferia enquanto dormia e que o filho estava imitando. Costa, portanto, descobre que estava sonhando em húngaro. Nesse momento Costa diz:

Descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava húngaro. A passagem por Budapeste se dissipara no meu cérebro. Quando a recordava, era como um rápido acidente, um fotograma que trepidasse na fita da memória. Um lance ilusório, talvez, que me dispensei de referir à Vanda ou a quem quer que fosse (BUARQUE, 2003, p. 31).

Quando Costa encontra um exemplar de *O Ginógrafo* na cesta de marajoara do apartamento no Rio de Janeiro, tem-se uma longa passagem de pura elucubração movida a ciúme. Chega mesmo a falar em “miragem” e “desvio de imaginação”. Em outra ocasião, Costa acorda com o despertador e percebe: “A barba feita na véspera, já espessa, era uma barba de três dias, e então compreendi que havia dormido pelo menos umas trinta horas de enfiada” (BUARQUE, 2003, p. 98).

Outro momento representativo da narrativa é a ida de Costa junto com Vanda e Vanessa a um baile de Ano-Novo. Lá Costa perde a cabeça por ciúme e acaba revelando a Vanda ser ele o autor *O Ginógrafo*. Numa primeira leitura, a algazarra e sensação de confusão são justificadas pela descrição de uma ambiente com música alta, bebida alcoólica e excesso de pessoas.

No entanto, numa segunda leitura mais atenta, e depois de já haver constatado a reincidência dos momentos em que Costa está dormindo ou com sono, considera-se a possibilidade de ser relevante o fato de que, imediatamente antes de sair para a festa, Costa encontrava-se no apartamento, dormindo. Ele acorda com Vanda e Vanessa já prontas, prestes a sair para a festa, quando então pede para acompanhá-las, restando certa dúvida sobre em que momento acabou o sonho ou mesmo se Costa realmente acordou.

Assistimos a espetáculos pirotécnicos em Moscou, Atenas, Berlim, aquilo me parecia tudo igual, e acho que foi no réveillon de Lisboa que peguei no sono. Levavam uma sinfonia com orquestra e coral, que foi se esvaindo, dando lugar a o meu chapéu tem três bicos a duas vozes, e não era um sonho a Vanda e a Vanessa ninando o menino, ambas de cabelos escorridos, brincos, colares de brilhantes, braceletes, vestidos longos de paetês. Levantei-me num salto, a Vanessa riu das minhas cuecas samba-canção e a Vanda se admirou que eu quisesse ir à festa (BUARQUE, 2003, p. 107).

Em Budapeste, envolvido com o principal problema, que era a aquisição da língua magiar, há o seguinte:

Só larguei o passatempo para ver uns homens a se esgoelar na televisão, num debate político que, mesmo morto de sono, acompanhei até o fim, sem som. Tinha cortado o som pouco depois de ligar o aparelho, pois escutar uma língua tão estranha já começava a me perturbar. Pensei que durante o sono aquela língua invadiria minha cabeça

combalida, pensei que ao despertar, me surpreenderia falando uma língua estranha (BUARQUE, 2003, p. 56)

Logo na sequência diz ter achado que “não ia dormir nunca mais na vida”, e toma mais um sonífero.

Entre as páginas 68 e 69, há longa passagem em que a “realidade” é o tema explícito:

(...) se Kriska me surpreendesse desatento, batia palmas e dizia: a realidade, Kósta, volta à realidade. E nossa realidade, além das aulas cotidianas, era a Budapeste dos fins de semana alternados em que Pisti ficava a cargo do pai. Esse ex-marido com quem ela só se comunicava por intermédio do filho, que um depositava para o outro sacar na escola, esse homem eu poderia desconsiderar, como uma alucinação de Kriska. Realidade eram os passeios na ilha de Magrit com suas atrações domingueiras, os aqualoucos do Danúbio, as corridas de carneiros, as marionetes eslovenas, o coral de ventríloquos.” (BUARQUE, 2003, p. 68).

A citação serve para chegar até a referência ao “coral de ventríloquos”, pois ela é importante para alertar contra uma possível interpretação simplista segundo a qual o final do romance revelaria não ser real apenas a vida de Costa no Rio de Janeiro. Essa referência mostra que o questionamento com relação à verdade do que se passou, instalado com as revelações ligadas ao lançamento da biografia de Costa, se estende também para episódios que ocorreram em Budapeste mesmo, com Kriska – “(...) pão de abóbora, de onde tiraste isso? Coral de ventríloquos, realmente inacreditável...”.

No ensaio “Construção do objeto estético: as relações entre *mímesis/performance* e *eschema/correção*”, da professora Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, encontram-se importantes considerações acerca da *mímesis* que se aproximam daquilo que procuramos discutir:

Se na concepção clássica a *mímesis* ainda podia se avizinhar da noção de transposição, à medida que a idéia de realidade deixa de ser compreendida como algo que é “dado”, paralelamente nos deparamos com a premência de se explorar a variante de performance que, embora intrínseca à *mímesis*, passa a ser entendida como além de transposição, quando a realidade passou a ser “tratada como um processo contínuo de auto-realização” (BORBA, 2003, p. 11).

Juntem-se a isso as novas formas de se lidar com a subjetividade, que tendem para a compreensão de que não se pode ter acesso direto à essência senão por meio da representação, e então se chega ao ponto em que a centralidade da linguagem se torna definitiva.

O papel essencial da linguagem na constituição dos significados leva ao entendimento de que a apreensão da realidade pela consciência necessita de um veículo que seja interpretante universal, daí resulta o fato de o contato com o mundo ser mediado pela linguagem. *Budapeste* realiza essas questões a partir do momento em que toma como motivo central a própria linguagem.

Nas considerações sobre a ficção contemporânea, a professora Fernandes fala sobre toda essa desconfiança e insegurança, tão presentes na arte e na literatura contemporânea.

(...) [chega-se] a ponto de se poder afirmar que a arte tenha tomado para si a função de conscientizar espectadores e leitores a respeito do caráter arbitrário de qualquer conceito sobre a realidade, bem como da impossibilidade de se atingir um referente concreto sem a mediação de produtos simbólicos, como a linguagem, já que uma das preocupações da arte parece ser, hoje em dia, demonstrar a inviabilidade de qualquer espécie de verdade inerente aos acontecimentos ou de um significado essencial guardado pelos seres em si, e que poderiam ser apreendidos por um sujeito a partir de uma ótica neutra e objetiva (FERNANDES, 2007, p. 203-204).

O romance *Bolor*, do escritor português Augusto Abelaira, cujo estudo ensejou tais considerações de Fernandes, possui tais características mais marcadas, já que a estratégia encontrada para imprimir tais inquietações no texto consiste, nesse caso, justamente na impossibilidade de solucionar um paradoxo cuja decifração se revela impossível ao leitor. Assim, para Fernandes, a narrativa se constrói sobre significados provisórios:

A primeira problemática fundamenta-se na imersão do ser humano num emaranhado de convenções, das quais destacam-se as da própria linguagem, convenções estas que, se de um lado permitem ao homem dar sentido e, portanto, existência compreensível ao mundo e ao ser, por outro lado, sufocam qualquer essência ou realidade exterior aos códigos de comunicação, que dariam sentido às coisas e aos seres para além de suas aparências ilusórias, (...)”. (FERNANDES, 2007, p. 206)

7. LÍNGUA E LINGUAGEM

Com o levantamento feito no capítulo anterior não se esgotam as incidências, mas, sendo das mais significativas, são suficientes para a demonstração de que a questão da realidade e do referente tem presença significativa na construção da narrativa de *Budapeste*. A reincidência sistemática dessas passagens, em que são criadas atmosferas oníricas e nas quais prevalece a sensação de confusão, indica o caminho que será percorrido pela narrativa no sentido de preparar o terreno para o desfecho da trama e a resolução final do romance.

As discussões acerca da representação levantadas por passagens como as anteriormente citadas são importantes marcos de questionamento dos limites entre ficção e realidade, inseridos na trama, que contribuem para o estabelecimento de uma espécie de jogo da narrativa com grande potencial para desautomatizar a recepção e criar um acúmulo semântico, tal como ocorre na poesia.

No filme *Paris, Texas*, do diretor Wim Wenders, um dos ícones de produção pós-moderna, observa-se a presença marcante de questionamentos relativos à linguagem. A personagem que perde a fala e a comunicação mediada por aparelhos eletrônicos traz à tona os problemas da linguagem e a impossibilidade da comunicação. Assim também ocorre, de certa forma, no romance *Bolor*, no qual há uma caracterização da problemática da comunicabilidade:

(...) entretive-me a comparar as tuas palavras com os teus brincos, procuro pô-las num prato, os brincos no outro. Quando te exprimes melhor? Pois se os teus brincos não foste tu quem os fez, o mesmo sucede com as palavras. No fim das contas, limitaste-te também a aceitá-las já feitas, escolheste estas ou aquelas como escolheste os brincos, uma escolha sobre coisas existentes desde sempre, mesmo quando tu não existias e quando ainda ninguém podia sonhar contigo. Respondo-lhe com palavras iguais às que neste momento estão na boca de milhões de pessoas que nunca trocaram entre si uma única palavra (ABELAIRA, 1986, p. 22-23).

A maneira como *Budapeste* materializa essa inquietação típica de um período de crise das metanarrativas e dos grandes projetos globalizantes é justamente com a produção não de uma representação da realidade, mas sim de uma autorrepresentação, um metarromance.

Budapeste não se propõe a vasculhar um sentido para o mundo, não é preche de ações, nem procura significados na psicologia das individualidades. O foco principal da narrativa, como não deixa dúvida o final, é o trabalho com a linguagem.

A estética da autorreflexividade é apropriada para a realização da percepção típica dos autores pós-modernos de que o real não é significativo por si próprio. É o momento em que são postas em xeque as “noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade” (EAGLETON, 1988, p. 7).

Em *Budapeste*, a certa altura, Costa se especializa em escrever biografias a conselho do sócio, que identifica ali um filão de mercado em ascensão. Então Costa escreve a autobiografia de um velhinho, já no leito de morte, contando uma história recheada de sexo e aventuras pelas quais o “biografado” nunca havia passado.

Passei a criar autobiografias, no que o Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida. (...) Tipos como o velho criador de zebu dos cafundós do país, cujas memórias reescrevi com muito sexo, transatlânticos, cocaína e ópio, proporcionando-lhe algum conforto num leito de hospital (BUARQUE, 2003, p. 25).

Episódio semelhante ocorre quando Costa decide começar a escrever a autobiografia do alemão, e para isso recolhe em material gravado as recordações do cliente. No entanto, na hora de escrever propriamente a autobiografia, Costa joga fora todas as gravações, demonstrando prescindir dos fatos reais: “De qualquer modo naquele instante fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburgo, adentrei a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão” (BUARQUE, 2003, p. 38).

A despeito dessa postura de Costa, tanto o velho criador de zebu quanto o alemão ficam satisfeitos com o resultado do trabalho, chegando mesmo a se tornar fenômeno editorial de vendas a autobiografia do alemão.

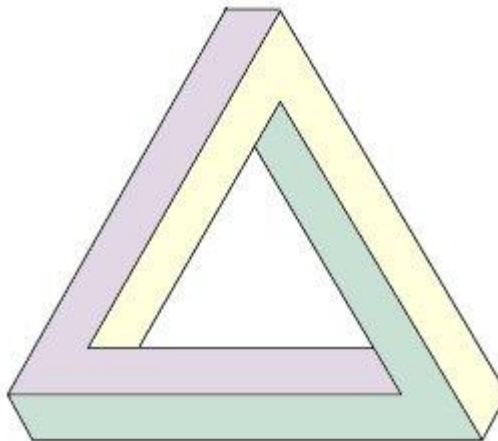
A ficção, que já não é mais a representação de algo que lhe é exterior, apresenta-se em *Budapeste*, portanto, em diversos níveis da narrativa. Esse trecho é representativo da forma como *Budapeste* problematiza o papel essencial da linguagem na constituição do significado e de como as “ficções” funcionam como mediadoras da tomada de consciência do mundo por parte dos sujeitos. Numa perspectiva pós-moderna essa postura é coerente com a ideia de que não há realidade em forma de essências, mas sim representações que produzem significados.

Quando se propõe a investigar o próprio processo de produção, a ficção pós-moderna aproxima-se da metalinguagem entendida como a linguagem que fala da própria linguagem, e afasta-se do projeto moderno (que também fez largo uso desse recurso), pelo fato de que contribui para uma construção que não se fecha em si mesma, não busca a “forma perfeita”, mas desmitifica a aura da obra de arte e a ideia do autor como um gênio inspirado, sugerindo mais perguntas e fornecendo menos respostas. Não é diferente o que ocorre em *Budapeste*, apesar de ser necessária cautela em afirmar que a narrativa seja inconclusiva, conforme costumam ser as narrativas que seguem essas tendências.

Por isso se diz que a *mise en abyme* de *Budapeste* não é em forma de uma espiral que indique para o infinito, mas sugere um movimento de volta para dentro de si mesma. Nesse sentido se aproximaria mais da figura das *matrioshkas* – bonecas russas nas quais as menores ficam dentro das maiores –, mas essa imagem também não é suficiente para ilustrar o formato de *Budapeste*, pois não se trata apenas de uma história dentro da outra.

Na verdade, ao se insistir na ideia de encontrar uma analogia entre *Budapeste* e um objeto concreto, ela só chegará próxima da satisfação com algo como o Triângulo de Penrose, também conhecido como “tribarra”.

Figura 1 – Triângulo de Penrose



Fonte: Desenhistas autodidatas, 2009.

Essa imagem foi criada em 1934 pelo artista sueco Oscar Reutersvärd e influenciou uma série de objetos impossíveis criados posteriormente, principalmente por M.C. Escher. O triângulo apresentado parece ser um objeto sólido e tridimensional, mas ao correr o olhar pela imagem,

partindo de qualquer ponto, percebe-se que no terceiro vértice ocorre uma inversão impossível, como se a imagem desse um pulo e o que estava atrás passasse para a frente e vice-versa.

A *mise en abyme* de *Budapeste* seria ilustrada justamente por esse momento do “pulo” que a imagem estática dá na frente dos olhos do observador. Dessa forma, a *mise en abyme* cumpre um papel que é ao mesmo tempo de resolução da narrativa, revelação da história principal e convite à releitura. Isso porque é com tal recurso que a narrativa chega ao final, ao mesmo tempo em que revela de forma mais explícita a centralidade das questões da língua e da linguagem e, justamente por isso, sugere a necessidade de releitura.

De certa forma *Budapeste* decepciona o leitor, pois não traz a função consoladora da narrativa que na matriz mitológica procura dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. *Budapeste*, pelo contrário, termina com uma inquietação, mais condizente, portanto, com a característica tumultuada da experiência humana e, nesse sentido, refletindo uma mudança nas sensibilidades típica de nosso tempo, para a qual, como disse Huyssen, “o termo ‘pós-modernismo’ é realmente, pelo menos por enquanto, inteiramente adequado” (HUYSEN, 1991, p. 20).

8. INCONGRUÊNCIAS COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA

Na realização desta pesquisa encontraram-se diversos artigos e trabalhos acadêmicos sobre o romance *Budapeste*. Não raras vezes deparou-se com equívocos principalmente no que se referia ao entendimento dos momentos finais da narrativa. A crítica se mantém mesmo fazendo a ressalva de que muitos desses materiais simplesmente abordaram o romance de uma perspectiva diversa daquela adotada neste trabalho, investigando aspectos dos quais aqui não se tratou, observando relações que aqui não se procuraram etc. Mas em geral, aqueles que trataram principalmente da estrutura narrativa de *Budapeste* apresentaram equívocos na base dos argumentos, na maior parte das vezes por procurar uma explicação imediata para o desfecho do romance.

Um dos casos já mencionados em capítulo anterior deste trabalho é aquele que interpreta o final de *Budapeste* como sendo uma revelação de que o livro que o leitor empírico lê seria, na verdade, *O Ginógrafo*, mencionado no plano do enunciado narrativo. Tal impressão provavelmente deriva do fato de que os períodos finais de *Budapeste* repetem um trecho que já havia aparecido por duas vezes ao longo da narrativa e, nas duas ocasiões, referiam-se a um trecho do livro *O Ginógrafo*. Trecho que, aliás, é facilmente identificável pelo conteúdo e estilo destoante do restante da narrativa: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa”.

Relembrando, portanto, a primeira ocasião em que esse trecho aparece (página 40), refere-se ao momento em que Costa está finalizando *O Ginógrafo*. Apesar de imbricada na narrativa de *Budapeste*, o texto de *O Ginógrafo* destaca-se tanto pelo conteúdo/tema quanto pelo próprio estilo mais arcaico, que difere daquele utilizado na narrativa principal, cuja linguagem se aproxima mais do coloquial. A segunda ocorrência desse trecho está na página 87 e é também diretamente relacionada com *O Ginógrafo*, pois é o momento em que Costa, tomado pelo ciúme, imagina a cena em que o alemão estaria lendo *O Ginógrafo* para Vanda, sua mulher. A terceira ocorrência é justamente a de que se falou, ou seja, no final de *Budapeste*, nas frases derradeiras, e daí a sugestão de que ali se encontraria a revelação de que o livro que ora se lê seria o próprio *O Ginógrafo*.

Ocorre que essa hipótese não responde às demandas que o próprio texto impõe para sua interpretação. A primeira contestação é de caráter lógico mesmo: a narrativa menor não pode conter a maior. A explicação é simples, porém se faz necessária: os episódios de *Budapeste* não cabem dentro de *O Ginógrafo*. De fato, os principais temas de *Budapeste* repetem-se em *O Ginógrafo* de maneira condensada, como já mencionado com relação às questões do aprendizado de uma língua estrangeira, da erotização e da palavra escrita. Mas isso indica que *O Ginógrafo* funciona como uma ilha dentro de *Budapeste*, concentrando recursos em um menor espaço e tempo. Isso, e apenas isso, é o que é possível dizer ante os fatos textuais. Gera frutos mais prósperos a investigação acerca do caráter de jogo estabelecido principalmente com esse final, o que agora se pretende demonstrar.

A narrativa em abismo que se volta para si mesma, numa relação intertextual especular, estabelece um jogo que, nesse ponto, já prescinde de uma relação direta com um referente. Já não mais interessa o que está sendo dito para dar lugar ao “como” está sendo dito. O trabalho com a linguagem encontra o ponto máximo no momento em que realidade e ficção se refletem mutuamente, numa construção que produz sentido justamente por criar as próprias regras, característica idiossincrática dos jogos. Do mais simples ao mais complexo, do mais realista ao mais fantástico, todos os jogos adquirem sentido e lógica quando são claras suas regras. É isso o que acontece em *Budapeste*.

Há um importante momento da narrativa que, dissolvido na leitura dinâmica, pode facilmente passar despercebido e que caracteriza um indício de que o mais importante não é a história contada, mas a maneira como é contada – daí a articulação de jogos narrativos. Isso se coaduna com uma mudança no modo de pensar cujas consequências são claramente observadas na música serial, como pontuado por Robbe-Grillet e lembrado por Schüler:

Na opinião de Alain Robbe-Grillet, o tempo contínuo, unilinear, objetivo, correspondia aos princípios que sustentavam a burguesia no século XIX, tidos como naturais, eternos e justos. Certa que essa classe estava de seu inquestionável domínio sobre o mundo, a narração cronológica conduzia os valores ao fim previamente eleito. O colapso desse modo de pensar originou a organização de temas geradores que, à maneira do que ocorreu na música serial, movimentam-se aleatoriamente, substituindo o destino pelo jogo (Schüler, 1989, p. 54).

O momento crucial de que se fala é composto por duas cenas que se revelam incompatíveis no que se refere ao tempo-espaço da narrativa.

A primeira cena ocorre entre a página 77 e 78, momento em que Costa está no apartamento no Rio de Janeiro esperando Vanda chegar, quando então vê um homem parado do lado de fora, mirando a janela.

Daí a pouco tornei a ligá-la, porque ao silêncio de Vanda não voltando, preferia tiroteio e ronco de motores. Mas tinha entrado um programa de telessexo com uma apresentadora de peitos grandes, e **quando desataram a buzinar lá embaixo, reconheci o toque da Vanda, sempre impaciente com o portão automático. Fui ver, e era mesmo uma camionete escura descendo à garagem do prédio.** Voltei para a cama e tentei me concentrar no programa, para não recebê-la com olhos ansiosos assim que ela surgisse no quarto. Passou um clipe com três mulheres peladas se agarrando, branca, preta e oriental, voltou a apresentadora com um pato no colo, a Vanda não entrava nunca, cutuquei o menino: cadê a mamãe? Terminou o programa, a televisão saiu do ar, **cessou todo trânsito lá fora, mesmo assim fui à janela e me sentei no peitoril,** admitindo a hipótese de a Vanda vir a pé. **Fiquei olhando a rua deserta, exceto por um sujeito na calçada, com um cigarro na boca. O tipo olhava de tempo em tempo para minha janela,** e cismeiei que ele também estaria à espera da Vanda. **Acendi um cigarro igualmente, meio que para demarcar território, e em resposta ele acendeu outro na brasa do primeiro,** talvez no intuito de me provar que a esperava mais que eu. **Mas era o vigia do condomínio,** como pude constatar ao clarear o dia, então me lembrei da escola do menino e fui sacudi-lo pelos ombros. (BUARQUE, 2003, p. 77-78) [grifo nosso].

Os grifos demarcam os elementos que podem ser sobrepostos ao trecho seguinte, encontrado na página 163, distante não só na posição textual, como também na cronologia da história contada:

Fui até a ponta do Arpoador, voltei ao mirante do Leblon, perambulei dentro do bairro, e quando vi estava chegando ao meu antigo endereço. Esgueirei-me, segui para o hotel, mas devo ter perdido o rumo, porque depois de umas voltas fui parar de novo em frente ao prédio onde morei com Vanda. Na terceira vez que passei por lá, **deparei com uma cara conhecida e me escondi atrás de uma mureta. Era o vigia, que fumava fora da guarita, olhando para o alto.** Não havia luz alguma nos apartamentos, mas **numa janela do sétimo andar se acendeu uma minúscula chama, alguém fumava no quarto da Vanda. Dava três, quatro tragadas contínuas, profundas, e atirava a guimba cá embaixo, onde o vigia acendia um cigarro na ponta do outro.** E já despontava o sol por trás do prédio, o vigia a olhar para o céu, a brasa a escandescer no quarto escuro, quando **ouvi um guincho de pneus, dois faróis me iluminaram, eu estava na entrada da garagem.** Apertei-me contra a mureta, **uma camionete vinha descendo,** freou ao meu lado, fiquei junto à janela do motorista, tive a impressão de que me observavam ali de dentro. Mas através do vidro preto eu não enxergava nada, **só me via a mim mesmo naquele espelho,** as olheiras, a barba por fazer, o terno todo amarrotado. **A buzina do carro disparou, o portão da garagem se abriu rangendo.** O carro afundou na garagem, o vigia se metera na guarita e a persiana da Vanda já estava arreada (BUARQUE, 2003, p. 1630 [grifo nosso]).

Fica evidente, portanto, mais uma incongruência. Aqui se vêem dois “Costas”, cada um em seu tempo, mas na mesma cena confrontando-se. Parece que esse é um indício disposto sutilmente ao longo da narrativa e que revela que o texto que se tem em mãos não é “confiável”. Seria como uma pista a alertar de que este livro não se preocupa em contar uma verdade. Assim como para o personagem José Costa no ofício de *ghostwriter*, o que interessa é o trabalho apurado do texto, não a factualidade. O que está em primeiro plano é a linguagem, as discussões sobre o prazer do texto, a criação literária. Em segundo plano estão as ações, o tempo e inclusive as personagens.

Ou seja, tudo aquilo que compõe classicamente um romance é, em *Budapeste*, colocado em segundo plano. Porém, a despeito disso, ainda temos uma história que consegue ter como pano de fundo um conjunto de encontros e desencontros de amantes. Apesar de romper com as bases de um romance clássico, a complexa arquitetura de *Budapeste* garante uma estrutura forte que o provê de uma sólida significação interna.

Todos os elementos de *Budapeste* são revestidos de uma intencionalidade funcional, como, por exemplo, os dois momentos em que há referências ao poeta Kocsis Ferenc e ao livro *Tercetos Secretos*.

Na primeira aparição, Costa e Vanda estão em uma recepção no Consulado da Hungria para assistir a uma homenagem ao poeta Kocsis Ferenc. Nesse ponto Costa havia estado em Budapeste apenas no episódio do pouso imprevisto do avião entre Istambul e Frankfurt, sendo que seu interesse no evento estava justamente relacionado com a possibilidade, que ali identificou, de ter novo contato com a língua húngara que tanto o intrigara. Ainda no caminho Costa começa uma conversa com Vanda a respeito do poeta, sem nem ao menos conhecê-lo.

A caminho da praia do Flamengo improvisei elogios a Kocsis Ferenc, o grande intérprete da alma húngara, e citei os *Tercetos Secretos* como sua obra mais notável. Inventei na hora, esses tercetos, mas sem demora Vanda afirmou conhecê-los, tendo lido a respeito em suplemento literário (BUARQUE, 2003, p. 34).

O segundo momento aparece já bem mais a frente da narrativa, quando Costa já está na Hungria, com domínio o suficiente do magiar para começar a se aventurar na profissão de *ghostwriter*, agora em húngaro. Entre um possível cliente e outro, Costa descreve uma cena que se passa durante uma palestra no Clube das Belas Letras:

Eram dezenas de senhoras que aguardavam Kocsis Ferenc boquiabertas, tendo o costume de acompanhar seus poemas em coro, como a um cantor de antigos sucessos. Tais poemas eu já sabia de cor, pois Kocsis Ferenc repetia sempre os mesmos. 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 (BUARQUE, 2003, p. 134).

Logo adiante, o primeiro livro que Costa definitivamente escreve como *ghostwriter* em húngaro é de poemas, para o próprio Kocsis Ferenc, cujo título era *Titkos Háromsoros Versszakok*, ou seja, *Tercetos Secretos* (BUARQUE, 2003, p. 137).

Ou seja: até mesmo os trechos que parecem de segunda importância, tratados de modo quase displicente, encontram arremates leves na apreensão, mas rígidos em funcionalidade, contribuindo para a manutenção de toda uma estrutura coesa.

Todas essas articulações garantem a *Budapeste* camadas de apreensão que permitem que o romance, apesar de romper com parâmetros tradicionais, não seja inacessível ao público disposto apenas ao reconhecimento de um repertório já conhecido.

Budapeste vem, ao longo de toda a narrativa, destruindo sistematicamente os pilares do tempo, espaço, ações e personagens, mas, como já dito em outras ocasiões, é possível passar distraidamente pela narrativa que inclusive entretém com cenas bastante agradáveis. Esse é justamente um dos fatos mais intrigantes de *Budapeste*. De fato, apenas nas páginas finais é que aparecem elementos articulados de forma especialmente inusitada, provocando o estranhamento no leitor. Isso porque, do ponto de vista do repertório, torna-se mais complexo o reconhecimento do belo do signo, pois este é novo.

Dessa forma, *Budapeste* acaba por frustrar o leitor do senso comum, mas o faz apenas no final, porque não traz uma conclusão catártica. Para esse suposto leitor fica, no mínimo, a impressão de ser uma história mal-acabada. Mas até este ponto, é importante frisar, ele pôde se deliciar com as desventuras de um homem dividido entre duas mulheres e duas cidades. Isso pode acontecer não apenas com os leitores não especializados, não pesquisadores de literatura, até porque estão publicadas muitas críticas que questionam juntamente a suposta falta de unidade na história de *Budapeste*, como, por exemplo, a do escritor Urariano Mota:

O livro, como um todo, é uma sucessão de eventos que rumam para lugar nenhum. Há roletas-russas, cegueiras que não se confirmam, separações e voltas, ameaças de crimes passionais, reviravoltas na sorte inesperadas, casamento do inverossímil com a

ignorância, até culminar com uma cena de melodrama da Pelmed: o narrador, confundido com um homossexual, é perseguido pelo filho, um *skinhead* que não reconhece o pai (MOTA, 2009).

O que se procura demonstrar é que para os leitores que não alcançarem a dimensão da metalinguagem de *Budapeste* não resta outra senão a sensação de frustração.

São justamente as cenas ironizadas na crítica de Mota que reforçam a leitura de *Budapeste*. Isso porque se podem aproximar dessas cenas, aqui chamadas de “incompatíveis”, outras duas cenas que, pelo caráter especialmente descolado do resto da narrativa, também podem ser entendidas como promotoras de um ambiente que tende mais ao imaginário que ao real, mais ao universo onírico que ao material.

Um dos episódios ocorre quando Costa acaba de retornar ao Brasil depois de longa estada na Hungria. Na primeira noite no Rio de Janeiro, entra em uma casa de sucos cheia de pessoas jovens. Ali se entretêm com a nova sonoridade que percebe na língua falada por aquelas pessoas. Procurando se aproximar para ouvir melhor, acaba incomodando dois jovens musculosos e tatuados. Sai da casa de sucos e é perseguido por esses rapazes pelas ruas. Quando o alcançam, um dos jovens, cujas tatuagens eram hieróglifos na altura do peito, se aproxima intimidando José Costa. Nesse momento Costa, não sem antes fazer a colocação de que por instantes imaginou “que poderia decifrar os hieróglifos ali tatuados” (BUARQUE, 2003, p. 156), reconhece que o rapaz é Joaquinzinho, seu filho. Enquanto considera se tal revelação vai ajudar ou piorar a situação, vê o rapaz preparar um golpe e dele se esquivar aproveitando-se de um inesperado fluxo de pessoas que saem de uma sala de cinema:

Veio andando com um cigarro na boca e me fez um sinal com os dedos, pedindo fogo. Apalpei o bolso onde costumava levar cigarros, estava vazio, mas ele continuava a avançar, praticamente se colou em mim. (...) Depois olhei os olhos com que me fitava, e eram olhos femininos, muito negros, eu conhecia aqueles olhos, Joaquinzinho. Sim, era meu filho, e por pouco não pronunciei seu nome; se eu lhe sorrisse e abrisse os braços, se lhe desse um abraço paternal, talvez ele não entendesse. Ou talvez soubesse desde o início que eu era seu pai, e por isso me olhava daquele jeito, por isso me encurralava no muro. E fechou o punho, armou o golpe, acho que ia me acertar o fígado, quando umas vozes surgiram ao meu lado. Um grupo de pessoas começaram a sair da parede, gente e mais gente saía daquele buraco preto, que era a porta dos fundos de um cinema. Então me misturei ao público, segui em bando para a avenida, passei pela fachada do cinema, bares, farmácia, banca de jornais, desembestei no meio dos carros e entrei no hotel (BUARQUE, 2003, p. 156-157).

Episódio tão insólito quanto este, é o da passagem em que Costa está em Budapeste e se encontra com um casal de ciganos. Costa também se safa aproveitando-se de um fluxo inesperado de pessoas. Esse trecho é ainda mais deslocado do resto da narrativa, pois relata um encontro de Costa com dois desconhecidos que o acompanham em uma espécie de *pub* e depois até o quarto de hotel, quando então intimam Costa a participar de uma brincadeira de “roleta russa”, cujas regras escusas levam Costa ao último e inevitável tiro. Para fugir, abre a porta e se vale do tumulto de uma turma de turistas que descia para uma excursão por Budapeste.

Senti no paladar que a arma tinha chumbo, ela já desprendia chumbo na minha língua, e agora era tarde, eu não podia me deter. Só me restava premer o gatilho aos poucos, na esperança de que a bala saísse devagar, mas no entretempo alguém bateu na porta do quarto. Seguiu-se um tumulto no corredor, gritaria, pancadaria de portas, passos de gente pesada. Os ciganos se retraíram, do que me aproveitei para arremessar o revólver contra a parede oposta, a fim de ver se ele descarregava com o choque. Mas o que se ouviu foi um ribombo de sinos sobre nossas cabeças, puseram-se a badalar todos os sinos de Budapeste. Abri a porta, passava um bando de dinamarqueses de bermudas, juntei-me a eles. Enfiei-me a força no elevador abarrotado, no térreo topei com os ciganos descendo às carreiras o último lance de escadas. Fingi desconhecê-los e me dirigi à calçada do hotel, onde mais dinamarqueses se aglomeravam ao lado de um ônibus e o cicerone distribuía folhetos turísticos.” (BUARQUE, 2003, p. 55).

Apesar de deslocados em suas microtramas, ambos os trechos não deixam de apresentar as mesmas recorrências figurativas do resto do romance. No primeiro caso os hieróglifos que Costa, mesmo em uma situação-limite, não resiste à tentação de decifrar. No segundo caso, todo o diálogo é dificultado pela questão das línguas. Primeiro Costa achou que o casal falasse húngaro – e até aquele momento ele nada sabia dessa língua. Depois descobriu que eram romenos, mas ainda assim seu entendimento das conversas entabuladas entre os dois era mais baseado nas inferências que fazia a partir do contexto do que precisamente pelas palavras que ouvia.

Todas essas passagens se comportam como maneiras de realizar o mesmo tema que norteia a narrativa. São como variadas formas de manifestar as implicações básicas das tensões tematizadas.

9. MASS MEDIA, UMA CRÍTICA IRÔNICA

Existe em *Budapeste* recorrência de certa crítica implícita aos meios de comunicação de massa. Implícita porque não chega a constituir um discurso com posicionamento marcado, mas sem dúvida funciona como rápida denúncia que indica o fato sem, no entanto, fornecer grandes desdobramentos. É uma crítica que se aproxima mais de uma ironia que, apenas com a exposição de uma cena ou uma rápida descrição, dada as circunstâncias, já se realiza criticamente.

É o que acontece, por exemplo, quando Costa está folheando distraidamente uma revista de moda e relata os títulos que vai lendo: “(...) era uma revista de moda que folheei espiando figuras e títulos: Panos para manga, Costas quentes, Pé de chinelo, Olho por olho, dente por dente (BUARQUE, 2003, p. 79).

São quatro exemplos de títulos típicos de revistas de moda ou entretenimento que, de fato, não costumam reprimir a utilização de trocadilhos. Mas veja-se que o texto segue sem nenhum comentário a respeito: “Larguei a revista, me distraí com o pisca-pisca da árvore de Natal, fumei um, dois, três cigarros, eu pretendia passar na agência, mas não tinha pressa” (BUARQUE, 2003, p. 79). Apesar de evidente a questão dos trocadilhos – porque reiterada –, ela funciona mais pelo aspecto cômico, que, ao trazer o assunto à tona, ironiza-o.

Além desse episódio com a revista de moda, há ainda duas ocorrências. Uma se desdobra em duas passagens que estão relacionadas com a televisão como meio de comunicação e caracterizam de maneira típica a programação de entretenimento que encontramos ao “zappear” canais.

Na primeira passagem, Costa começa a ver um filme que descreve como sendo de “radiopatrulha, com um policial branco e outro negro” (BUARQUE, 2003, p. 76). Sem grandes esforços, qualquer um que tenha um mínimo de contato com a cultura de massa consegue lembrar-se de uma série de filmes policiais protagonizados por uma dupla de policiais, sendo um branco e outro negro.

A mesma cena se prolonga, chegando à segunda descrição da programação, na qual Costa relata estar vendo um clipe “com três mulheres peladas se agarrando, branca, preta e oriental...” (BUARQUE, 2003, p. 77). Aqui a nova cena reitera a ideia do tempo que se passou enquanto

José Costa esperava por Vanda, evidenciando a típica mudança na programação e os clichês das produções erótico/pornográficas.

A ironia chega até mesmo ao projeto gráfico do livro *O Ginógrafo*, que Costa descreve sarcasticamente: “(...) seu nome na capa, na contracapa sua foto com pose de escritor, a mão no queixo” (BUARQUE, 2003, p. 80).

Da mesma forma atuam as passagens que descrevem como Vanda narra as notícias no jornal televisivo que apresenta. De maneira suscita, tais descrições evidenciam observação apurada de questões como, por exemplo, a almejada isenção do trabalho jornalístico.

O delegado não quis dizer se o depoimento da governanta poderia inocentar ou complicar mais ainda o amante da costureirinha. Não, não, não há nada de conclusivo, a dona parecia sedada ou em estado de choque, dizia frases desconexas, e a Vanda surgiu ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais, a voz limpa, um meio sorriso adequado, equidistante das duas notícias; usava sombra nos olhos, os cabelos presos, o colar de miçangas (BUARQUE, 2003, p. 13)

Da análise estrutural, Roland Barthes lembra as funções das unidades mínimas da narrativa: “A função é evidentemente, do ponto de vista linguístico, uma unidade de conteúdo: é ‘o que quer dizer’ um enunciado que o constitui em unidade funcional, não a maneira pela qual isto é dito” (BARTHES, 1971, p. 27).

As classes de unidades, divididas entre distribucionais e integrativas ou “funções” e “índices”, auxiliam na identificação dos variados papéis desempenhados por segmentos da narrativa. As funções distribucionais podem ser classificadas em cardinais – núcleos – ou catálises. Os núcleos relacionar-se-iam com as articulações centrais da narrativa enquanto as catálises funcionariam como preenchimentos capazes de acelerar ou retardar o discurso, resumir ou antecipar etc.

Já as funções integrativas variam entre “índices” e “informantes”, sendo os índices possuidores de significados de caráter implícito, ou seja, dependentes de decifração, enquanto os informantes “são dados puros imediatamente significantes” (BARTHES, 1971, p. 33).

Essas passagens de *Budapeste*, das quais se tratou por ora, podem ser entendidas como informantes, segundos os termos de Barthes, no sentido de que oferecem coordenadas claras para a caracterização de personagens ou de atmosferas.

Os informantes não são fundamentais para o encadeamento da história, mas mantêm a tensão semântica do discurso. “Digamos que não se pode suprimir um núcleo sem alterar a

história, mas que não se pode suprimir uma catálise sem alterar o discurso” (BARTHES, 1971, p. 32).

Em outros momentos essas passagens funcionam mais como os deslocamentos feitos por comediantes que evidenciam contradições ou remetem ao inusitado, e que são dependentes do entendimento por parte do interlocutor. Na economia geral da narrativa, se o leitor não chegar a “rir” dessas piadas, não haverá nenhuma grande alteração – no sentido do desenrolar da narrativa, mas de fato essas estratégias chamam a cumplicidade do leitor de modo aparentemente distraído, sem grandes alardes.

Podem-se citar como exemplo os próprios encontros de escritores anônimos, cuja organização remete àqueles terapias em conjunto para narcodependentes. Como se já não bastasse o inusitado de um encontro de *ghostwriters*, a certa altura do evento são expostas as identidades dos presumidos autores e, dentre eles, por vezes aparecia um “notório ghost-writer” (BUARQUE, 2003, p. 20), ou seja, um *ghostwriter* de um *ghostwriter*.

Ainda em um desses encontros, aventou-se a hipótese de fazer uma carta aberta com reivindicações de direitos relacionados à privacidade e à livre expressão, ao que se concluiu pela impossibilidade, diante do fato de que “jornal algum publicaria um abaixo-assinado de escritores que nunca se assinam” (BUARQUE, 2003, p. 22).

Não se pode negar o grande poder persuasivo de certas posturas irônicas. A tendência natural do interlocutor de uma ironia é de, na dúvida, compartilhar a mesma posição para não correr o risco de ser considerado menos crítico ou menos sagaz. E, de uma forma ou de outra, a narrativa vai sendo conduzida com uma orientação específica, nada aleatória. Umberto Eco, em suas conferências, já falava sobre isso em termos de autor e leitor modelo:

Por outro lado, o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo.” (ECO, 1994, p. 21).

10. PARATAXE: FRAGMENTAÇÃO E COORDENAÇÃO NA REESCRITURA TEXTUAL

É possível relacionar muitos dos conceitos que nortearam esta análise até o momento ao conceito estrutural de parataxe. Em termos linguísticos, a parataxe (*para* – proximidade / *taxis* – arranjo, ordem) se refere à conexão de frases ou categorias sintáticas por coordenação, opondo-se, portanto, à hipotaxe (*hipo* – sob), na qual há conexões por subordinação que supõem, por sua vez, relação de dependência sintática.

No entanto, mais do que apenas categoria linguística – ao que bastaria o termo “coordenação” – a parataxe possui, pela abrangência, potencial para se desenvolver enquanto conceito crítico, como bem mostrou o filósofo alemão Theodor Adorno em “Parataxis” (ADORNO, 1973). Nesse ensaio, Adorno elaborou criticamente essa figura estilística na contraposição que fez ao estudo de Heidegger da poesia de Hölderlin, deslocando a parataxe de categoria linguística para conceito crítico.

Essa concepção crítica auxilia no entendimento da macroestrutura do encadeamento com a fluência das histórias orais, aqui também articulando a ideia de parataxe, compreendendo que as ligações estabelecidas entre as anacronias acontecem de maneira coordenada. Não há subordinação entre os trechos identificados no capítulo em que se trata das anacronias.

Exemplo bastante ilustrativo dessa situação se encontra no capítulo “Eu nunca tinha visto”, o qual começa com uma antecipação do cotidiano de Costa com Kriska para, a certa altura, com a fluidez do coloquialismo em que “um assunto puxa o outro”, retomar a chegada a Budapeste:

Custei a aprender que para conhecer uma cidade, melhor que percorrê-la em ônibus de dois andares é se fechar num aposento dentro dela. Não é fácil, e eu sabia que entrar em Budapeste não seria fácil. Já no aeroporto tive de resistir às facilidades que se oferecem a um recém-chegado, as moças das agências de turismo, os táxis que me esperavam de portas abertas: sir, signore, monsieur, mister (BUARQUE, 2009, p. 47).

Outra consequência da parataxe está relacionada com um tipo específico de fragmentação que estimula a concentração de sentido. Neste âmbito há uma aproximação do que Charles F. Altman postulou como sendo o processo de reescritura textual, o qual, em convergência com os

estudos contemporâneos, não deixa de incluir o papel do leitor, que há tempos deixou de ser mero receptor de uma mensagem, passando a assumir posição ativa na construção dos sentidos. Para Altman, a reescritura textual se fundamenta na habilidade de comutação do leitor:

Somente através da habilidade do leitor em comutar a cadeia linguística pode a linguagem textual ser aprendida. [...] Postulei que o leitor aprende a linguagem textual por um processo de tentativa e erro de comutações hipotéticas, mas, para operar estas operações ele deve ter à disposição material comutável (ALTMAN, 1981, p. 42 *apud* SOUZA, 2007, p. 74)

O que Altman chama de “material comutável” pode ser reconhecido naquelas construções textuais que privilegiam as repetições e os paralelismos. A presença desses elementos no texto favorece, como já foi dito, a formação de uma espécie de memória, inclusive afetiva, com determinada cena criada ou acontecimento paralelo.

As simetrias e os processos de rememoração apoiam a aproximação do leitor, que passa a ter papel essencial na reescritura do texto, articulando elementos de maneira favorecida pela disposição coordenada dos trechos.

Enquanto as construções sintáticas progridem com certa previsibilidade, garantida por consequências internas lógicas, as construções paratáticas tendem a não possuir predeterminação do sentido. Nela os materiais acoplados é que contêm em si as amplas possibilidades combinatórias e associativas da geração do sentido. O próprio fato de a narrativa de *Budapeste* ser apresentada em ordem não cronológica parece demonstrar grande disposição para o jogo de combinação.

A partir dessa aproximação da estrutura de *Budapeste* ao conceito de parataxe pode-se entender a função desempenhada pela brevidade dos capítulos e mesmo pelas anacronias que, até quando mais extensas, apresentam cortes secos e grandes saltos espaço-temporais. Como, por exemplo, o final do capítulo “Havia nevascas”, que termina com José Costa no Rio de Janeiro planejando viajar após a briga com Vanda ocorrida na virada do ano, sendo que o capítulo seguinte começa com Costa já em Budapeste, instalado na casa de Kriska e mantendo o emprego de decupador das gravações do Clube de Belas Letras.

Do fundo falso de uma gaveta retirei meu passaporte, meu cartão de crédito, algum dinheiro, dólares, forintos. Devo ter feito algum ruído ao deslocar a mala, porque Vanda falou: José. Já estava no meio da sala quando ouvi: eu vou esquentar tua sopa (BUARQUE, 2009, p. 113).

Grande senhor comedor de merda. Kriska dava tapas na mesa, não tolerava que o filho falasse merda na hora do jantar. Grande chupador de pica. Eu engolia calado minha porção de frango, meu repolho, a água, o pão, e contudo para mim eram alegres as noites em que Pisti vinha para casa. Nas outras eu chegava do trabalho, escutava as fitas, tomava notas, esquentava qualquer coisa no microondas, lavava a louça, armava meu catre na despensa, fechava os olhos e inventava países (BUARQUE, 2009, p. 115)

Entre a página 115 e 118 já se encontra outra quebra que, apesar de brusca, apresenta a mesma coloquialidade ilustrada pelo trecho anteriormente descrito.

Acho que Kriska só me fez entrar em casa porque não queria problemas com a polícia, caso eu viesse a falecer no seu portão. Telefonar para Kriska tinha sido minha primeira providência, assim que me hospedei no Hotel Plaza (BUARQUE, 2009, p. 118)

Essa função relacionada com a brevidade dos capítulos e com os cortes secos e grandes saltos espaço-temporais estaria, portanto, ligada à maior adequação de trechos curtos à dinâmica de comutações. A fragmentação do discurso favorece a concentração de sentido e assim se configura como elemento essencial na reescritura intratextual. São materiais sígnicos que dependem de uma rápida identificação para prestarem ao processo de realocamento e construção de sentido.

Assim também entende Auerbach, quando analisa as estratégias ficcionais presentes em *A Canção de Rolando*, e indica que o uso da parataxe favorece a existência de “um processo estacante, justapositor, que avança e retrocede aos empurrões, com o que se dissipam as relações causais, modais e até temporais” (AUERBACH, 2004, p. 91)

Além da presença desse efeito na macroestrutura de *Budapeste*, numa lógica fractal que se repete em diferentes níveis, há as descrições de ambientes por listagens, já mencionadas neste trabalho no capítulo “Anacronias em *Budapeste*”, quando então relacionamos com técnicas cinematográficas de composição. Considerando que a linguagem do cinema se fundamenta basicamente nas técnicas de montagem, há também aqui uma grande aproximação com o conceito de parataxe.

Budapeste tem muito desses materiais de pequena extensão, mas o que mais intriga na composição é a eficiência da coerência sintática da superestrutura que suplanta uma possível aparência superficial de colagem. Não resta espaço para uma impressão de arbitrariedade. Se por um lado a construção paratática que tende ao fragmentário aproxima *Budapeste* das perspectivas

pós-modernas, por outro a manutenção de uma estrutura cíclica o distancia das obras que negam uma unidade geral.

De fato, em *Budapeste* há uma instabilidade da narrativa que compromete a confiabilidade geral dos relatos, e isso está, de certa forma, de acordo com alguns dos traços das artes pós-modernas esboçados por Hassan no texto “Fazer sentido: as atribulações do discurso pós-moderno”, quais sejam: indeterminação; fragmentação; descanonização; apagamento do eu; o inapresentável; ironia; hibridação; carnavalização; performance; construcionismo; imanência.

A ressalva que aqui se procura fazer não se estabelece nos termos de afirmar ou negar a aproximação, mas apenas de posicionar *Budapeste*, dentre os matizes do pós-moderno, naquele espectro que parece ser o mais produtivo para dar conta das demandas interpretativas, considerando que o esforço deste trabalho residiu, justamente, na identificação dos elementos que dão sustentação à estrutura forte e coesa da narrativa de *Budapeste*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, resta enfatizar que todos os aspectos estudados neste trabalho, conforme se procurou demonstrar um a um, desempenham performances no âmbito diegético e extradiegético, proporcionando ao leitor experiências inesperadas e inaugurando sentidos. O que fica, quando observamos de uma só vez todas as questões levantadas, é que, em *Budapeste*, tudo o que é dito é também experimentado, ou seja, tudo o que se teoriza também se encena.

A narrativa de *Budapeste*, enquanto um sistema de representação fundado na linguagem verbal escrita, cria mecanismos dramáticos capazes de representar a si mesma ao mesmo tempo em que ilustra essa representação. Nosso entendimento concorre com o exposto pelo professor Sérgio Vicente Motta, quando, ao falar sobre a narrativa literária expõe:

“Consideramos que as relações entre forma e conteúdo são geradas no interior de um sistema de representação, de acordo com o funcionamento das partes do seu engenho artístico, cujas engrenagens tecem as diferenciações do material simbólico no artefato ficcional de um tecido narrativo. Esse objeto de linguagem ganha expressão e arte pelos efeitos de sentidos e pelo convencimento do trabalho retórico de uma linguagem que se totaliza na junção das implicações do conteúdo de suas diversas matérias com as direções formais de seu aparato artístico. Como arte fabricada a partir da linguagem verbal escrita, a narrativa literária condicionou a estrutura sequencial de sua natureza temporal na linearidade da prosa, que passou a funcionar como um suporte de expressão na configuração de um texto, que lhe serve com veículo de divulgação. (MOTTA, 2007, p.273-274)

Estudar a linguagem de *Budapeste* se revelou também como o estudo da linguagem da literatura de uma maneira geral. A experiência da leitura desse abismo vertiginoso nos aproxima do exercício poético de concretizar a abstração que é a linguagem. O acesso pleno ao texto literário supõe o domínio concomitante tanto da língua - enquanto código do texto - quanto da linguagem da própria literatura.

Nesse sentido podemos dizer que *Budapeste* nos aprimora como leitores, na medida em que nos abre um universo de possibilidades de sentidos, celebrando as potencialidades da literatura. Assim como já foi ensinado pelo professor João Alexandre Barbosa.

“Transformado pelo poeta, o leitor faz da experiência de leitura um processo de concretização daquilo que, no poema, era abstração da linguagem. Entre a experiência

do poeta, que tende à abstração por força da linguagem que a realiza, e a experiência de leitura, que força a concretização, o leitor e o texto interagem entre sons e sentidos que se fazem e refazem de modo ininterrupto”. (BARBOSA, 2007, p.75)

Em consequência disso, é possível dizer que a análise de *Budapeste* é, de certa forma, facilitada, em vista da riqueza das características que apresenta. Fica a cargo do pesquisador a articulação dos elementos de maneira profícua para a própria fruição da beleza da obra, de uma maneira mais consciente, como é a proposta da introdução deste trabalho.

Espera-se assim ter contribuído para o estudo da literatura contemporânea brasileira, com uma análise de uma obra que parece conjugar os requisitos básicos para assumir o título e a responsabilidade de uma obra de arte.

FONTES CONSULTADAS

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

ADORNO, T. W. Parataxis. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ALBERT, André. O Kafka brasileiro. Especial Bravo! Chico. *Revista Bravo*, ed. 02, dez. 2009, p. 55-59. São Paulo: Abril, 2009.

ALTER, Robert. *Em espelho crítico*. Perspectiva: São Paulo, 1998.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles, Horácio, Longino – A poética clássica*. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBOSA, J.A, Poesia e abstração em Paul Valéry in: *A comédia intelectual de Paul Valery*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p.75.

BARTHES, Roland, Introdução à análise estrutural in: *Análise estrutural da narrativa – seleção de ensaios da revista Communications*”. Coleção Novas Perspectivas de Comunicação I. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971, p.18-58.

_____, R. A morte do autor in: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: Edusc, 2003.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Construção do objeto estético: as relações entre *mimesis/performance* e *schema/correção*. In: NUÑEZ, Carlinda (org). *Armadilhas Ficcionalis: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p.11-24.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

BRAIT, B (org.). *Bakhtin conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.

BUARQUE, C. *Budapeste*. São Paulo, Companhia da Letras, 2003.

CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo, Humanitas, 2006.

CHALUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DAELLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Coimbra, 1979.

DESENHISTAS AUTODIDATAS. Disponível em:
<http://desenhistasautodidatas.blogspot.com/2008_02_01_archive.html>. Acesso em 20 dez. 2009

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Mutantes e provisórios: os narradores na ficção portuguesa contemporânea. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni; LEONEL, Maria Célia; TELAROLLI, Sylvia (orgs.). *Revista Narrativa e Representação*. Série Estudos Literários, nº 7. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007, p. 203-225.

FIORIN, J.L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

GAMA-KHALIL, M. M. e BARBOSA, S. Os moedeiros falsos: apontamentos para uma teoria do romance. *Revista Hispeci & Lema*. Bebedouro, v. 6, n. 1, p. 129-136, 2002.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. O escritor como personagem e os narradores sobrepostos em *As Batalhas do Caia*, de Mário Cláudio. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni; LEONEL, Maria Célia; TELAROLLI, Sylvia (orgs.). *Revista Narrativa e Representação*. Série Estudos Literários, nº 7. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007, p.189-201.

GREIMAS, A.J. *Semântica Estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1976.

GUELF, Maria Lúcia Fernandes. *O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea*. Ipotese, v. 5, n. 1, p. 111-118. Juiz de Fora, jan.-jul. 2001.

GUIMARÃES, Maria Stella Faciola Pessoa. Palavra em nome da riqueza da obra. Observatório da Imprensa, 05 abr. 2005. Disponível em
<http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_observatorio_0405.htm>. Acesso 13 dez. 2009.

HASSAN, Ihab. Fazer sentido: as atribuições do discurso pós-moderno. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, 1988.

HÉNAULT, A. *História concisa da semiótica*. São Paulo, Parábola, 2006.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. O historiador escreve sobre seu filho Chico Buarque. *Folha de São Paulo*, 19 out. 1991. Disponível em

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=opartigo_hollanda.htm>. Acesso em 10 jan. 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. P. 15-80

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s.d. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, p. 118-32.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Coimbra, 1979.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MASSI, Augusto. Pai rico, filho nobre, neto pobre. *O Estado de S.Paulo*, ed. 28 mar. 2009. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_JB_alvaro.htm>. Acesso em 17 dez. 2009.

MOTA, Urariano, Chico Buarque de Budapeste. *Revista Espaço Acadêmico*, Universidade Estadual de Maringá. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/043/43cmota.htm>>. Acesso em 18 dez. 2009.

MOTTA, Sérgio Vicente. A árvore genealógica das principais formas narrativas: das origens ao nascimento do romance. in *Guimarães Rosa – itinerários*. *Revista de Literatura*, nº 25, 2007. Laboratório Editorial Unesp-FCLAR de Araraquara.

PINTO, J.P. *Estilizações de gênero em discursos sobre linguagem*. Campinas, 2002. Tese (doutorado em Linguística apresentada ao IEL/Unicamp, 2002).

PINTO, Silvia Regina. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUÑEZ, Carlinda (org), p. 81-96.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. in *Narrativa Poética – itinerários*. *Revista de Literatura*, nº 24, 2006. Laboratório Editorial Unesp-FCLAR de Araraquara.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.

RIOS, Otávio; MOREIRA, Renata. Jogos identitários: cruzamentos entre linguagem, narração e autoria. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/joide nti.html>> 14 setembro 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARAMAGO, José. Chico Buarque de Hollanda. Disponível em <http://caderno.josesaramago.org/>. Acesso em 13 mar. 2009.

SAUL, Scot. Brazil's dreamer. Disponível em http://bostonreview.net/BR32.4/article_saul.php>. Acesso em 06 dez. 2009

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, Roberto. Em Estorvo, Chico Buarque inventa uma forte metáfora para o Brasil contemporâneo. *Veja*, ed. de 7 ago. 1991. Disponível em <http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz81.html>>. Acesso em 07 dez. 2009.

SILVA, Álvaro Costa. A síndrome do segundo livro. JB online, 28 mar. 09. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_JB_alvaro.htm. Acesso em 12 dez. 09.

SILVA, Fernando de Barros e BUARQUE, Chico. São Paulo: Publifolha, 2004. Folha Explica.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna*. São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/opus13/205/05-Souza.pdf>>

WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos – um estudo da metalinguagem*. Belo horizonte: Dimensão, 1999.