

**ELAINE LAURA FERNANDES PRADO**

**O DISCURSO MODERNO EM *BUDAPESTE*  
DE CHICO BUARQUE**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC-SP**

**SÃO PAULO  
2007**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**ELAINE LAURA FERNANDES PRADO**

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Aparecida Junqueira.

**São Paulo**

**2007**

**Banca Examinadora:**

---

---

---

**DEDICATÓRIA**

Aos meus pais Clóvis e Mercedes, pelo amor, paciência e apoio incondicional.

Ao meu avô João Campligli (in memoriam), por acreditar e incentivar.

Ao meu companheiro de todas as horas, Itamar, por sua infinita paciência nas horas em que não pude estar ao seu lado.

À minha querida filha Rachel, pelo amor e companheirismo.

Aos amigos, que sempre torceram por minha vitória, em especial à secretária Ana.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha querida Profª Drª Maria Aparecida Junqueira, pela dedicação extrema, orientação segura e confiante e, sobretudo, pela sua generosidade e paciência.

À Profª Drª Vera Bastazin, por ter me orientado quando eu não sabia ao certo o caminho que deveria trilhar.

À Profª Drª Maria José Palo, por ter iluminado a minha pesquisa com sua paciência e confiança.

Ao Prof. Dr. Augusto Massi, por ter apontado novos horizontes no Exame de Qualificação.

Aos professores do Programa, pelos preciosos ensinamentos que levarei comigo onde quer que eu vá.

## **RESUMO**

A presente dissertação tem como objetivo estudar o romance *Budapeste*, de Chico Buarque. Busca refletir sobre o processo de construção da narrativa, enfocando o discurso. Para tentar alcançar essa meta, levanta a seguinte indagação: O romance *Budapeste* de Chico Buarque traduz, em sua composição, valores modernos, de modo a consolidar, na contemporaneidade, uma das variantes possíveis da forma romanesca. Na tentativa de responder a essa problemática, seleciona a hipótese: A discursividade oferece um campo de forças, no qual o épico dá uma resposta poética aos valores modernos de *Budapeste*. A fundamentação teórica que norteia este trabalho é, primordialmente, a teoria do romance de Mikhail Bakhtin, uma vez que oferece reflexões não só para discutir o romance enquanto gênero, revelando o homem em devir, mas também para sustentar a multiplicidade de vozes, mostrando a fecundidade do discurso que constrói *Budapeste*. Leva também em consideração, como suporte para análise, o contexto histórico-cultural do romance, ao abordar conceitos como moderno, modernidade e pós-moderno, visando meditar a respeito da lógica escritural buarqueana, a respeito dos valores que enraíza. O trabalho procura explorar, ao longo dos três capítulos, a riqueza discursiva do romance, ressaltando, ainda, aspectos relacionados com a poética moderna, dentre eles, a concisão, a completude, a visualidade. Entre outras conclusões, apreende-se que o romance *Budapeste* reflete sobre a própria produção; indiretamente, critica, em seu fazer-se, a contemporaneidade nomeada pós-moderna e, por sua amplitude e originalidade, revela um caráter moderno, imprimindo à narrativa uma atemporalidade.

**Palavras-chave:** *Budapeste*, Chico Buarque, Literatura Brasileira, Romance, Dialogismo, Modernidade

## ABSTRACT

This dissertation aims at studying Chico Buarque's novel *Budapest*. We seek to reflect on the process of building the narrative, focusing on discourse. To meet this goal, we have raised the following question: Does Chico Buarque's *Budapest* translate modern values in a way as to consolidate, in the present, one of the many possible forms of the novel? In an attempt to try to answer this question, we have worked with the following hypothesis: Discursivity offers a power field in which the epic provides a poetic answer to the modern values in *Budapest*. The theoretical basis of this study is, mainly, Bakhtin's theory of the novel since it offers elements that enable us not only to discuss the novel as a genre, revealing man in transformation, but also to support the multiple voices responsible for bringing out the richness in the discourse that builds *Budapest*. This study also takes into consideration, as a support for the analysis, the historical and cultural contexts of the novel while addressing the concepts of *modern*, *modernity*, and *post-modernity*, in order to think the logic behind Buarque's writing and the values it embodies. This study is divided in three chapters in which we attempt to explore the discursive variety of the novel highlighting certain aspects of modern poetics, among which are concision, completeness and visuality. Among other things, we conclude that *Budapest* reflects its own production; and it indirectly criticizes, in its making, the so-called post-modernity and, because of amplitude and originality, it has a modern character which bestows atemporality to the narrative.

**Keywords:** *Budapeste*, Chico Buarque, Brazilian Literature, Novel, Dialogism, Modernity

## SUMÁRIO



|  |    |
|--|----|
| INTRODUÇÃO.....  | 09 |
| <br>   |    |
| CAPÍTULO I – Um olhar sobre <i>Budapeste</i> : traços de leitura ..... | 14 |
| <br>   |    |
| CAPÍTULO II – Arquitextura: <i>Budapeste</i> em construção             |    |
| 2.1 – Cronotopo: a inscrição do tempo no espaço.....                   | 31 |
| 2.2 – Multiplicação de Vozes: autor, narrador, personagem, leitor..... | 43 |
| 2.3 – Dialogismo: ressonância de discursos.....                        | 59 |
| <br>   |    |
| CAPÍTULO III – O universo romanesco em <i>Budapeste</i>                |    |
| 3.1 – Considerações sobre o romance.....                               | 68 |
| 3.2 – O caráter de “formação”: o homem em devir.....                   | 73 |
| 3.3 – O caráter “moderno” de <i>Budapeste</i> .....                    | 77 |
| <br>   |    |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....   | 88 |
| <br>   |    |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....                                       | 92 |

## INTRODUÇÃO

A ficção brasileira, produzida nos últimos anos, segundo Ítalo Moriconi (1994), tem sido marcada pela diversidade. É certo que não se pode pensar num período literário em termos de homogeneidade absoluta, mas também sabemos

que não há ainda uma classificação de aceitação unânime para o momento atual, cuja variedade se revela como fenômeno do contemporâneo.

Refletindo sobre essa problemática, Haroldo de Campos (1997) afirma que a expressão “modernidade”, embora ambígua, pode tanto ser tomada de um ponto de vista diacrônico, “historiográfico-evolutivo”, como de uma outra perspectiva sincrônica, ou seja, a que corresponde a uma poética engajada no fazer de uma época determinada. Um debate surge aí, entre os ditos “modernos” e os defensores do “antigo”, uma discussão que parece se reacender a cada momento, já que é difícil pontuar onde começa e termina a modernidade, se é que se pode falar em fim. Questões amplas, não há dúvida. Não tendo essa pretensão, nosso trabalho recorta uma reflexão sobre a narrativa contemporânea.

Trataremos da narrativa contemporânea brasileira, em especial do romance *Budapeste* (2003) de Chico Buarque. Sobre esse autor, Adélia Bezerra Menezes (1980) faz um estudo, observando-o como um dos artistas mais respeitados de nosso país. Informa-nos que, por ser filho do historiador, sociólogo e crítico literário Sérgio Buarque de Hollanda, foi estimulado desde muito cedo à leitura de clássicos como Flaubert, Sartre, Dostoiévski, Mário de Andrade dentre outros, fato que contribuiu para seu desempenho verbal. Também registra que a família Buarque sempre gostou de música e conviveu com Vinícius de Moraes, João Gilberto, Tom Jobim, maestro Oscar Castro Neves, que colaboraram para a formação musical de Chico Buarque.

Sobre sua poética parece que há muito o que dizer. Se não bastasse a produção musical, a ficcional tem se apresentado cada vez mais instigante para o leitor comum e para a crítica. Embora não seja preocupação deste trabalho inter-relacionar a produção musical com a ficcional, nota-se semelhanças entre elas. Há em sua poética uma operação analógica, em que correspondências são marcadas pela sua aguçada capacidade de percepção das coisas, tornando-o capaz de realizar a urdidura textual de imagens inusitadas e surpreendentemente bem construídas. Chico Buarque mostra-se, assim, como um artista da palavra, seja ela poesia ou prosa.

Numa época em que o mundo se apresenta massificado e homogeneizado, o papel do artista, em específico o de Chico Buarque, parece ser o de erguer sua

obra como um ícone de resistência, pautando sua criação no lirismo nostálgico, resgatando a utopia, gerando uma nova realidade diferente daquela em que nos encontramos. Esse lirismo recusa a opressão do presente por meio de uma volta ao passado, como uma forma de negar a massificação contemporânea. Uma utopia pode-se dizer, mas nos leva a refletir acerca da produção desse autor que tem revelado, em cada modalidade de sua produção, talento e consciência sócio-cultural.

Chico Buarque sempre foi um autor controverso. Em 1967, escreveu a peça *Roda Viva* que escandalizou os tradicionalistas e um grupo de extrema-direita. A censura proibiu a peça. O dramaturgo mostrava suas garras e deixava fluir o contestador, o chocante, um autor envolvido com a crítica social e com os problemas do país. Em 1973, escreveu *Calabar* ou *O elogio da tradição*, peça teatral que foi proibida pela censura, pois havia uma crítica à acomodação e ao medo.

Somente em 1974, lançou seu primeiro romance, *Fazenda Modelo*, que é uma alegoria dos “anos de chumbo” referentes à ditadura militar. Depois de *Fazenda Modelo*, Chico Buarque ficou mais de quinze anos sem publicar nenhum outro romance. Foi apenas em 1991 que publicou *Estorvo*, livro que mereceu o elogio de críticos importantes como Roberto Schwarz, Augusto Massi e Benedito Nunes. Chico Buarque escreveu ainda a novela *Benjamim*, publicada em 1995, e mais recentemente, o romance *Budapeste*, publicado em 2003. Desse modo, dividiu o seu tempo entre a literatura e a música. É incontestável o fato de que sua obra tem por objetivo suscitar nas pessoas o questionamento de valores preconcebidos, e não poderia deixar de ser assim com o romance *Budapeste*.

Terceiro lugar da categoria Romance do Prêmio Jabuti 2004, *Budapeste* é caracterizado pela história de um *ghost-writer*, alguém que escreve o que outras pessoas assinam: artigos para jornal, discursos de autoridades, autobiografia etc. A personagem principal é, então, um brilhante autor anônimo, um *ghost-writer*. O romance surpreendeu até o conceituado escritor português José Saramago que disse, em entrevista ao Jornal *Folha de São Paulo*, de 14 de setembro de 2003: “Não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro”.

Em relação à sua produção, Chico Buarque<sup>1</sup> já disse que sua ficção é consequência de sua música, o ritmo, a cadência, depreendem-se dela, embora não a temática.

Dado que a contemporaneidade demanda novas indagações acerca da narrativa, estimulando pesquisadores de diferentes áreas a pensarem sobre sua forma e inter-relações histórico-culturais, nosso objetivo, neste estudo, é refletir sobre o processo gerador da narrativa contemporânea com enfoque no discurso. Nesse sentido, elegemos *Budapeste* para indagar a respeito da seguinte problemática: O romance *Budapeste* de Chico Buarque traduz, em sua composição, valores modernos, de modo a consolidar, na contemporaneidade, uma das variantes possíveis da forma romanesca. Para responder a essa questão, selecionamos a hipótese: A discursividade oferece um campo de forças, no qual o épico dá uma resposta poética aos valores modernos de *Budapeste*.

As questões referentes à poética moderna podem ser observadas, por exemplo, em Bakhtin (1998), quando afirma que a importância do romance é evidente, que o gênero romanesco é um gênero em devir, inacabado e receptivo a novas inserções, um estilo que incorpora o sentido de inovação dos tempos modernos. Leyla Perrone- Moisés (2000) também é incisiva ao afirmar que a poética moderna é inovadora, concisa, propensa à condensação, com uma incrível habilidade verbal de recriação do mundo visual e sonoro, revelando a intensidade pelo estranhamento e repleta de fragmentos que, ao invés de se separarem, se completam.

No estudo de Hans Ulrich Gumbrecht (1998), a modernidade abrange um caráter amplo e surge a partir do momento em que o homem penetra no mundo dos objetos, decifrando-os. No passado, houve um momento de confronto entre o sujeito espiritual e o mundo dos objetos. Quando o sujeito começou a ler e interpretar esse mundo, buscando atingir novos conhecimentos, iniciou-se a modernidade. Anthony Giddens (1991, p.11) afirma que “a modernidade refere-se ao estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII”, associa, assim, a modernidade a um período de tempo inicial.

---

<sup>1</sup> Para maiores informações, consultar entrevista concedida a Eric NEPOMUCENO. Drama, Lírica e Épica em Chico Buarque. *Cult- Revista Brasileira de Cultura*, ano 2003, nº 69, p.48.

À luz da problemática eleita e das considerações acima, no primeiro capítulo, realizaremos uma leitura do romance *Budapeste*, visando ressaltar a riqueza de seu discurso, a partir de uma seleção de nós narrativos que mais nos chamaram a atenção.

No segundo capítulo, mostraremos como a operação textual se materializa por meio dos cronotopos que se inter-relacionam, dos personagens que se multiplicam, das discussões que envolvem autor e narrador, e do leitor que, nesse processo dialógico discursivo bakhtiniano, contribui com interpretantes para a unidade de significação da obra.

No terceiro capítulo, abordaremos o romance enquanto gênero, o qual, embora incerto, é considerado uma narrativa moderna de fundamental importância para os estudos literários. Este capítulo é orientado principalmente pelos estudos de Mikhail Bakhtin (2000) que, ao elaborar uma teoria para o romance, admite-o como um gênero que representa a imagem da linguagem humana carregada de tensões. Procuraremos, aqui, verificar como o romance *Budapeste* consegue incorporar o aparecimento de um personagem que busca sempre o aprendizado nas situações que sustentam sua vida, revelando o homem em devir no romance, portanto, um romance de educação ou formação, segundo Bakhtin. Refletiremos, também, no contexto contemporâneo, sobre os conceitos moderno e pós-moderno, de modo a apreender como uma obra, produzida na contemporaneidade, revela valores modernos, evidenciando uma variante da forma romance. Recorreremos ao estudo de Leyla Perrone-Moisés (2000) e suas considerações acerca da poética moderna.

Finalmente, teceremos algumas considerações acerca do caminho percorrido pelo nosso estudo. Acreditamos que a pesquisa terá cumprido a indagação possível levantada a respeito do romance em estudo, ao apresentar *Budapeste* em sua riqueza textual. Reserva-se, entretanto, o espaço para manter aberto o diálogo com outras leituras e, assim, contribuir para os estudos literários.

**CAPÍTULO I**  
**UM OLHAR SOBRE *BUDAPESTE*: TRAÇOS DE LEITURA**

*Budapeste* representa um marco importante na trajetória literária de Chico Buarque. Com esse romance, sua terceira obra de ficção, é apontado como um romancista. Em 2004, levou para casa, um dos nossos prêmios mais significativos, o Jabuti, na categoria ficção. No exterior, o seu prestígio não foi menor: boas críticas na França, na Itália e na Inglaterra levaram-no a ficar entre os seis finalistas de melhor ficção estrangeira.

*Budapeste* é caracterizado pela história de um *ghost-writer*, alguém que escreve o que outras pessoas assinam, artigos para jornal, discursos de autoridades, autobiografias etc. José Costa, que é o personagem principal do romance e vive no Rio de Janeiro, é o mesmo Zsoze Kósta de Budapeste. Dois homens que são um só, cuja realização artística se dá sob os nomes de quem assina seus textos.

Chico Buarque cria uma admirável arquitetura textual ao escrever *Budapeste*. Todos os elementos utilizados não são redigidos ao acaso. Percebemos claramente que nomes, locais, personagens, termos e palavras convergem para um único fim: a impressão que o discurso como um todo quer passar. Dessa forma, esse discurso se transforma numa personagem, criada para ajudar, por meio de sua forma, a história como um todo.

A obsessão de Chico Buarque por nomes, que não são escolhidos ao acaso, muitas vezes denotam, por meio da fonética, uma semelhança não só sonora, mas também com o papel que devem desenvolver na trama. Cunha, Kaspar Krabbe e Kocsis Ferenc são todos personagens que desempenham papéis parecidos ou interligados ao do narrador personagem José Costa, ou seja, todos se ligam a Costa pela escrita, já que alguns são escritores anônimos e outros apenas se valem dos escritos de Costa, multiplicando-o.

Chico Buarque consegue, por meio dessa similaridade fonética, emprestar ritmo à narrativa, criando, assim, relações de tensão entre as palavras, revelando uma verdadeira arquitetura de equivalências, num mundo onde tudo é ritmo, tal qual o faz em suas canções. Esse jogo rítmico faz com que haja um jogo de reflexos, portanto uma espécie de multiplicação fonética, dando-nos a impressão de que os personagens e a história também se multiplicam.



Costa escreve textos para que outras pessoas assinem os seus escritos, ele vive no anonimato. O livro que escreve para Krabbe, “O Ginógrafo”, é uma cópia de sua própria vida criada por Krabbe. Com esse livro, acaba fazendo sucesso, mas enquanto Krabbe é reconhecido publicamente, Costa permanece no anonimato. Cunha é sócio de Costa e vive às suas custas. Costa escreve e Cunha desempenha o papel de seu empresário, vendendo tudo o que é produzido. De uma certa forma, Cunha é uma cópia invertida de Costa, já que os dois se completam: um escreve e o outro vende. Kocsis Ferenc, escritor e poeta húngaro, atinge o reconhecimento público, graças ao livro que Costa escreve para ele, “Tercetos Secretos”. A questão da multiplicação reaparece a cada página, pois a palavra “Tercetos” nos remete à multiplicação de vozes narrativas; ainda, seguida da palavra “Secretos”, a expressão completa o que Costa tencionava, ou seja, não só multiplicar as vozes narrativas produzidas por ele, mas também mantê-las em segredo. Portanto, a vida de todos está ligada à de Costa.

Num trecho do romance, é utilizado o verbo “cunhar”, termo que é derivado do substantivo “cunha”. De acordo como o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p.593), significam:

**Cunha**, s. f. Peça de ferro ou de madeira, em forma de diedro sólido, bastante agudo, que se introduz em uma brecha para fender pedras, madeira etc, para servir de calço e para firmar ou ajustar certas coisas; (Tip.) Cada uma das peças de metal biseladas que, na unidade fundidora da monotipo, servem para estabelecer a largura das letras e espaços.

**Cunhar**, v. t. d. Imprimir cunho em; amoedar; (Fig.) Tornar notável, difundido; difundir, criar, inventar, cunhar novas palavras.

Já no dicionário de Silveira Bueno (2000, p.211), encontramos o seguinte:

**Cunha**, s. f. Peça de ferro ou de madeira em forma de diedro sólido, para rachar lenha, fender pedras etc; (Fig.) pessoa influente que serve de empenho.

**Cunhar**, v. t. d. Imprimir; marcar; produzir moedas; inventar.

No romance, Cunha é o nome do agente e sócio de José Costa. Inter-relacionando verbete e nome, é possível dizer que o papel de Álvaro Cunha na história, é justamente o de fazer com que Costa escreva, ou seja, cunhe palavras, para que Álvaro possa sobreviver agenciando e vendendo o que Costa produz. Tais verbetes ainda conferem com a descrição que temos da personalidade de Álvaro Cunha:

Se fosse uma questão de dinheiro, disse que se chegaria a um acordo amigável, mesmo porque eu havia firmado um contrato pro forma, para um serviço particular, sem finalidade comercial. O romance autobiográfico do alemão seria mais um livreco na minha gaveta, não fosse o Álvaro se investir em seu agente literário e desenvolver uma estratégia de marketing que otimizasse o produto, ele falou essas palavras. (Buarque, 2003, p.89) <sup>2</sup>

Como podemos observar, o papel do sócio de José Costa, Álvaro Cunha, confere com as acepções atribuídas às palavras “cunha” e “cunhar” nos dicionários consultados. Portanto, temos evidências de que os nomes das personagens não foram escolhidos ao acaso, mas utilizados após profunda reflexão. O verbo “cunhar”, por sua vez, representa a possibilidade de imprimir, gerar, inventar novas produções de José Costa, multiplicando o discurso. Como força motriz revitaliza a narrativa cada vez que surge uma nova história dentro do romance *Budapeste*:

E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final (...) Voltei ao princípio

---

<sup>2</sup> BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. As citações do romance *Budapeste*, presentes e recorrentes neste trabalho, serão acompanhadas, daqui por diante, apenas do número da página.

do texto no computador, e a revisão de um livro era para mim um tempo de extremo apego. Logo, logo ele teria novo autor, e abrir mão de um livro pronto e acabado era sempre doloroso, mesmo para um profissional calejado como eu. Mas o livro do alemão,

instrumento de magia, ao abordar vários temas sobre esse assunto. Para seu narrador personagem, José Costa, torna-se uma verdadeira obsessão: tudo vai girar em torno do aprendizado de uma segunda língua, suas dificuldades e vontade de atingir a perfeição:

Não exagerava Kriska, quando me recomendou evitar outros idiomas durante o período letivo. Depois de uma noite a falar a minha língua e a sonhar que Kriska falava português, me vi sem embocadura para o húngaro, feito músico soprando um instrumento em falso. (p.71)

A questão da língua reaparece freqüentemente, inclusive com relação à profissão de sua esposa, Vanda, que trabalha no telejornal. Embora tenha domínio da oratória, muitas vezes apenas lê as notícias sem saber ao certo o conteúdo das mesmas. Uma evidente crítica à massificação da mídia, à globalização, que pode tanto ajudar as pessoas quanto destruí-las, de acordo com o seu próprio interesse. Observamos no texto, também, um processo de formação de imagens, que cria um clima televisivo ou cinematográfico. Há uma subsequência de imagens que se movimentam, desencadeando um processo de auto-afirmação de Costa que mantém a individualidade preservada pelo seu caráter crítico. Ele tem consciência da massificação e faz uma crítica àquele modo de narrar:

A narração estava arrastada, a voz sem brilho, com certeza a Vanda tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo. O delegado não quis dizer se o depoimento da governanta poderia inocentar ou complicar mais ainda o amante da costureirinha. Não, não, não 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. Sentei-me na cama, a secretária eletrônica piscava (...) (p.13)

Quando critica a apresentação de Vanda no telejornal, na realidade, está criticando indiretamente a globalização, em que tudo fica banalizado. Faz uma crítica a esse emblema da sociedade industrializada, a televisão, já que ela desumaniza a cultura, mecanizando as emoções que se transformam em emoções “enlatadas”. Inclusive, as relações interpessoais desaparecem:

Eu tinha de fato um mau temperamento quando veio dar na agência o convite para o encontro anual de autores anônimos, a se realizar em Cleveland, sem outro indício de remetente, tendo como destinatário Cohna & Casta Agency, num envelope preto que o Álvaro abriu e me passou achando graça. Joguei a carta na gaveta das coisas desimportantes, mesmo porque não trazia maiores informações além do nome de um hotel e uma data que sem querer registrei, era o dia de anos da Vanda. 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 sopa, num impulso lhe respondi que na televisão ela parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava. (p. 18-19)

Essa crítica à globalização é feita logo no começo do romance, quando Costa assiste a um telejornal, não no Brasil com Vanda, mas a um telejornal em húngaro, na cidade de Budapeste. A conclusão a que se chega é a de que, em qualquer lugar do mundo, a mídia age da mesma forma globalizada. Observa-se, entretanto, uma marca saudosista, nostálgica, assinalando um desejo de retornar a alguma situação que não existe mais no tempo e no espaço presente. Notamos, no trecho a seguir, que Costa percebe que as imagens que eram apresentadas, naquele momento, eram reprises de uma reportagem que ele já tinha assistido anteriormente. O caráter efêmero e momentâneo do tempo se revela, quando Costa o descreve:

Já passava de uma quando fui para a cama nu, religuei a tevê, e a mesma mulher da meia-noite, uma loura com maquiagem pesada, apresentava uma reprise do jornal anterior. Percebi que era uma reprise porque já tinha reparado na camponesa de rosto largo que encarava a câmera com os olhos saltados, empunhando um repolho do tamanho da sua cabeça. (p.07-08)

Com o passar do tempo, as programações se repetem sucessivamente, banalizando os fatos:

Ao jornal sucedeu uma mesa-redonda cujos participantes pareciam não se entender, depois um documentário sobre o fundo do mar, com peixes transparentes, e às duas em ponto retornou minha amiga maquilada, que envelhecia de hora em hora. Meteorologia, Parlamento, bolsa de valores, estudantes na rua, shopping center, camponesa com repolho, meu avião (...) (p. 09)

Os congressos, dos quais Costa participa, são também uma forma de crítica à massificação, à globalização. São indiciadores do temor de uma homogeneização, cujas conseqüências implicariam processos de massificação cultural nos mesmos moldes do consumo. Em outro trecho, Costa deixa clara a questão da competitividade, em que cada um, no mundo globalizado, se vê como adversário do outro, travando uma luta pela manutenção de seu lugar no mercado de trabalho. O discurso revela também uma utopia, a de fazer com que os marginalizados, no caso os escritores anônimos que não têm nada a perder, sejam transformados em protagonistas, em personagens que podem ser felizes mesmo diante da marginalidade. A utopia se opera naqueles que sofrem as injustiças, mas que contestam o poder, habitando o mundo do prazer. Deixa a ver, aqui, uma esperança no futuro:

Quando ainda anunciava a agência nos classificados, ele mandava imprimir em negrito a palavra confiabilidade. E apareciam uns sujeitos encafifados, olhando para baixo, falando com a boca torta, na época eu topava qualquer encomenda. Não pelo dinheiro, que mal dava para quitar o aluguel da sala; pagavam-me os honorários correntes no mercado, como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copiador de enciclopédias. (...) Para mim valiam como exercício de estilo aquelas monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados (...) (p.15)

Essa esperança é percebida quando Costa compreende que desenvolveria suas habilidades na escrita por meio dos trabalhos que realizava. Embora não

fosse bem remunerado por seus serviços, trabalhava pelo prazer que a produção escrita lhe proporcionava. Em outro momento, ao relatar a sua experiência durante um congresso de escritores anônimos, também paira a esperança, quando entende que ser um *ghost writer* era uma profissão prazerosa para ele:

Ética, leis de imprensa, responsabilidade penal, direitos autorais, advento da internet, era extenso o temário do encontro, a portas fechadas, num hotel soturno de Melbourne. (...) Na terceira noite eu estava mesmo decidido a abandonar a sala, quando o microfone caiu na minha mão e os circunstantes cruzaram os braços a me observar. Eu era o calouro, eu era talvez um elemento estranho, eu andara ouvindo confissões comprometedoras, eu não tinha saída, meu silêncio seria um acinte. Desculpando-me por me expressar em português, fiz um resumo do meu currículo, mencionei minha tese de doutorado, fui aplaudido, concedi em recitar alguns dos meus fraseados pausadamente, para que os intérpretes pudessem traduzi-los a contento. Em seguida expliquei o contexto de um ou outro trabalho(...) Já era uma compulsão, eu fervia, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som. (p. 19-21)

José Costa se mostra sempre obcecado pela língua, chegando a falar palavras sem nexos na secretária eletrônica de sua casa só para ouvi-las de volta, tamanha era a saudade que tinha de sua língua pátria, quando estava em Budapeste. Isso revela nostalgia, uma busca pelo ingênuo, uma forma de negar a massificação ou o mundo industrializado, uma forma de resistência. Ele também parece tão centralizador, que teme perder a habilidade não só em relação à língua que está aprendendo, o húngaro, mas também em relação a sua própria língua, numa constante busca por abarcar todos os acontecimentos de sua vida. Parece temer o esquecimento daquilo que para ele é fundamental: viver todas as situações intensamente sempre:

Aí me veio o capricho de deixar uma mensagem depois do sinal, porque havia três meses, ou quatro ou mais, que eu tampouco falava a minha língua: oi, é o José. Havia um eco na ligação, é o José, dando-me a impressão de que as palavras estavam desgarradas da minha boca, Vanda, Vanda, Vanda, Vanda. E

comecei a abusar daquilo, e falei Pão de Açúcar, falei marimbondo, bagunça, adstringência, Guanabara, falei palavras ao acaso, somente para ouvi-las de volta. (p.71)

Quando se refere ao corpo “branco” de Kriska, subentendemos uma metáfora, já que o corpo pode representar a folha em branco, uma vida que ele ainda vai construir (escrever), ao contrário do relacionamento com Vanda, sua esposa, o qual está por terminar. Repete várias vezes no texto que Vanda tem a pele morena, que ele conhece muito bem, ao contrário da de Kriska. Mas as duas formam uma só mulher, a mulher ideal, pois no íntimo nunca consegue se desvincular de nenhuma delas, cada qual com suas qualidades e defeitos. Além da pele branca de Kriska representar o papel em branco, pois Costa não havia escrito a história deles ainda, nem se inscrito nela, evidencia também apelo erótico, quando descreve a brancura da pele, um ser quase onírico que o levará ao pecado. Revela, assim, um forte lirismo:

Fui encontrá-la na penumbra de seu quarto, a me esperar em pé ao lado da cama. Num movimento único tirou o vestido pela cabeça, e vê-la inteiramente nua me deixou atordoado. Branca, branca, branca, eu falava, bela, bela, bela, e ao se esgotarem minhas palavras fiquei sem ação. (...) De tão branca a sua pele, era quase impossível discernir os contornos do corpo no lençol de linho, e ela dizia: vem. Deitei-me com Kriska, e para melhor abraçá-la me lembrei de Vanda. (p. 68)

Mais tarde, o lençol preto representaria uma história que começara a surgir, mais uma das muitas que se multiplicam em *Budapeste*:

E Kriska nua, me estendendo os braços e pedindo que a castigasse, depois Kriska desacordada, atravessada na cama, no lençol de seda preta que lhe dei, contorcido sob o corpo fulgurante, o carimbo dos meus dentes no seu ombro. (p. 69)



Notamos, em várias passagens do texto, que Costa guarda sempre esse desejo de abarcar, de unir todas as suas experiências, sejam elas boas ou ruins, para transmutá-las em experiências que transformarão sua vida numa vida melhor. A impressão que temos é a de que realiza um aprendizado íntimo com todas elas, retirando de cada situação o que lhe podem oferecer de melhor em relação à vida futura. A renovação por meio do aprendizado é uma constante na vida de Costa, o que nos leva a deduzir que não há uma crise de identidade do sujeito, mas uma utopia: a proposta do homem como um ser livre. É necessária uma suspensão do cotidiano estafante, para que o homem possa viver todas as situações, inclusive o amor intensamente. Sendo assim, o erotismo só é viável, quando o trabalho cessa. Na utopia, estão entrelaçados o presente e o futuro, ambos sustentando a esperança que se constrói no presente, aguardando ansiosamente o futuro:

Fora da Hungria não há vida, diz o provérbio, e por tomá-lo ao pé da letra Kriska nunca se interessou em saber quem tinha sido eu, o que fazia, de onde vinha. Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada (...) isso era coisa nenhuma, era matéria dos meus sonhos. No meio da aula podia me acontecer de pensar no Pão de Açúcar (...) ou na Vanda chegando de viagem, a Vanda perguntando por mim, (...) mas se Kriska me surpreendesse desatento, batia palmas e dizia: a realidade, Kósta, volta à realidade. E nossa realidade, ali, das aulas cotidianas, era Budapeste (...) (p.68-69)

Esse futuro é representado pela vida em devir, na cidade de Budapeste. A esperança, que é a base de qualquer pensamento utópico, serve como um impulso para o progresso humano ou para o consolo de todos os males. A perspectiva da gestação de Kriska representa perfeitamente essa esperança no devir. O romance *Budapeste* é o discurso do desejo de renovação, que traz para o plano da linguagem a imagem desse desejo. Assim, é estabelecida uma tensão entre a imagem do desejo, o que não se pode ver, e a realidade:

Enfim me aprimei, fixei o olhar à minha frente, minhas pupilas estavam dilatadas, e o rosto semi-encoberto de Kriska me parecia redondo, achei que ela tinha engordado muito. E quando compreendi que ela estava grávida, comecei a tremer todo, deu um trejeito nos meus lábios, paralisei. (p.168)

A produção dos vários textos, que são criados por Costa, Krabbe, Sr... e

essa festa de Ano-Novo, essa canção do Egito, esse alemão sem pêlos, eu não suportava mais escutar aquilo. (...) O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca, e quando saiu foi para falar: é só a ti que tenho. (p.170)

A história de José Costa se multiplica por ser contada em várias versões: no próprio romance *Budapeste*, na história que Costa escreve baseada nos testemunhos de Krabbe e, no final, quando ela é recontada pelo ex-marido de Kriska, o Sr... .O próprio discurso do romance *Budapeste* encerra uma versão oculta de si mesmo, misturando prosa e poesia que se fundem para dar ao texto um ar romanesco e poético:

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, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia. Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa.(p.174)

Em *Budapeste*, há duas histórias principais que se desenvolvem conjuntamente. Essas duas histórias são construídas numa simultaneidade cronotópica, denotando a trajetória física e psicológica de Costa até o final surpreendente, em que consegue viver feliz ao lado de Kriska.

Em outro momento, ao ser descortinada uma opção nova em sua vida, que seria em Budapeste, seus pensamentos já não eram mais os mesmos. O pensar poético tomava conta de sua mente:

(...) pressionado por seus editores a repetir o estrondoso êxito de *Tercetos Secretos*, Kocsis Ferenc lhes teria confessado sua invalidez para a poesia. Sôfrego, porém, ele também por

renovadas glórias, entre quatro paredes sugeriu que se importasse do Brasil o abnegado poeta Zsoze Kósta. Via Milão, disse o cônsul, eu poderia embarcar ainda naquela noite. Respondi que ia ver, tinha alguns afazeres no Rio, assuntos pendentes, perguntei se a passagem era de primeira classe, mas minha cabeça já alçava vôo, meus pensamentos vinham em versos. (p. 165)

Outra personagem instigante é Joaquim, filho de Costa com Vanda. Joaquim, além de representar uma das personagens, “múltiplas” de Costa, acaba revelando com o seu balbuciar a história que acontece em Budapeste dentro daquela que acontece no Brasil. Embora Joaquim tenha sérios problemas de fala, durante a noite balbuciava palavras sem nexos, tentando imitar expressões húngaras que Costa, mesmo sem saber, falava enquanto dormia. Isso é revelado a ele por Vanda. Assim, podemos notar que, mesmo estando no Brasil ao lado da esposa e do filho, Costa revive a cada momento sua história em Budapeste, num jogo de simultaneidades:

(...) e a Vanda saiu em sua defesa: ele está só te imitando. Imitando o quê? Imitando você, que deu para falar dormindo. Eu? Você. Eu? Você. Desde quando? Desde que chegou dessa viagem. Pronto. Descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava húngaro. (p.31)

No trecho acima, também observamos que as falas das personagens se misturam dialogicamente com as do narrador personagem José Costa, um dado que se repete durante toda a construção textual de *Budapeste*. Não conseguimos identificar nitidamente as diferentes falas das personagens no momento em que elas acontecem.

A segunda história também ressurgue dentro da primeira, quando Álvaro mostra a Costa um jornal em que noticiavam a publicação do futuro livro de Krabbe, que ainda estava sendo redigido por Costa (primeira história). No final da mesma página, é notificada uma recepção, no consulado da Hungria, a Kocsis Ferenc, poeta húngaro que, no final do romance, receberá de Costa, em Budapeste

(segunda história), uma produção de poemas para que ele os publicasse como sendo seus. Desse modo, apreendemos a segunda história que vai sendo construída com algo ainda não revelado, unindo tempos e espaços diferentes:

Numa coluna de assuntos culturais, informava-se que Kaspar Krabbe, homem de negócios radicado no Rio, dava os últimos retoques em seu livro de memórias romanceadas. Levei um susto, pensei em ligar para o alemão, precisava lhe avisar que o trabalho estava um pouco atrasado, mas a minha vista escorregou para outra nota ao pé da página: o emérito poeta Kocsis Ferenc será homenageado esta noite em recepção no consulado da Hungria. (p.33)

Durante a recepção a Kocsis Ferenc, no Consulado da Hungria no Brasil (primeira história), Costa se depara com o idioma húngaro, suscitando-lhe os fatos ocorridos em Budapeste (segunda história). Percebemos que, além de a cena se dar no Consulado da Hungria no Brasil, forma de mesclar a história um com a história dois, Vanda ainda é apresentada numa fusão com a personagem Kriska. Ademais, para surpresa de Costa, Vanda também entende o idioma húngaro:

Era a sonoridade do idioma húngaro que se abria para mim ao passo que eu penetrava o salão. (...) Cheguei-me para ver o que tanto a divertia, mas era também em húngaro que lhe diziam coisas que ela aprovava balançando a cabeça. A Vanda era mesmo uma atração (...) (p.35)

Costa tenta convencer sua esposa Vanda a viajar com ele para Budapeste, mas ela se nega dizendo preferir aproveitar suas férias em Londres. Poderíamos

sugerir que esta foi uma tentativa inconsciente de Costa para unir Vanda (Brasil - primeira história) e Kriska (Budapeste – segunda história):

Naquele momento talvez se mortificasse por não estar de mãos dadas comigo, levantando vôo para Budapeste. Ignorava que para Budapeste, no fundo, penso que não convidaria, se não estivesse seguro de que voaria só. (p.43)

A partir desse ponto, Costa nos revela, finalmente, uma boa parte da segunda história. Fazendo uma ponte com o início do romance, contar-nos-á o que realmente aconteceu em Budapeste, quando foi a um congresso de escritores anônimos em Istambul e, devido a problemas no vôo, acabou desembarcando em Budapeste. Costa nos conta detalhes de como conheceu Kriska, qual a relação entre eles, porém, a segunda história ainda não é concluída, deixando um mistério no ar. O narrador personagem nos leva novamente para o Brasil, após abandonar Kriska, fazendo uma pausa na segunda história e passando novamente para a primeira, no Brasil. Desse modo, constrói a simultaneidade espaço-temporal entre as duas histórias.

Ao chegar no Brasil, porém, as coisas não são conduzidas do jeito que Costa gostaria. Há uma suspeita de traição de Vanda com Kaspar Krabbe, já que Costa encontra uma comprometedoras dedicatória de Krabbe à Vanda, justamente no livro que ele escreveu para Krabbe. O livro, surpreendentemente, parece ser o próprio romance *Budapeste*, mas com outro nome, “O Ginógrafo”. Dicionariamente, “ginógrafo” significa:

**gimn(o)**, (gr. Gymnos = nu) elemento de composição que indica nu, despido. (Ferreira, 1999, p.987)

**gin(o)**, (lat. Gyno= mulher) elemento de composição indicando o feminino, órgão ou célula sexual feminina, órgão reprodutor; gineceu, pistilo; ovário. (Ferreira, 1999, p.988)

**grafo**, (gr. Graphein = grafia) s. m. Diagrama composto de pontos, alguns dos quais são ligados entre si por linhas, e que é geralmente usado para representar graficamente conjuntos de elementos inter-relacionados; elemento de composição que exprime idéia de escrita, traço, gravura. (Ferreira, 1999, p.1002)

Relacionando esses sentidos, verificamos que o próprio romance *Budapeste* é gerador de várias narrativas que se multiplicam em seu âmago. É um verdadeiro reprodutor de histórias que nascem a partir dele. O nome dado ao livro, “O Ginógrafo”, cuja autoria seria concedida a Krabbe, nasce como resultado de uma das várias gestações discursivas pelas quais o romance *Budapeste* passa, multiplicando o seu discurso, bem como o autor, as personagens, o tempo e o espaço.

Na edição estudada, a cor da capa mostarda faz com que haja uma conexão entre Chico Buarque (autor), José Costa (narrador personagem e autor da autobiografia de Kaspar Krabbe, dentro do romance) e Kaspar Krabbe (que assinou o livro escrito por Costa). Temos, então, um retorno à segunda história, visto que as memórias de Krabbe relatam as mesmas cenas vivenciadas por Costa em Budapeste.

Vanda (primeira história), que como já mencionamos poderia representar uma fusão da personagem Kriska (segunda história), apaixona-se por Krabbe (primeira história) justamente por causa do livro, que narra uma história bem parecida com a vivenciada por Costa e Kriska em Budapeste (segunda história). Como sabemos, o livro foi escrito por Costa, o que nos sugere a possibilidade de Krabbe ser também uma espécie de múltiplo de Costa. Assim, as duas histórias também se multiplicam, numa fusão de tempo e espaço.

Costa, finalmente, percebe que não há possibilidade de uma vida feliz ao lado de Vanda no Brasil e resolve partir definitivamente para Budapeste. A segunda história ressurge, no final, como uma nova perspectiva de vida para “Kósta”. Ele se transforma num múltiplo dele mesmo ao ser reconhecido publicamente como o autor de um livro que não escreveu. Tenta

desesperadamente explicar às pessoas que não é o verdadeiro autor do livro, que é um sucesso. Mas ninguém lhe dá ouvidos e acaba por aceitar seu destino. O livro tem por título “*Budapest*”, uma conexão com o próprio romance que estudamos, e, também, uma clara referência à segunda história que agora reaparece para dar um desfecho ao romance:

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

O mapeamento desses traços, na composição de *Budapeste*, parece nos remeter à busca de soluções pautadas por mudanças que vão acontecendo na vida do narrador personagem José Costa. Tais mudanças levam-no a ancorar-se na expectativa de encontrar soluções para seus problemas, na esperança de um futuro renovado e melhor. Tentemos captar, no próximo capítulo, como se arquiteta *Budapeste*.



**CAPÍTULO II**  
**ARQUITEXTURA: *BUDAPESTE* EM CONSTRUÇÃO**

## **2.1 – Cronotopo: a inscrição do tempo no espaço**

Para Bakhtin (1998), a palavra no romance é objeto e instrumento de representação. Enquanto objeto, a linguagem representa a si própria, é um discurso em devir capaz de viver um grande tempo e de se relacionar com outros discursos; enquanto instrumento de representação passa a ser também configuração de um tempo. As artes verbal e literária são por natureza representações do tempo. Essa questão do tempo e sua representação é o próprio motor da poética histórica bakhtiniana, sendo, portanto, quase natural que Bakhtin dedicasse a esta questão um estudo específico.

Bakhtin (1998) analisa vários romances, acompanhando em cada um deles a inscrição do tempo no espaço da representação. Trata-se de uma ampla abordagem, apoiada em alguns pressupostos teóricos, que parte do romance grego, concentra-se na obra de Rabelais e chega a considerar alguns aspectos cronotópicos do romance do século XIX. Para ele, o cronotopo tem um significado especial na caracterização do gênero, na medida em que a literatura é uma manifestação verbal totalmente articulada pela dimensão temporal. Particularmente no que se refere ao romance, o cronotopo tem a função de centro organizador dos principais acontecimentos temáticos, e é por meio dele que o enredo se desenvolve.

Para examinar de modo mais concreto a noção de romance como representação do tempo, ele adota o termo cronotopo. Cronotopo significa “tempo-espaço”, palavra que também foi empregada nas ciências matemáticas por meio da teoria da relatividade de Einstein. Para Bakhtin (1998), há nas narrativas um fluir intermitente entre todo o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo. A essa interligação das relações de tempo e espaço, que artisticamente são assimiladas em literatura, denomina cronotopo. A questão essencial do cronotopo é a indissolubilidade de espaço e tempo. O cronotopo seria uma categoria conteudístico-formal da literatura, como chamou Bakhtin (1998, p.211), para examinar o "processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real". O tempo é condensado, comprimido, tornando-se

artisticamente visível, e o espaço intensifica-se, penetrando no movimento do tempo, do enredo e da história. Ou, para usar as palavras de Bakhtin (1998, p.350), “o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos)”. Consideram-se, assim, espaço e tempo como elementos indissolúveis e geradores de sentido de um texto. O cronotopo também é a figuração da realidade e mostra como o homem modela o mundo representando-o de acordo com cada tempo, seja cultural, social ou emocional, além de também determinar a imagem do indivíduo.

Bakhtin cita vários tipos de cronotopo. Um cronotopo com forte valor emocional, o “cronotopo da soleira”, pode ser associado ao tema do encontro. Refere-se ao momento da crise, da decisão que muda a existência. Fala também sobre o “cronotopo do encontro”, em que está inserido um forte grau de intensidade emocional, o qual se liga ao “cronotopo da estrada”, porém esse último é menos intenso emocionalmente. O que nos interessa nesse pensamento bakhtiniano é esse valor emocional ligado à “estrada”, já que ela é o lugar preferido dos encontros casuais, sem contudo separar o tempo.

Lembremo-nos do romance *Budapeste*, que em analogia à “estrada” estaria o aeroporto, pois é por meio da passagem de Costa pelos aeroportos no Brasil e em Budapeste que se desenrola toda a trama emocional e temporal. Essa transição entre os dois lugares (Brasil e Budapeste) acaba por transformar sua vida. Vida aparentemente dividida, pois é unificada por ele (Costa), que funciona como uma “dobradiça” a ligar as duas vivências (Brasil/Budapeste). Seu lado emocional se completa ao encontrar em Budapeste uma perspectiva de vida melhor e mais feliz, porém sempre traz à tona a experiência vivenciada no Brasil com o intuito de melhorar sua pretensa vida em Budapeste:

Sim, obviamente, Lantos, Lorante & Budai, os grandes livreiros húngaros, editores dos mais destacados autores do país, entre os quais o emérito poeta Kocsis Ferenc. Pois disse o cônsul que tinha em mãos uma passagem aérea Rio-Budapeste, emitida em meu nome por Lantos, Lorante & Budai. Rio-Budapeste? Em meu nome? Não escarneceis de mim? Um visto de entrada no país,

com direito a livre permanência, também me seria concedido no consulado. (...) Via Milão, disse o cônsul, eu poderia embarcar ainda naquela noite. Respondi que ia ver, tinha alguns afazeres no Rio, assuntos pendentes, perguntei se a passagem era de primeira classe, mas minha cabeça já alçava vôo, meus pensamentos vinham em versos. (p. 165)

As experiências somadas são de grande utilidade para Costa, que as utiliza em diferentes cronotopos, como neste outro trecho que, como o anterior, denota a questão da aprendizagem que será utilizada para uma única finalidade: uma mudança positiva na vida de Costa; uma necessidade típica do momento moderno: a renovação com o objetivo de aprimoramento. Essa renovação se dá num único ponto espacial e temporal que é o íntimo de Costa, por meio da fusão dos caminhos espaço-temporais dos mais diferentes países, por meio de culturas que estão normalmente separadas, entrelaçando destinos. Tudo isso se transforma na metáfora da estrada, que é o caminho da vida, tal qual professa Bakhtin (1998, p.350) sobre o romance de educação, cujo objetivo era a formação do indivíduo via experiência adquirida, ou seja, o indivíduo em devir no romance. É o que se pode comprovar com a experiência de Costa:

Mas fiquei com o zil na cabeça. É uma boa palavra, zil, muito melhor que campainha. Eu logo a esqueceria, como esquecera os haicais decorados no Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em russo, de cada país eu levo assim uma graça, um souvenir volátil. Tenho esse ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade, se perseverasse poderia aprender o grego, o coreano, até o vasconço. Mas o húngaro, nunca sonhara aprender. (p.07)

Também no trecho abaixo:

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. (p.31)

A vida passional de Costa está intimamente relacionada com a temporalidade, ora acelerada, ora desacelerada, ora contínua, ora descontínua. Esses movimentos são impulsionados pela sua emoção ao entrar em contato físico ou mental com o objeto de seu desejo. O tempo faz com que haja uma renovação da paixão já existente, pois como sabemos, no mundo, a cada momento, nossos sentimentos mudam, renovando-se. Esse mesmo tempo, que anima as mais diversas paixões, altera também o espaço dando-lhe novas cores e sentidos. Costa está no Brasil, num espaço completamente diferente do de Budapeste, mas mesmo assim faz analogias que só alguém apaixonado poderia fazer. Causa, assim, uma ruptura mental no tempo-espaço reais, vivenciados por ele naquele momento no Brasil:

Mas Kriska não vale, porque húngara, e em toda a orla do Rio não há mulher que caminhe como as húngaras. Na praia de Ipanema, o simples pensamento em Kriska me parecia deslocado, e entretanto eu ainda pensava um pouquinho nela. E ri de me lembrar que, antes de conhecer seu corpo, chegara a suspeitar de qualquer coisa errada nela, tão diferentes seus movimentos dos da Vanda. A não ser quando ela andava de patins, porque sobre rodas o molejo do corpo é quase neutro e todas as mulheres se parecem. Às vezes, observando-a a caminhar na sala, a me passar um ditado ou coisa assim, eu lhe sugeria que os calçasse; era uma maneira de melhor a apreciar, ou de me recordar da Vanda, embora a Vanda nunca tenha andado de patins. (p.94)

A paixão pelo aprendizado da língua também é uma constante na trajetória do narrador-personagem José Costa. Esse aprendizado é extremamente prazeroso para ele. Cada palavra aprendida em húngaro é como uma barreira ultrapassada em direção ao seu sucesso profissional e pessoal. Temos então duas línguas distintas, o português e o húngaro, de países diferentes, portanto de espaços diferentes (Brasil e Budapeste). Essas línguas, ao serem lembradas por

Costa, sempre que está longe de qualquer uma que seja, remete-nos a esse jogo cronotópico de espaço e tempo:

Esmaguei o maço de Fecske, mas em seguida me arrependi; afinal, de Budapeste, eu só trouxera na bagagem um pacote de cigarros e aquela palavra escrita, fecske. O tabaco se fora, mas a palavra húngara, talvez eu não a conseguisse largar assim de estado. Pousei o maço na coxa, alisei-o, pensei em guardá-lo dentro de um livro de poemas a que a Vanda não teria acesso, numa prateleira alta e em francês. Dessa maneira eu o viria espiar toda madrugada, a princípio, depois dia sim, dia não, depois esporadicamente, em datas especiais, até que um dia a palavra fecske, num papel amarelo com o desenho de uma andorinha, não me diria mais nada. (p.100)

O mesmo acontece quando Costa, já em Budapeste, grava várias fitas. Essa atitude representa uma forma de reter o presente que será utilizado num futuro próximo. Ele realiza as gravações durante o período de trabalho no Clube de Belas Artes, para depois reproduzi-las em casa, unindo, desse modo, esses dois espaços ao tempo retido na fita:

Ao final da jornada, carregava o gravador para casa com o pretexto de sua manutenção, e escutava as fitas sem cessar, a fim de aprimorar meu aprendizado da língua. Na manhã seguinte voltava com o aparelho nas costas, deixava as fitas no gabinete, retirava outras tantas fitas virgens e retomava meu posto num conto da biblioteca. Assim que entrava o primeiro sócio do clube, eu acionava o gravador, tendo um sobressalente engatilhado, porque nenhuma palavra pronunciada no recinto podia se perder. (p.117)

A sobreposição de cronotopos também acontece quando Costa é recebido por Kriska em Budapeste. Kriska está com uma filmadora nas mãos. Ela filma aquele momento (primeiro tempo-espaço), e quem filma algo quer reter o momento presente para o futuro (outro tempo-espaço). Esse momento presente, quando se transformar em filme, passará a ser passado (mais um tempo-espaço). Esses cronotopos se fundem naquele momento:

Busquei o olhar de Kriska, mas o seu olho esquerdo estava fechado, o direito escondido atrás da filmadora, e não me entrava na cabeça que ela tivesse um dia se deitado com aquele sujeito. (p. 168)

Logo no início do segundo capítulo, intitulado “No caso das crianças”, o vislumbre da segunda história é interrompido para dar lugar à primeira que, no decorrer do romance, vai sendo intercalada no tempo-espaço, entre Brasil e Budapeste. A primeira história nos mostra a vida que Costa tinha no Brasil. Revela a sua real profissão, que não lhe traz notoriedade, mas da qual ele gosta. Há uma expectativa no ar, um caminho vertiginoso parece se aproximar e, talvez, por esse motivo, o leitor desenvolva ainda mais sua curiosidade em relação à segunda história, uma vez que pode representar uma espécie de renovação de vida do narrador personagem José Costa:

Nova reviravolta no caso das crianças dos olhos furados. (...) A narração estava arrastada, a voz sem brilho, com certeza a Vanda tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo. (...) Sentei-me na cama, a secretária eletrônica piscava (...) (p.13)

Há muito de caráter saudosista em Chico Buarque. As lembranças do passado se refletem em toda sua obra, que é caracterizada pela nostalgia: desejo incontido de uma possibilidade de retorno, ânsia por uma volta a um momento ou a um espaço que não faz mais parte da realidade atual; projeção para uma outra realidade, talvez uma realidade utópica, ou seja, uma realidade idealizada por ele, que se reflete em sua criação.

Em *Budapeste*, esse sentimento saudosista é uma das características do narrador personagem José Costa, visto que está sempre buscando ideologicamente uma forma de ser feliz, nem que isso signifique a união, internalizada, de suas duas vidas, no Brasil e em Budapeste. A busca se reflete

também em nível sentimental, pois não consegue se desvincular da imagem de nenhum de seus grandes amores: Vanda e Kriska.

Esse mundo construído por Costa é um mundo utópico, pois há uma tensão entre o presente e o futuro ainda não conquistado, uma consciência antecipadora. Antecipa-se um espaço e tempo imaginários, pois ainda não se concretizaram, contudo estão formados no íntimo de Costa como uma solução para os seus problemas. A cidade de Budapeste, para ele, simboliza uma outra realidade, transfigurada, já que é diferente de sua realidade no Brasil.

Há também uma dúvida que paira no ar: seria sua passagem por Budapeste real ou apenas um sonho? Vejamos, quando Costa deixa Budapeste, logo no início do romance, ele sobe no avião, mas antes de decolar, toma um sonífero, o que nos leva a pensar que talvez toda a sua história em Budapeste possa ter sido apenas um sonho, uma vontade reprimida de mudar de vida que é liberada oniricamente:

Apertei o cinto, fechei os olhos, achei que não ia dormir nunca mais na vida, tomei um sonífero e o avião decolou. Cheguei o rosto à janela, estava tudo nublado, a pílula fazia efeito. Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. 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. (p. 11)

Ou em outro trecho, quase no final do romance:

O som que ainda agora me irritava foi me apaziguando, e no seu embalo adormeci, como deve adormecer quem mora pegado a uma estrada de ferro. E assim como deve acordar sobressaltado esse morador no meio da noite em que o trem não passa, pulei da cama quando o telefone silenciou. (p. 162)



Com o intuito de colocar o sofrimento da vida presente de lado, muitas vezes há a supressão da história pela supressão do tempo, que parece parar para dar lugar a uma situação feliz. Dessa forma, Costa utiliza o tempo verbal futuro do pretérito, que denota justamente algo que deveria acontecer no passado, mas que por algum motivo não se concretizou. A impressão que temos é a de que o tempo realmente pára. Portanto, Costa consegue idealizar a cena que gostaria de vivenciar:

(...) mas gostei de chegar em casa quase à meia-noite. O menino já estaria dormindo, e mesmo a Vanda logo iria para cama. Estaria bicando um vinho, ou fechando as cortinas, ou tomando um banho, ou em frente ao espelho, catando fios de cabelo branco, para mim era importante pegá-la desprevenida, queria ver com que gênero de surpresa me receberia. (p.75)

A saudade é uma forma de manter todos os acontecimentos do passado na memória humana. Costa, sob o efeito da saudade, traz a todo o instante essa memória, presentificando o passado:

E me lembrei de Kriska na soleira, a me receber pela primeira vez: Zsoze Kósta... Zsoze Kósta... Em pensamento respondi: aí estou chegando quase, bela, branca, cigarros Fecske, mesa, café, patins, bicicleta, janela, peteca, alegria, um, dois, três, nove, dez, e caí em mim; aprender o idioma húngaro fora brincado, difícil mesmo seria apagá-lo da mente. E estremeci de imaginar que, em breve, longe de Kriska e de sua terra, todas as palavras húngaras me serviriam tanto quanto essas moedas que sobram nos bolsos de torna-viagem. (p. 148)

Notamos uma tentativa de barrar a passagem do tempo por meio do retorno a uma situação que provoca a reintegração do indivíduo numa determinada experiência em que a dor foi vencida. Isso se dá em todo o romance por meio da memória de Costa, pois o narrador personagem conta sua trajetória de vida. Ele inicia o romance desta forma:

Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. Certa manhã, ao deixar o metrô por engano numa estação azul igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela, telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença. Aí estou chegando quase... havia provavelmente algum problema com a palavra quase. (p. 05)

Foi o desencanto que fez com que ele recuasse no tempo, estratégia de recusa à história presente. Essa é uma maneira de recuperar o conteúdo de certas experiências, uma tentativa de vencer o tempo. Diante da crise, uma saída seria manter longe o silêncio, contando, assim, a história. Da crise, ressurgirá uma nova dimensão que é alcançada no romance, a dimensão da utopia:

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 a Vanda. (p.163)

A utopia é esperança, base do progresso humano, consolo para os males, o que torna a luta altamente eficaz quando se tem esperança num futuro melhor.

Dois outros cronotopos se relacionam, um deles é o que representa o tempo-espaco da pessoa ou das pessoas que estão dentro da caminhonete. A pergunta que fica pairando no ar é a seguinte: realmente elas pararam, como

conta Costa, com o intuito de observá-lo? Outro cronotopo seria o do próprio Costa. Há uma ruptura no tempo quando ele observa sua imagem refletida no vidro escuro do carro. Essa ruptura temporal denota uma presentificação da imagem que Costa apresentava naquele exato momento, uma imagem que o surpreende, justamente pelo fato de não corresponder à idéia que ele fazia de si mesmo. O choque que percebemos em sua mente é a tensão entre a realidade presente e a realidade idealizada:

Apertei-me contra a mureta, uma caminhonete vinha descendo, freou a meu lado, fiquei junto à janela do mororista, tive a impressão de que me obsevavam 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. (p.163)

É evidente o significado do cronotopo, centro organizador dos principais acontecimentos do romance, como podemos observar em *Budapeste*. O cronotopo é o gerador do enredo, pois nele os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo, condensando e concretizando os índices de tempo e espaço.

Os acontecimentos são divididos em duas lógicas narrativas que se completam, portanto, em dois cronotopos, ou seja, são fatos empregados de diferentes maneiras, em tempos e espaços diferentes. Em cada uma das histórias, porém, esses fatos estarão sempre interligados por meio de Costa. Ele funciona como uma espécie de ligação entre tempos e espaços diferentes. Nele, esse processo espaço-temporal concorre para que haja uma transformação pessoal, uma renovação em sua maneira de agir e pensar.

Mas poderíamos ir além e afirmar que o processo de construção e desconstrução das várias narrativas dentro do romance *Budapeste* buscam uma liberdade, uma reinvenção do próprio discurso ou da própria linguagem que, ao se

multiplicar, desprende-se das raízes históricas, revelando uma autonomia por meio desses desdobramentos cronotópicos.

*Budapeste* apresenta, a princípio, duas histórias entrelaçadas no tempo e no espaço, entre o Brasil e Budapeste. Essas histórias se cruzam para dar conta

complementando esse processo, uma fusão também de suas escolhas pessoais. Quando Costa concorda em escrever a autobiografia de um alemão chamado Kaspar Krabbe, ao ouvir as fitas gravadas por Krabbe com episódios de sua vida, que seriam escritos por Costa, percebemos que a história de Krabbe é a mesma história de Costa, com raras exceções por conta dos nomes trocados, já que Kriska (a professora e amante de Costa em Budapeste), na história de Krabbe, é denominada Teresa. Teresa não tem a pele branca como Kriska, mas é morena como a esposa de Costa, Vanda. Teresa não somente se parece fisicamente com Vanda, como também tem o mesmo tipo de comportamento dela (que abandona Costa), separando-se de Krabbe por causa de outro homem. Temos, aqui, simultaneidades não só de tempos e espaços entre a história contada por Costa e a história de Krabbe, mas também de três personagens aparentemente distintas - Vanda, Kriska e Teresa -, que parecem ser uma só personagem. Apreendemos desse modo, vários cronotopos de diferentes histórias, que sincronizados, formam uma só história, *Budapeste*:

Pegava a esmo uma das vinte fitas cassete que o alemão deixara gravadas, ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei na baía de Guanabara. Eu nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, (...) Não contava conhecer Teresa, que me introduziu ao Chamego do Gambá, boteco onde se tomava cerveja e se cantava sambas a noite inteira. (...) Uma morena como Teresa seria inimaginável sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo. Teria casado com ela, na capela de uma ilha na baía de Guanabara, se ela não tivesse me trocado por um cozinheiro suíço (...) (p.29- 30)

As histórias de Costa e de Krabbe são idênticas, porém invertidas, pois Costa vai do Rio para Budapeste, e Krabbe vem da Alemanha para o Brasil, lugares diferentes, mas a mesma situação. Há uma ligação entre a segunda

história: o relato do que se passou em Budapeste com Costa, e a primeira história: o acontecimento com Costa no Brasil, em que Krabbe está inserido. A frase final que Costa escreve na autobiografia de Krabbe:

(...) Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (p.174)

é a mesma que ele diz a Kriska no final do romance. Mais uma vez, a fusão dos cronotopos:

(...) a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. Voltei ao princípio do texto no computador (...) (p.40)

A personagem Krabbe faz com que Costa reviva sua história em Budapeste. Nesse momento, a narrativa resgata a segunda história dentro da primeira, que é construída sob a superfície em que a primeira se desenrola. Há portanto, uma simultaneidade de duas histórias, dois cronotopos transformando-se em um só, como sugere Bakhtin (1998, p. 357), “os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas.”

Há vários tipos de cronotopos descritos por Bakhtin. Ele assegura-nos, que nos limites de uma única obra, podemos observar uma grande quantidade de cronotopos diferentes, podendo incorporarem-se dentro de um mesmo texto. O

seu caráter geral é dialógico, esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e leitores, já que esses diferentes mundos também são cronotópicos.

A respeito dessa questão, autor e ouvinte-leitor, Bakhtin (1998) encontra um outro tipo de cronotopo, que aparece na existência material exterior da obra e na sua composição puramente externa. O texto não é inerte, pois conseguimos ouvir a sua “voz” mesmo numa leitura silenciosa. O texto ocupa um lugar definido no espaço, mas a sua criação e as informações que se tem dele fluem no tempo. Podemos partir de qualquer tipo de texto, mas no final chegaremos inevitavelmente à voz humana. Naquele tempo-espaço totalmente real, no qual ressoa a obra, ou seja, no qual está inscrito o manuscrito ou o livro, encontra-se também o homem real que a criou e aqueles que ouvem ou vêem o texto. Os autores e os ouvintes-leitores, que acabam se encontrando em tempos-espacos diferentes, separados às vezes por séculos e por distancias espaciais, encontram-se da mesma forma num mundo uno e real, inacabado e histórico que é separado pela fronteira do mundo representado no texto. Assim, todos se encontram por meio do texto: autor e ouvintes-leitores.

Os ouvintes-leitores podem reconstituir e renovar o texto, pois participam da criação do mundo representado, conferem a ele a sua própria leitura, fazendo originar cronotopos refletidos e criados do mundo representado na obra que, no nosso caso, é o texto. Esses dois mundos estão em constante interação, ocorrendo entre eles uma constante troca. A obra e o mundo representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado. Isso se dá tanto no processo de criação quanto no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Todo esse processo de troca é cronotópico, já que se realiza num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Bakhtin (1998, p.359) fala de um “cronotopo criativo particular”, no qual ocorre essa troca da obra com a vida.

Ao realizarmos nossa leitura de *Budapeste*, estamos participando desse processo cronotópico descrito por Bakhtin. Estamos colocando em prática a

percepção criativa dos ouvintes-leitores, inteirando-nos do processo de recriação de uma obra pretensamente acabada, renovando-a, recriando-a por meio da percepção.

## **2.2 – Multiplicação de Vozes: autor, narrador, personagem, leitor**

Mikhail Bakhtin (1998, p.85) revela que a verdadeira prosa romanesca estratifica internamente a linguagem, buscando sua diversidade social e a divergência de vozes individuais:

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar artisticidade em prosa que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance.

O discurso romanesco varia de acordo com o deslocamento da atmosfera social, reagindo a ela a todo o momento. O plurilingüísmo no romance faz com que todas as palavras selecionadas pelo autor ressoem como vozes sociais e históricas. O autor realiza um ato de criação na construção do discurso da obra, pois além de expor seu ponto de vista, também tem de deixar fluir o ponto de vista do narrador. Assim, além do relato do narrador, podemos observar um segundo relato, o do autor sobre o que narra o narrador, e sobre o próprio narrador. O processo narrativo, então, é percebido nitidamente em dois planos: o plano do narrador, na sua perspectiva expressiva, e o plano do autor de modo perceptível nessa narração e por meio dela. Para Bakhtin (1998), não perceber esse segundo plano significa não compreender a obra. O autor é aquele que formata



arquiteticamente a sua visão artística, e o suposto autor é o que ganha vida no momento em que essa forma se singulariza na forma do discurso do romance. O autor cria o discurso dando a ele forma com os procedimentos estéticos necessários. Esse discurso assume um ponto de vista específico sobre o mundo, surgindo, assim, um discurso bivocal, ou seja, um discurso dentro de um outro discurso. O relato do narrador e do suposto autor revelam, durante a narração, uma espécie de ponto de vista, de um outro ponto de vista, que é o do autor, uma apreciação, de uma outra apreciação:

Todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem uma e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas lingüísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano lingüístico, ele não se autodefinir, de transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a “linguagem comum”, de falar por si na linguagem de outrem, e por outrem na sua própria linguagem. Do mesmo modo que em todas essas formas (o relato do narrador, do suposto autor ou de um dos personagens) ocorre a refração das intenções do autor, nelas são possíveis, como no romance humorístico, distâncias diferentes entre cada momento da linguagem do narrador e do autor: a refração pode ser ora maior, ora menor, e em alguns momentos pode haver um fusão quase total das vozes. (Bakhtin, 1998, p. 119)

Essa correlação dialógica de várias linguagens e de várias perspectivas permite que a intenção do autor se realize de tal forma que o leitor a perceba nitidamente em cada momento, porém unificadas em uma só obra. O autor não aparece parcialmente só na linguagem do narrador nem só na linguagem literária normal, mas utiliza as duas para permanecer numa zona de neutralidade. O autor consegue refletir de alguma maneira que o narrador está livre de uma linguagem única, assinalando a possibilidade de ele não se auto-definir e de transferir as suas intenções, misturando a chamada “linguagem comum”, de falar por si, para a

linguagem de outra pessoa e também falar por outra pessoa na sua própria linguagem. Desse modo, há uma distância da linguagem do narrador, do suposto autor e do autor, podendo ser maior, menor ou haver uma fusão quase total entre elas, de acordo com a necessidade. Percebemos que há um certo tom na escritura do narrador que é do autor. Isso faz com que tenhamos um processo dialógico, em que notamos, mesmo que sutilmente, as várias perspectivas diferentes, a do autor, a do suposto autor e a do narrador:

O autor não está na linguagem do narrador nem na linguagem literária normal, com a qual está correlacionada a narrativa (embora ela possa estar próxima de uma e de outra língua), mas ele se utiliza de ambas para não entregar inteiramente as suas intenções a nenhuma delas; ele utiliza essa comunicação, esse diálogo das línguas em cada momento da sua obra, para permanecer como que neutro no plano lingüístico, como 'terceiro' na disputa entre as duas. (Bakhtin, 1998, p. 119)

Acreditamos que seja dessa maneira que Chico Buarque deixa marcas de sua poética - nostalgia, utopia e crítica sócio-cultural - impregnada na narrativa *Budapeste*. A crítica é delineada enquanto denúncia, no caso de *Budapeste*, uma denúncia ao processo de globalização, à massificação, à falta de esperança no futuro. Há também uma forte vontade de ir contra a repressão da marginalidade, fazendo dessa uma bandeira de igualdade, mostrando que mesmo um anti-herói, no caso o narrador personagem José Costa, pode ser feliz, ser livre e ter sucesso na vida profissional e emocional.

O romance *Budapeste* reafirma a poética empregada por Chico Buarque, só que agora na prosa, não propriamente na poesia. Não asseveramos, entretanto, que *Budapeste* seja pura prosa. Em muitos momentos, o discurso se transforma em poesia, por exemplo, quando Costa se refere aos seus dois amores: Vanda e Kriska. Duas metades da mesma moeda, que Costa consegue conjugar em sentimentos, ao mesmo tempo tão diferentes e tão próximos.

A ambigüidade de *Budapeste* é dialógica. Vários discursos são construídos dentro do discurso do romance. Assim, há uma multiplicação de vozes que ecoam em narradores, autores implícitos e personagens. “O Ginógrafo”, que Costa escreve para o alemão Krabbe, é um exemplo claro de discurso que gera outro discurso. Se observarmos atentamente, a história que é contada no “Ginógrafo” é a mesma história de Costa:

Eu nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, fui enviado para pôr ordem na Companhia, e na Companhia só se falava alemão. Não contava conhecer Teresa, que me introduziu ao Chamego do Gambá (...) Ali me iniciei na língua em que me arrojo a escrever este livro de próprio punho (...) Ao primeiro contato, o idioma, o clima, a alimentação, a cidade, as pessoas, tudo, tudo me pareceu tão absurdo e hostil que caí da cama (...) Depois conheci Teresa e fui me enfronhando no país, fui ao boteco, fui à favela (...) Teria casado com ela, na capela de uma ilha na baía de Guanabara, se ela não tivesse me trocado por um cozinheiro suíço (...) (p. 29-30)

*Budapeste* vibra esse dialogismo por todas as suas páginas e não há como não perceber isso. Muitas vezes o discurso é construído de tal forma que, nós leitores, deparamo-nos com uma incerteza sobre quem estaria com a palavra naquele momento:

E kriska ressonando e eu a sacudi-la, a implorar que falasse mais alguma coisa, como? Como contar até dez. Egy ... kettö ... háron ... négy ... a despeito de toda a boa vontade ela não chega a cinco, tinha sono fácil e pesado. (p. 69-70)

A princípio, ao se referir ao livro “O Ginógrafo”, que escrevera para que Krabbe assumisse a autoria, Costa faz uma interessante alusão à tinta que se transforma em seu próprio sangue, leia-se “vida”, de Costa. Notamos, portanto, que as vidas de Krabbe e Costa estão unidas para sempre:

Enfiei o maço num envelope pardo, escrevi na etiqueta, à mão, o título O Ginógrafo, e as letras saíram pálidas, parecia que ali se esgotava minha própria tinta. (p.41)

A seguir observaremos uma seqüência na qual não conseguimos identificar se quem a vivencia é José Costa ou Kaspar Krabbe:

A Vanda, com efeito, estava prestes a se entregar ao alemão, e eu teria preferido não continuar imaginando semelhante cena. Todavia a cena era escura, e eu sentia prazer em escutar a respiração da Vanda, eu necessitava fruir o som das minhas palavras, na verdade eu ansiava pelo instante em que a Vanda sucumbiria às minhas palavras. (p.87)

A própria questão da língua, brasileira e húngara, é uma forma dialógica de tratar o discurso. Costa está justamente entre elas, e elas representam um contexto plurilingüístico. Cada língua tem seu próprio vocabulário, além de uma variedade lingüística própria. O processo de internalização de uma língua se dá quando, por meio da vivência lingüística, o indivíduo passa não só a ter domínio do idioma, seja ele a língua materna ou não, mas também a comunicar-se utilizando a linguagem formal ou a variedade lingüística dentro de um processo cultural:

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. Deixei de fazê-lo devido ao visível arrependimento de Kriska, que só não me pediu perdão porque inexistia tal palavra em húngaro, ou melhor, existe mas ela se abstém de usá-la, por considerar um galicismo. Como forma coloquial de se expiar uma culpa, existe a expressão magiar végtelenül büntess meg, isto é, castiga-me infinitamente, numa tradução imperfeita. (p. 67)

Com o discurso das personagens também ocorre essa pluralidade lingüística, que pode ser considerada, assim como as outras, a segunda linguagem do autor, mesmo tendo as personagens uma autonomia semântico-verbal em seu discurso. O autor, que é o ser biográfico, tem como papel criar o mundo ficcional como possibilidade discursiva. Assim, surge no texto uma voz que se desloca, prendendo-se às personagens e à diegese, interpondo-se entre os vários níveis da narração. Essa organização requer um leitor competente para decodificar os meandros estruturais do texto:

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de força é sem dúvida cronotópico por si só. (Bakhtin, 1998, p.358)

Para Bakhtin (1998), quando há uma combinação das várias vozes e dos vários estilos há também a dinamização da estrutura interna. Desse modo, a composição romanesca apresenta um caráter híbrido de linguagens e de estilos.

Em *Budapeste*, localizamos facilmente a utilização do plurilingüismo social com a utilização de várias vozes, dialetos diferentes, inclusive, quando o narrador-personagem, José Costa, interage com a húngara Kriska, dando o tom da narrativa que aborda justamente a dificuldade na aprendizagem de uma língua estranha:

(...) mil vezes Kriska me fazia repetir cada palavra, sílaba a sílaba, porém meu empenho em imitá-la resultava quando muito num linguajar feminino, não húngaro. (p.63)

Cada língua tem, obviamente, normas e regras a serem seguidas, constituindo a língua padrão, que Bakhtin denomina de “forças centrípetas” da vida lingüística. Porém, dentro da língua também notamos a presença da chamada variedade lingüística, “forças centrífugas”, dando origem ao plurilingüísmo:

(...) a estratificação e o plurilingüísmo ampliam-se e se

nacional e política do mundo verbal-ideológico. Com o romance, surgia um outro tipo de manifestação artística de organização plurilingüística, que apresentava novos modelos característicos da prosa romanesca, os quais não conseguiam encontrar uma interpretação teórica e um esclarecimento adequado nos estudiosos da época.

Caracteriza o romance a diversidade social de linguagens artisticamente organizada em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, enfim, toda a estratificação interna de cada momento de sua existência histórica. Esse é o plurilingüismo social, vozes diferentes que o romance organiza:

O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (paroles – langues), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilingüismo social, sua dialogização, enfim eis a singularidade fundamental da estilística romanesca. (Bakhtin, 1988, p.75)

Há uma controvérsia muito grande com relação ao lugar que cabe ao autor. Antoine Compagnon (2003, p.47) fez um estudo sobre esse assunto, comparando “duas idéias correntes, a antiga e a moderna”, à procura de uma possível conclusão. Surpreendentemente, o leitor é apontado como uma importante peça do critério da significação literária, já que o autor cede um lugar principal à escritura, ou seja, ao texto. O autor surge, então, como o sujeito da enunciação que não preexiste à enunciação, mas que, na verdade, se produz juntamente com ela. Pressupõe, de certo modo, a morte do autor, cujo desaparecimento cede lugar às palavras por ele escritas. O leitor, e não mais o autor, é o veículo no qual a unidade do texto se produz. Assim, a interpretação de uma obra estaria supostamente vinculada ao seu destino (o leitor) e não mais a sua origem (o

autor). Isso faz com que o leitor ocupe uma posição de destaque, com liberdade de comentário, como não havia antes:

É certo que a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard. (Compagnon, 2003, p. 52)

O texto propriamente dito, em oposição à intenção do autor, faz-nos ponderar sobre um critério de coerência e complexidade imanentes, que só é justificável mediante uma hipótese, a de que haja uma intenção do autor. Uma interpretação do leitor só seria, então, viável a partir do momento em que houvesse também uma preocupação com a coerência ou com a complexidade ligadas à intenção do autor:

O fato de considerar que as diversas partes de um texto (versos, frases etc.) constituem um todo, pressupõe que o texto represente uma ação intencional. Interpretar uma obra supõe que ela responda a uma intenção, seja o produto de uma instância humana. (Compagnon, 2003, p. 95)

A interpretação fica, desse modo, vinculada a certa intenção do autor. Compagnon (2003, p.161-163) conclui que “o autor e o texto – e, finalmente, o próprio leitor – revelaram-se impossíveis de serem excluídos das exigências dos teóricos da recepção”. Equilibrar tais elementos, primordiais para os estudos literários, tem representado dificuldades. O que se ressalta é que a ação do leitor é interpretar os textos que, por sua vez, “são as leituras que nós fazemos deles; nós escrevemos os poemas que lemos”.



Para Haroldo de Campos (1992), a tradução de textos, altamente criativos, representa uma criação paralela, pois quanto mais dificuldades esse texto oferecer, mais recriável ele se tornará. Um texto rico, abre uma gama de possibilidades de leitura para um leitor atento.

Desse modo, tanto autor como leitor ocupam um papel de destaque, o que parece-nos mais uma forma de fusão, ou seja, se o papel do leitor é tão importante quanto o do autor no processo de significação da obra, temos uma dupla visão da construção textual, seja sob a óptica do autor (intenção), seja sob a óptica do leitor (interpretação), duas visões de uma mesma produção literária. Ao elaborarmos este trabalho, portanto, estaríamos fazendo um texto que poderia ser uma espécie de multiplicação do romance *Budapeste*, uma outra visão da construção textual, uma interpretação, agora, sob a visão do leitor.

Em *Discurso da Narrativa*, Gerard Genette (1995) salienta que o leitor também faz parte da situação narrativa, pois para compreender o texto, tem de se colocar no mesmo nível diegético, ou seja, da história relatada. Já a voz e o discurso das personagens são colocados ao lado do discurso do autor, fazendo com que elas deixem de ser objetos do discurso para serem agentes significantes dele. Dessa forma, têm uma participação fundamental, sendo possível localizá-las, identificá-las pelo nome, pela caracterização e pelos discursos que enunciam.

O leitor terá a sua atenção despertada pelo modo como os fatos são relatados pelo narrador, que tem um papel essencial na narrativa. O narrador pode, assim, modificar o texto por meio de vários procedimentos, tornando-se um verdadeiro intermediário dos relatos que serão por ele organizados, de modo a imprimir no texto sua marca.

Segundo Bakhtin (1998), ao eleger autor, narrador e personagens como agentes integrantes do universo dialógico da obra, surge uma nova postura trazida pelo discurso polifônico ao texto, que valoriza não somente autor e narrador, como também personagens que se apresentam em constante evolução. São sujeitos participantes da atividade dialógica, reflexos da modernidade. Possuem um discurso individualizado, não necessitando da aprovação do autor, parecem ter vida própria, a ponto de respeitarem a autonomia umas das outras.

A individualização do ser humano, trazida pela modernidade, é refletida nas obras literárias. Obviamente, as mudanças ocorridas nas sociedades em diferentes épocas vão influenciar tanto o narrador quanto o leitor, pois ambos não são mais narradores e leitores “antigos”, cujo contato corporal se fazia necessário em épocas anteriores. Leitor e narrador, hoje, ficaram individualizados, porém, ligados inevitavelmente pelo texto.

Walter Benjamin (1980) assegura, em *O Narrador*, que a arte de narrar caminha para o fim, já que o hábito antigo de as pessoas se reunirem ao redor de um narrador parece ter acabado no mundo moderno que distanciou cada vez mais as pessoas umas das outras e, por conseguinte, a arte de narrar. Moriconi (1994, p.55), por sua vez, declara que o comprometimento da troca de experiências é reflexo do fluxo caótico do mundo moderno, pois contador (narrador) e ouvinte (leitor) sentem-se isolados e desorientados. Afirma que

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e não sabe dar conselhos a ninguém.

O discurso polifônico surge, então, como tentativa de preencher, de unificar as lacunas deixadas por essa mudança e para garantir a sobrevivência da narrativa num novo contexto, numa nova época, num mundo totalmente reformulado.

Para Benjamin (1980), o homem moderno é solitário, vive seu mundo fechado, particular. Essa nova perspectiva atinge o leitor, que passa a ser um ser solitário, que encontra, no livro impresso, um narrador tão ficcional quanto os relatos que lê, um “narrador de papel”. O sujeito da sociedade moderna aprimora novas técnicas que lhe permitem trocar experiências com outros indivíduos como acontecia no passado. Faz com que o desaparecimento do narrador corpóreo, faça surgir uma nova espécie de narrador sob uma nova forma: o discurso. Isso

abre espaço para o narrador solitário, tão solitário quanto seus leitores. Nesse sentido, José Costa seria uma espécie de narrador solitário, pois sendo um *ghost-writer*, produz textos que, embora sabendo da origem da autoria, não a pode revelar. Uma forma de produção solitária, para leitores solitários.

O romance *Budapeste* é narrado em primeira pessoa. Temos, portanto, um narrador personagem envolvido nos acontecimentos, que são narrados segundo sua perspectiva. A personagem José Costa, como já foi dito, é um *ghost-writer*, escreve para que outros assinem. Embora seja o verdadeiro autor das obras que escreve, não é reconhecido como tal. Contudo, num dado momento do romance, essa situação proporciona-lhe o reconhecimento público justamente por uma obra que não escreveu. “Budapest” é o nome da obra que é escrita pelo ex-marido de sua amante, Kriska, que também é um *ghost-writer*. Essa semelhança, além de ambigüizar, aponta para mais um multiplicador de Costa.

Também a cor da capa do livro de Costa é furta-cor, cor cambiante. É cor não definida, significa cor diversa, segundo a luz projetada. Analogamente, múltipla como sua vida:

A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapeste, eu não entendia o nome Zosze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. Eu não sabia o que estava acontecendo, aquela gente à minha volta, eu não tinha nada a ver com aquilo. Eu queria devolver o livro, mas não sabia a quem, eu o recebera de Lantos, Lorante & Budai e fiquei cego. Os refletores me ofuscavam, era a Duna Televízió, eu não entendia aquela Duna Televízió, eu precisava sair dali, atrás de mim as portas da alfândega se fecharam. (p.167)

Observamos um fluxo textual, semelhante à montagem cinematográfica. A estrutura narrativa fica sujeita à justaposição de cenas, gerando uma atmosfera que funde espaço e tempo. Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003), o autor busca atualmente, a dimensão da simultaneidade própria da imagem visual, que parece ser, no mundo moderno, a mais compatível. Ronaldo Costa Fernandes (1996), por sua vez, afirma que na narração é incluída a noção de perda, quando

todo o desenrolar do romance parece corresponder a uma balança, onde o conflito nasce a partir de uma ausência. Notamos tais fatos, quando as personagens José Costa, Vanda e Kriska não conseguem fugir do passado que sempre volta à tona. Daí surge o conflito gerado da perda, embora ela possa ser portadora de vontade e esperança em tempos melhores. No caso de Costa, seria o futuro utópico em Budapeste:

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. (p.31)

Há certos recursos utilizados pelo escritor, como, por exemplo, a narração em primeira ou terceira pessoa, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos, os monólogos, que constroem personagens não mais sujeitas à autoridade do narrador. Tais estratégias são utilizadas em *Budapeste* de modo a criar tensão no discurso. Essa narrativa buarqueana, em primeira pessoa, consegue absorver as demais vozes que ressoam, fundem-se, multiplicam-se:

Além de enorme, o menino ia completar cinco anos e não falava nada, falava mamãe, pipi, e a Vanda dizia que Aristóteles era mudo até os oito anos, não sei de onde ela tirou isso. E pela madrugada ele pegou a mania de balbuciar coisas sem nexos, inventava sons irritantes, uns estalos nos cantos da boca; eu não tinha sossego nem na minha cama, me segurava, me mordida, finalmente estourei: cala a boca, pelo amor de Deus! Calou, e a Vanda saiu em sua defesa: ele está só te imitando. Imitando o quê? Imitando você, que deu para falar dormindo. Eu? Você. Eu? Você. Desde quando? Desde que chegou dessa viagem. Pronto. (p.30-31)

Chama a atenção do leitor, também, a capa desta edição brasileira de *Budapeste*:

# Budapeste

**CHICO BUARQUE** *romance*

Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio. A companhia ofereceu pernoite num hotel do aeroporto, e só de manhã nos informariam que o problema técnico, responsável por aquela escala, fora na verdade uma denúncia anônima de bomba a bordo.



Notamos uma fusão entre a capa e a contracapa do livro da edição que estudamos. A contracapa seria uma imagem invertida da capa. As palavras da contra capa podem ser lidas sem dificuldade, se colocadas contra a luz. Isso nos dá a impressão de que uma espécie de fusão acontece entre capa e contracapa.

Ainda é interessante notar que, na contracapa, encontramos uma substituição do nome de Chico Buarque (que aparece na capa), pelo nome Zsoze Kósta (que está na contra capa). Os dois nomes estão localizados no mesmo lugar, porém em sentidos opostos, proporcionando mais uma vez a fusão, ou seja, Zsoze Kósta, justamente o narrador personagem, seria um múltiplo de Chico Buarque. Essa diagramação, nos faz lembrar Bakhtin (1998, p. 117-119) quando declara que por trás do relato do narrador, percebemos um segundo relato, o do autor sobre o que narra o narrador e sobre o próprio narrador.

É importante notar ainda que, ao final do romance, é revelado ao leitor que o livro assinado por Kósta, recebe o nome “Budapest”, cujo conteúdo é o relato completo da vida de José Costa, narrador personagem do romance *Budapeste*. Fica sugerido, então, mais uma multiplicação, a do próprio romance. Ademais o livro “Budapest” é escrito por outro *gosht writer*, o ex-marido de Kriska, um dos múltiplos de Costa. Embora Costa não aceite de imediato tal farsa, depois de ser desacreditado por todos em sua alucinante tentativa de contar a verdade, não encontra outra saída senão aceitar e tirar proveito da situação.

Kriska, amante de Costa em Budapeste, também é uma versão de Vanda, esposa no Brasil, visto que, no livro autobiográfico que Costa escreve para o alemão Kaspar Krabbe (no Brasil), é contada a mesma história vivenciada por Costa em Budapeste com Kriska. Porém, no livro, a personagem, que é amante de Krabbe e lhe ensina o idioma (mesma situação já vivenciada por Costa e Kriska), recebe o nome de Teresa. Teresa, no entanto, não tem o mesmo tom (e)-4.33117(s)-0.295585



A esposa de Costa, Vanda, também acaba se apaixonando por Krabbe, devido ao conteúdo de seu livro “O Ginógrafo”, que, como sabemos, foi escrito por seu marido José Costa. Portanto, Vanda está apaixonada por seu marido e por um de seus múltiplos. Não poderíamos deixar de mencionar que a personagem Vanda não é somente uma versão de Kriska, mas também de sua irmã gêmea, Vanessa. Portanto, ela se multiplica várias vezes.

Ao pesquisarmos os verbetes “costa” (José Costa) e “cunha” (Álvaro Cunha, sócio de José Costa), observamos que esses nomes, do mesmo modo que outros, não foram escolhidos ao acaso por Chico Buarque. Vejamos os verbetes, tal qual aparecem nos dicionários:

**Costa**, s.f. (Ant. Anat.) costela; litoral; porção próxima da terra; encosta, declive; (Ferreira, 1999, p.568)

**Costas**, (pl. De costa) s.f. A parte posterior do tronco humano, dorso, lombo, costado. (Ferreira, 1999, p.569)

**Cunha**, s. f. Peça de ferro ou de madeira em forma de diedro sólido, para rachar lenha, fender pedras etc; (Fig.) pessoa influente que serve de empenho. (Bueno, 2000, p.211)

O verbete “costa”, quando aplicado no plural, tem como acepção “dorso”, ou seja, as costas de alguém, o reverso, o que não aparece. Para ser caracterizado com esta acepção de “dorso”, o verbete “costa” tem de estar no plural. Poderíamos, então, inferir que o nome “Costa” representa um múltiplo dele mesmo. Levamos também em consideração que a profissão do narrador personagem, José Costa, é *ghost writer*, ou seja, um escritor de talento que não assina o que produz. Nesse sentido, ele funciona, mais uma vez, como um múltiplo constante dele mesmo e de outras pessoas que se dizem autoras dos textos produzidos por ele.

O nome do sócio de José Costa, Cunha, como já tivemos a oportunidade de observar, se encaixa perfeitamente no papel desempenhado por ele, pois é sócio

de José Costa a quem explora servindo de intermediário entre o *ghost writer* (José Costa) e os clientes influentes. Portanto, Cunha seria um dos múltiplos de Costa. Vanda também não o considerava muito bem, já que, segundo ela, Cunha se aproveitava do talento literário de seu marido:

Vanda implicou com ele logo no início do nosso namoro, referia-se ao Álvaro como o vampiro, porque chupava meu talento, porque me trancava na agência e saía para os coquetéis. (...) Ela me conheceu já bastante apumado, ignorava o quanto o Álvaro acreditara e investira em mim, desde a faculdade de letras até a agência, montada por iniciativa dele. (p. 15)

Além disso, sua vida pessoal também está entre sua esposa Vanda, no Brasil, e Kriska, o novo relacionamento na cidade de Budapeste. A multiplicidade em relação aos filhos é revelada, já que José Costa tem um filho com Vanda no Brasil, e acaba também tendo um filho com Kriska em Budapeste:

(...) e o rosto semicoberto de Kriska me parecia redondo, achei que ela tinha engordado muito. E quando compreendi que ela estava grávida, comecei a tremer todo, deu um trejeito nos meus lábios, paralisei. (p.168)

Um dos múltiplos de Costa também é representado por seu filho com Vanda, Joaquim, que tem problemas na fala, mas acaba repetindo inconscientemente as mesmas palavras húngaras proferidas por Costa durante o sono. Esse fato ocorre algum tempo depois de sua chegada de Budapeste.

No Brasil, Costa escreve apenas em prosa, já em Budapeste, consegue escrever um livro de poesias para um famoso poeta húngaro, Kocsis Ferenc. Isso também representa uma forma de fusão entre prosa e poesia.

O narrador personagem, José Costa, é construído a partir de suas expectativas íntimas, por meio da utilização do monólogo interior. Diminui assim a distância entre o texto e o leitor, que penetra nos pensamentos da personagem, pensamentos múltiplos, tão múltiplos como a sua esposa Wanda. Quando Costa encontra uma dedicatória comprometedora num livro para “Wanda”, agora com “W” (notem que a letra “W” parece multiplicar a letra “V”), percebemos que, para ele, a partir daquele momento, em que a possível traição fora descoberta, surge uma outra Wanda. Não mais sua esposa, mas uma outra pessoa que ele tenta compreender:

Até chegar à primeira página, nua, com uma dedicatória nítida, as letras um pouco tremidas, mas garrafais: para Wanda, lembrança do nosso tête-à-tête, encantado, K. K. Encantado, tête-à-tête, Wanda, eu não entendia aquela dedicatória. Eu olhava o livro em minhas mãos e não entendia aquele livro. Olhava a capa mostarda, as letras góticas encarnadas, olhava a contra-capas e não entendia a careca do alemão, o encantado, o tête-à-tête, olhava a cozinheira que apareceu com um cafezinho, eu não entendia aquela cozinheira, com o polegar eu abria o livro como um leque, e como um leque o livro se fechava, e me voltava sempre aquela página branca, a dedicatória, Wanda, lembrança, tête-à-tête, encantado, K. K., as letras garrafais, eu não entendia aquela campainha na minha cabeça, e era o telefone a tocar na cozinha. (p.80-81)

Não podemos esquecer que também em relação à língua, notamos um movimento gerador multiplicativo, pois Costa, ao final do romance, consegue se expressar tão bem em húngaro como em português. Costa chega a declarar que sua língua natal, o português, era agora, para ele, quase estranha:

Ali, por uns segundos tive a sensação de haver desembarcado em país de língua desconhecida, o que para mim era sempre uma sensação boa, era como se a vida fosse partir do zero. Logo reconheci as palavras brasileiras, mas ainda assim era quase um idioma novo que eu ouvia, não por uma ou outra gíria mais recente, corruptelas, confusões gramaticais. O que me prendia a

atenção era mesmo uma nova sonoridade, havia um metabolismo na língua falada que talvez somente ouvidos desacostumados percebessem. (p. 155)

O plurilingüísmo social, para Bakhtin, é introduzido principalmente nos discursos das personagens, que estão intimamente ligadas ao discurso do autor, criando o que Bakhtin denominou de “zonas particulares”. Tais zonas são formadas a partir dos semidiscursos dos personagens, nas diversas formas de transmissão dissimulada do discurso de outrem, por meio de palavras e pequenos termos que, de uma maneira ou de outra, é a voz da personagem que se mistura com a do autor.

### **2.3- Dialogismo: ressonância de discursos**

Em *Budapeste*, o dialogismo bakhtiniano se mostra a cada página. É um fenômeno elementar do discurso romanesco e de toda relação que o homem mantém com o mundo por meio da linguagem, ou seja, autor, narrador e personagens interagem-se e formam o discurso dialógico. As personagens estão sempre em aberto, em constante busca de respostas, fato que gera o diálogo de consciências. Esse fator as aproxima do ser humano, se levarmos em conta que o cérebro está em constante questionamento, criando vários pensamentos simultâneos. Desse modo, pode-se entender a propensão do autor de *Budapeste* pelas cenas com tendência a concentrar em um instante, por exemplo, o maior número possível de pessoas e de temas com a sensação de rapidez e dinamismo, superando o “tempo”, gerando a multiplicação:

Olhos que cintilavam quando ele pronunciava o nome das mulheres que ao longo da história o fizeram gozar e padecer, todas elas com cabelos castanhos, olhos negros, todas com rostos, pernas e braços morenos por igual, menos debaixo da calcinha e nos seios pequenos, cor de areia. (p.86)

Em *Budapeste*, as falas das personagens, por exemplo, nunca estão nitidamente separadas do discurso do autor, pois as fronteiras são propositalmente frágeis e ambíguas, passando muitas vezes dentro de um único conjunto sintático. Seria inviável colocar aspas destacando o discurso direto, já que freqüentemente um mesmo discurso penetra ao mesmo tempo no discurso de outrem e no do autor:

(...) contei até vinte, alô! Senhor Zsoze Kósta? Természetesen!, confirmei. Deus seja louvado!, disse o homem, se apresentando como cônsul da Hungria. Já procurara todos os Costa José da lista telefônica, e desde a véspera rastreava os hotéis da cidade. Por caridade, falei, não me priveis de escutar vosso amado idioma, e notei que minha prosódia húngara estava intacta. (p.164)

Igualmente como Bakhtin (1998, p.120) ressalta, as personagens parecem adquirir voz própria e não necessitam mais do narrador para dar conta de seus

A multiplicação dialógica, no discurso do romance *Budapeste*, atinge não só José Costa que escreve, embora não possa se revelar como autor de suas obras, mas também outras personagens como o alemão Kaspar Krabbe que não escreve, mas vive na mídia como escritor famoso e de sucesso; Vanda que vive constantemente aparecendo na mídia, apesar de não escrever o que lê:

Quando me perguntou se eu ainda ia querer a sopa, num impulso lhe respondi que na televisão ela parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava. (p.19)

A personagem Kaspar Krabbe transforma-se num múltiplo de José Costa, não só por ter obtido a notoriedade com os escritos de Costa, mas também por ter

resulta numa reação positiva por parte de Costa que, em meio a todas as dificuldades, consegue modificar positivamente sua vida, em virtude da esperança num futuro feliz.

José Costa, quando passa a ser reconhecido pela mídia como um grande escritor, já não é mais “José Costa”, mas “Zosze Kósta”, multiplicando-se. O narrador-personagem José Costa, por representar esses dois papéis, é um narrador múltiplo, ou seja, ao mesmo tempo em que narra, participa ativamente como personagem e, além disso, cria outros discursos no decorrer da trama multiplicando-a. O discurso do autor, tal qual estudou Bakhtin (1988), enquadra e representa o discurso de outrem, criando uma perspectiva para Kósta, introduzindo nele suas expressões e acentos, produzindo um fundo dialógico.

O autor faz uso do plurilingüísmo para dar o tom certo aos personagens e ao narrador, pois a criação do modelo da linguagem no romance, contém o processo de hibridização das linguagens, que Bakhtin (1998, p.157) assim define:

O que vem a ser hibridização? É a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências lingüísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas. (...) duas vontades lingüísticas individuais: a consciência e a vontade individuais do autor que representa a consciência e a vontade lingüística individualizada de um personagem representado.

Como mencionamos anteriormente, o plurilingüísmo se dá no romance por meio do discurso de outrem, na linguagem de outrem, refratando as intenções do autor que busca uma palavra bivocal, imprimindo no texto a intenção direta das personagens que falam, e a intenção do autor. São, portanto, duas vozes, dois sentidos, duas expressões, que estão dialogicamente correlacionadas como se conhecessem uma à outra. Esse discurso bivocal é sempre dialogizado,

concentrando duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens, “a prosa romanesca é estranha à idéia de uma linguagem única” (Bakhtin, 1998, p.127).

Caso o romancista não saiba colocar em prática essa consciência lingüística bivocal ou o processo dialógico interno no discurso, “ele nunca compreenderá nem realizará as possibilidades e os problemas reais do gênero romanesco” (Bakhtin, 1998, p.129). É desse modo que o plurilingüismo social fala a linguagem de outras linguagens sociais, gerando imagens personificadas do autor, dos narradores ou dos personagens. Em *Budapeste*, observamos esse plurilingüismo que dá ao texto um tom de multiplicidade:

Quanto mais se desentendiam os vários idiomas, mais se exaltavam os protestos contra o terrorismo, contra a companhia aérea, contra os extras que o hotel cobrava. (p.09)

Para operar o processo de hibridização literária, o autor tem de fazer um grande esforço, já que o romance requer não só um profundo e sutil conhecimento da linguagem literária, mas também o conhecimento das linguagens do plurilingüismo, aprofundando assim, o horizonte lingüístico, aguçando também a nossa percepção quanto às diferenças sócio-lingüísticas. Em *Budapeste*, tais aspectos ficam bem demarcados:

O que me prendia a atenção era mesmo uma nova sonoridade, havia um metabolismo na língua falada que talvez somente ouvidos desacostumados percebessem. Como uma música diferente que um viajante, depois de prolongada ausência, ao subitamente abrir a porta de um quarto pudesse surpreender. (...) Eram jovens musculosos, de cabeças raspadas e abundantes tatuagens, um com répteis que lhe subiam pelos braços (...) Mastigavam sanduíches de boca aberta, me olhavam com desprezo, sabe lá, talvez pensassem que eu fosse veado. (p.155)



O autor suposto e o narrador recebem um significado totalmente diferente quando eles são introduzidos como portadores de uma perspectiva lingüística, ideológica, ou seja, de um ponto de vista peculiar sobre o mundo e os acontecimentos, evidenciando entonações específicas.

Mas mesmo assim, se pensarmos que relatar um texto com nossas próprias palavras é, até certo ponto, fazer um relato plurivocal das palavras de outrem, e que as nossas palavras não devem dissolver completamente as palavras de outrem, o relato deve, portanto, ser portador de um caráter misto:

O objetivo da assimilação da palavra de outrem adquire um sentido ainda mais profundo e mais importante no processo de formação ideológica do homem, no sentido exato do termo. Aqui, a palavra de outrem se apresenta não mais na qualidade de informações, indicações, regras, modelos, etc., - ela procura definir as próprias bases de nossa ideologia em relação ao mundo e de nosso comportamento, ela surge aqui como a palavra autoritária e como a palavra interiormente persuasiva. (Bakhtin, 1998, p.142)

Ainda, Bakhtin afirma que, no fluxo de nossa consciência, a palavra persuasiva interior é comumente metade nossa, metade de outrem. O autor, ao expressar essa particularidade, uma espécie de plurilingüísmo, faz com que haja um certo distanciamento entre ele - o autor real - e o autor suposto e o narrador. Esse distanciamento é gerado por pontos de vista particulares de outrem sobre o mundo. São pontos de vista utilizados pelo autor graças à sua produtividade e capacidade de colocar de lado seus valores e dar à narrativa uma visão de mundo novo. Mas notamos uma perfeita mistura entre o discurso do autor e do narrador. Percebemos os acentos do autor, que se encontram tanto no objeto da narração quanto na representação do narrador. Essa conjugação dialógica de duas linguagens e de duas perspectivas acontece também em relação aos personagens. Isso representa uma refração das intenções do autor, uma fusão quase total das vozes, mas deixando transparecer, mesmo assim, as intenções do autor, bem como sua energia. A fala de outrem nunca está nitidamente separada

do discurso do autor, já que as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas.

Em *Budapeste*, notamos essa conjugação entre a linguagem do autor, Chico Buarque, escritor e poeta, e do narrador personagem, José Costa que, não por acaso, é também escritor e poeta:

Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (p.174)

A incorporação que a literatura moderna faz das técnicas cinematográficas, representa uma adequação aos novos tempos, nos quais a tecnologia e busca pelo novo impera, e por isso a influência nítida do cinema, afirma Ronaldo Costa Fernandes (1996). Em *Budapeste*, encontramos essa influência da linguagem cinematográfica, pois muitas vezes o narrador-personagem José Costa incorpora o trabalho de uma câmera, registrando tudo o que acontece a sua volta. Inclusive dá-nos a impressão de que corta uma cena, mostrando-nos na seqüência outra e mais outra, numa multiplicação contínua de imagens, de fotogramas:

Já passava de uma quando fui para a cama nu, religuei a tevê, e a mesma mulher da meia-noite, uma loura com maquiagem pesada, apresentava uma reprise do jornal anterior. Percebi que era uma reprise porque já tinha reparado na camponesa de rosto largo que encarava a câmera com os olhos saltados, empunhando um repolho do tamanho de sua cabeça. (p.07-08)

Observamos também, no trecho acima, a ruptura temporal por meio do *flashback*, que é uma técnica cinematográfica; por ser dinâmica, revela o narrador

que se vê impossibilitado de ocultar-se por detrás da ação. Fernandes (1996) assegura que o narrador do romance passa a materializar-se metaforicamente no momento em que rompe com o tempo e volta ao passado para revelar algo sobre as personagens. No caso de *Budapeste*, o narrador materializa-se por também ser personagem da trama. Relatando fatos sobre si mesmo, o narrador-protagonista, José Costa, multiplica sua personalidade e sua função discursiva. Ao falar de si mesmo e das demais personagens do romance, utiliza *flashbacks* para narrar fatos no presente e no passado.

O efeito ambíguo da narrativa em *Budapeste* é transmitido pelo seu narrador-personagem, José Costa, que funde presente e passado, fazendo com

exposição de sua interioridade de forma mais explícita por meio do monólogo interior, já que esse é um recurso de caracterização que vai mais longe na tentativa de interiorizar essa personagem, instalando o leitor no fluir de sua consciência. É o que se depreende das imagens desenroladas no fluxo de consciência de José Costa:

As aulas me exauriam, ao cabo de duas horas minha testa latejava, mas nem por isso eu tinha vontade de voltar para o hotel. (p.63)

Ou neste outro trecho:

Foi quando comecei a duvidar de que aquele jogo fosse a valer porque, a não ser no cinema, ninguém avança de peito aberto contra uma arma carregada. (p. 54)

No romance moderno, notamos que o narrador compartilha com as personagens do processo dialógico, não mais se apresentando como uma autoridade, mas permitindo a interação com as personagens e com o leitor que também participa dessa interação. Essa é uma das singularidades do discurso moderno, que se reflete no discurso de *Budapeste*, dando tom à narrativa.



## **CAPÍTULO III**

### **O UNIVERSO ROMANESCO EM *BUDAPESTE***

#### **3.1 – Considerações sobre o romance**

Outro enfoque que nos parece interessante refletir sobre Budapeste, é repensá-lo sob alguns aspectos que envolvem o gênero romance. Para isso, retomaremos pontos de vista que nortearão nossas considerações.

Rogel Samuel (2005) assegura que os romances são narrativas modernas bastante variadas, que apresentam um mundo próprio. O romance surge como uma necessidade de preencher certas carências que foram deixadas por tipos de narrativas anteriores em que os heróis narradores da literatura clássica como, por

exemplo, as epopéias, mostravam um mundo estabilizado e bem diferente do atual.

Muitas vezes, segundo Bakhtin (1998), o estilo do romance é reduzido ao conceito de estilo épico, mas há algumas diferenças entre o romance e a epopéia. O mundo registrado na epopéia é o passado do herói nacional, um mundo representado no passado, jamais no presente. É um poema sobre o passado e os feitos desse herói no passado, onde se deu a origem de tudo que é bom para os tempos futuros. A épica é sinônimo de conclusão absoluta e tem um caráter acabado, por ser um gênero acabado, é diferente do romanesco, cujo caráter é o inacabamento. O romance representa, em contraposição ao épico, um herói problemático em uma sociedade individualista, que vive num mundo desmitificado e sem a presença de divindades, um mundo em devir.

Os trabalhos sobre o romance, segundo Bakhtin (1998), conduziam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição completas das possíveis variedades romanescas, nunca atingindo qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Não conseguiam sequer evidenciar um só traço invariável e fixo que o incluísse dentro de um gênero. Essa preocupação levou Bakhtin (1998, p.401-402) a eleger o romance como um gênero no meio de outros gêneros e, em seus estudos, a apontar índices caracterizadores desse gênero:

Eis alguns exemplos destes “índices de gênero”: o romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente, apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. Pode-se citar ainda grande número de ‘índices de gênero’ de romance, anulados pela restrição que lhes é associada com toda honestidade.

A priori, a palavra *romance* designa determinadas composições de caráter narrativo, sendo que tais composições eram primitivamente em verso, tomando mais tarde a forma em prosa. Com a dissolução do romance barroco, surge o “romance moderno, o romance que não quer ser simplesmente uma história, mas

que aspira ser observação, confissão, análise” (Aguilar e Silva, 1968, p. 258), descobrindo e revelando o mecanismo das sociedades.

É inegável que, até o século XVIII, o romance constituiu um gênero literário desprestigiado sob todos os pontos de vista: foi conceituado como uma obra frívola, cultivado apenas por leitores pouco exigentes em matéria de cultura literária e dirigido ao público feminino a título de entretenimento. Além disso, era considerado como um perigoso elemento de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes, sendo condenado por moralistas e pelos próprios poderes públicos.

No século XVIII, quando os valores da estética clássica começam a perder a homogeneidade e a rigidez, surge um novo tipo de leitor, o burguês, e o romance conhece uma metamorfose e um desenvolvimento profundos. O novo leitor exigia, então, mais verossimilhança e mais realismo. Entre os finais do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, o público do romance alargara-se, mas a maioria dos leitores não possuía evidentemente a necessária educação literária. Assim, surgiram numerosos romances para atender a esse público tão dilatado, o que atuou negativamente na qualidade da produção romanesca da época.

Com o Romantismo, a narrativa romanesca afirma-se decisivamente como uma grande forma literária, exprimindo vários aspectos do homem e de seu mundo. O século XIX constituiu, assim, o período mais esplendoroso da história do romance, desfrutando de um prestígio crescente. Depois, com Tolstói e Dostoiévski, o universo romanesco alarga-se e se enriquece com experiências humanas perturbadoras, pelo seu caráter abismal, estranho e demoníaco. Aparecem, então, os romances realistas com personagens e acontecimentos que buscam uma espécie de estudo dos temperamentos e dos meios sociais.

No século XX, começa a processar-se a crise do romance, surgindo os romances de dimensões psicológicas (*Virginia Woolf*), simbólicas e alegóricas (*Kafka*). Renovam-se, também, os temas, surgem novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificando profundamente as técnicas de narrar, de construir, de apresentar as personagens. O romance não cessa de tomar novas formas, de revelar variantes possíveis, de exprimir novos conteúdos, manifestando uma



inquietação estética e espiritual do homem. As personagens constituem um dos elementos estruturais básicos do romance, já que o romancista cria seres situados num determinado espaço, movendo-se numa determinada ação.

Há uma mudança do antigo narrador épico para o narrador romanesco, uma vez que esse último não fala mais para um público reunido a sua volta, compartilhando das mesmas experiências e valores que ele. O narrador do romance fala quase que pessoalmente ao leitor, um leitor também individualizado, inserido numa sociedade multifacetada em classes.

Para Julio Cortázar (1993, p.66) a épica é a mãe de todo romance, pois todo romance significativo de nossa época começa ali onde termina o romancista épico. Além disso, o romance enfoca os problemas de sempre com uma intenção nova e especial: conhecer e apoderar-se do comportamento psicológico humano e narrar isso, exatamente isso, dando uma contribuição ao conhecimento do mundo subjetivo, explorando o seu próprio mundo e o mundo de seus heróis épicos, tudo isso para se assegurar de que o homem como tal pode chegar a conhecer-se o bastante. O grande tema do romance, com o Romantismo, busca analisar como a subjetividade se derrama sobre o contorno da personagem, condicionando e explicando seus atos. O romance do século XIX seria uma resposta a questões sobre como é o homem, percorrendo seu caráter e sua projeção na sociedade. Cortázar (1993, p.66) faz também um paralelo entre o romance antigo e o atual:

O romance antigo ensina-nos o que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; o romance de hoje perguntar-se-á seu porquê e seu para quê. (...) Digo, então que a presença inequívoca do romance em nosso tempo, se deve ao fato de ser ele o instrumento verbal necessário para a posse do homem como pessoa, do homem vivendo e sentindo-se viver. O romance é a mão que sustenta a esfera humana entre os dedos, move-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a, abarca-a inteiramente por fora (como já o fazia a narrativa clássica) e procura penetrar na transparência enganosa que lhe concede pouco a pouco uma entrada e uma topografia.

Cortázar completa seu raciocínio fazendo um paralelo entre o conto, o teatro, e o romance. Tanto o conto como a obra de teatro procuram nos mostrar,

por exemplo, uma formiga, isolando-a, levantando-a de seu formigueiro. O romance se propõe a nos dar a formiga e o formigueiro, ou seja, o homem em sua cidade, a sua ação e as suas últimas conseqüências.

No romance, a variedade de intenções e temas é infinita, porém, para Cortázar (1993), a linguagem que suporta cada um desses inúmeros romances é essencialmente a mesma. É uma linguagem reflexiva, que emprega técnicas variadas para traduzir os sentimentos. Finaliza afirmando que o romance é ação, é compromisso, é transação, é aliança de elementos díspares que permitem a submissão de um mundo igualmente heterogêneo e ativo. No romance do século XIX, heróis e seus leitores participavam de uma cultura, mas não compartilhavam seus destinos de maneira entranhada. Os romances eram lidos como fuga ou forma de ilusão, jamais como forma de encontro ou de antecipação. Eram escritos como uma espécie de nostalgia, como pintura social crítica ou utopia com fins didáticos. Agora são escritos ou lidos para confrontar-se o hoje e o aqui.

*Budapeste*, de linguagem reflexiva e emprego de técnicas variadas, traduz os sentimentos, o confronto entre o hoje e o aqui, do personagem narrador José Costa:

Postado no centro da pequena livraria, num pedaço de tarde perdi a conta dos fregueses que saíram com meu livro. Passavam por mim sem me olhar, esbarravam em mim sem imaginar quem eu fosse, e aquilo me enchia de uma vaidade que havia muito tempo eu não sentia. Talvez julgando que eu perturbasse a circulação, em má hora o livreiro decidiu me interpelar: deseja alguma coisa? (p.93)

Percebemos que sentimentos conflitantes se apoderam de Costa, a personagem mistura sentimento de prazer e humildade: escreveu um livro que era sucesso de público e não foi reconhecido como autor. O que importava para Costa era o fato de, naquele exato momento, ele poder ter um contado físico com aquelas pessoas que esbarravam nele na livraria, sem ter a menor noção de que ele era o autor real do livro que elas compravam.

Mikhail Bakhtin (2000, p.110), ao elaborar sua teoria do romance como uma expressão do relacionamento inter-humano por meio da linguagem, cria o conceito de que o romance é um gênero híbrido, capaz de representar a imagem do homem na linguagem:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas "linguagens", duas perspectivas semânticas e axiológicas. (...) freqüentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida (...)

Bakhtin busca, assim, representar o homem como ser de linguagem. Para ele, o romance é fruto do discurso social comunicativo e do discurso individual especulativo, ou seja, o romance é um gênero que representa a imagem da linguagem carregada de tensões. À luz de suas reflexões, formula uma categoria teórica, o dialogismo, que se tornou o eixo de toda a sua investigação. Foi o romance que levou Bakhtin ao encontro de manifestações culturais de tradição oral, em sociedades que não conheceram a escrita.

Bakhtin transforma sua teoria do romance em legado cultural do romance. Por meio de seu percurso contínuo entre oral e escrito, faz com que possamos entender o movimento das produções culturais de nossa civilização. Embora nunca tenha negado a lingüística, nota-se sua aversão a certos princípios lingüísticos que consideram a linguagem uma forma de comunicação sem a participação da interatividade social, já que, para ele, essa seria a essência da linguagem comunicativa, das enunciações. Os enunciados, por sua vez, seriam compostos de elementos verbais, assim como a entonação. É nesse ponto que o homem mantém relações com o mundo por meio da linguagem, o dialogismo seria, então, a comunicação interativa, um processo de valorização da voz como representação de um contexto cultural mais amplo.

Bakhtin faz também um paralelo entre as personagens modernas, que enfrentam um conflito íntimo com seu tempo, duvidando de si mesmas e buscando respostas na realidade que as circundam; os heróis épicos, que lutavam por seus objetivos, não tinham defeitos, eram permeados de pensamentos nobres e não questionavam a sociedade de sua época. Por isso, Bakhtin acredita que o homem

que fala a sua palavra, por meio de sua voz e da voz dos que o circundam, é um reflexo do universo em que vive, repleto de questionamentos. No romance, o homem deixa de coincidir consigo mesmo e, embora seja um só ser, passa a ser também múltiplo.

Para Bakhtin, o romance mostra como um gênero em devir, uma convergência de vários discursos, gêneros e linguagens, só pode ser o reflexo de uma época se conseguir incorporar a diversidade de linguagens, inclusive dialetos. Nesse sentido, o romance é um sistema de linguagens e, como tal, não pode ter uma linguagem única. Ao incorporar uma heterogeneidade de linguagens, o romance revela sua dimensão de paródia, podendo utilizar, estilizando, vários outros gêneros. Assegura que não existe nenhum gênero que não tenha sido incorporado pelo romance, fato que o coloca acima dos demais gêneros. Nosso trabalho reflete sobre esse sentido de unificação presente em *Budapeste*, buscamos traços dessa unificação por meio do discurso que, embora múltiplo é um só: o romance.

A dialogicidade articulada no discurso do romance criou novas possibilidades literárias. O discurso romanesco penetra nesse emaranhado de idéias, de pontos de vista, de outros discursos que se interpenetram gerando várias entonações, fundindo-se uns com os outros, influenciando o aspecto estilístico do romance, que é versátil como o conceito de “moderno”. Essa versatilidade está materializada no romance *Budapeste* que apresenta um discurso inacabado, inconcluso. Simultaneamente, levanta-se como uma variante da forma romanesca, operando, no corpo escritural, indagações concernentes ao próprio gênero e ao romance em devir.

### **3.2 – O caráter de “formação”: o homem em devir**

Bakhtin (2000, p.32) afirma que a imagem do homem no romance é fundamental. Para tanto, o autor exerce uma tensão no todo da obra e no todo do herói, pois a consciência do autor é “uma consciência que engloba a consciência do herói e do seu mundo”. É nesse sentido que o princípio de formação do herói está presente no romance. Na dinâmica do romance, os acontecimentos representados estão intimamente ligados com a movimentação do herói no espaço, fazendo com que os acontecimentos sejam portadores de modificações em seu destino. Assim, o herói transforma-se num homem em devir, ou seja, numa unidade dinâmica, gerando uma variante do gênero romanesco denominada romance de educação ou de formação.

Todas as mudanças ocorridas com o herói acabam por construir o enredo romanesco, fazendo com que haja uma seqüência de fatos repensados e reestruturados. Quanto ao tempo, este é introduzido no interior do homem, provocando uma modificação em seu destino e em sua vida. Esse tipo de romance também é conhecido como romance de formação, justamente porque representa a trajetória da transformação do homem, sempre ligada ao seu grau de assimilação do tempo.

Acreditamos que *Budapeste* seja um romance de formação ou de educação, na medida em que representa a transformação e a aprendizagem de seu narrador-personagem José Costa, que no decorrer da história vai transformando seu destino e o das pessoas ao seu redor. Essa ideologia é tipicamente moderna, assim como a própria representação do homem em devir, que constrói e modifica o seu destino.

Também a palavra ganha, aqui, uma nova dimensão ao ter revelada sua potencialidade. Importância atribuída à sua construção textual, de forma a representar uma reinvenção da própria palavra, transformando o discurso num Epô. O herói não é mais representado por uma personagem, mas pelo próprio discurso, pela própria palavra. O discurso adquire a propriedade de ser uma personagem, tal a importância conferida a ele.

O objetivo de tal construção é a de educar ou formar o leitor para o aprendizado da formação do discurso. A língua se despreende das raízes

históricas e ganha autonomia. A criação do romance “O Ginógrafo”, por Costa, tem por meta educar o leitor esteticamente. O que está em jogo também é a educação da palavra e das potencialidades que a palavra pode assumir. “O Ginógrafo” representa uma das várias narrativas que vão surgindo dentro da narrativa *Budapeste*, que é, em seu âmago, uma geradora de histórias, que se multiplicam traduzindo outros personagens, narradores, autores e autobiografias. Essas autobiografias, geradas no discurso de *Budapeste*, são inventadas e reinventadas via discursividade. Assim, Chico Buarque arquiteta a narrativa, construindo o romance, dando sentido ao moderno e ao romance de educação.

Para Bakhtin (2000), a transformação que se opera no homem é o resultado de um conjunto de circunstâncias, de acontecimentos, de atividades, de empreendimentos que acabam por modificar sua vida. O destino do homem é construído, refletindo, enfim, seu caráter. A formação do próprio homem se confunde com a formação da sua vida e do seu destino.

Em *Budapeste*, um conjunto de circunstâncias e de acontecimentos, na vida do narrador-personagem José Costa, desencadeia uma modificação em seu plano de vida traçado anteriormente, quando ainda vivia com sua esposa Vanda no Brasil. No decorrer da trama, José Costa vai sendo enredado num turbilhão de acontecimentos sucessivos que vão modificando seu destino, proporcionando uma aprendizagem, uma modificação. Primeiro, uma aterrissagem inesperada na cidade de Budapeste, depois a curiosidade em torno de uma língua tão diferente da sua. Assim, vão surgindo acontecimentos, levando-o a um destino novo e transformador:

Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio. (p.06)

Mais adiante, Costa admiti que sempre esteve pronto para as mudanças em sua vida, o que nos leva a pensar no romance de formação, no “homem em devir” e, ao mesmo tempo, na modernidade de suas ações:

Eu logo a esqueceria, como esquecera os haicais decorados no Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em russo, de cada país eu levo assim uma graça, um souvenir volátil. Tenho esse ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade, se perseverasse poderia aprender o grego, o coreano, até o vasconço. Mas o húngaro, nunca sonhara aprender. (p.07)

A transformação se estende em sua vida conjugal, quando conhece Kriska, uma mulher húngara e bem diferente de sua esposa Vanda, tanto fisicamente como ideologicamente. Kriska é despojada, Vanda é contida. Kriska, branca e Vanda, morena. No trecho a seguir, temos uma descrição de Kriska:

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

Neste outro trecho, vejamos as características de Vanda, bem diferentes das de Kriska:

Dava-me grande prazer ver a naturalidade com que a Vanda despia a blusa, sem sutiã por baixo, depois desabotoava a saia, ficando só de calcinha, e constatei que a temporada longe do mar não lhe alterara o tom da pele. (p.101)

O olhar de Costa é diferente para cada uma das duas mulheres. Com Kriska, ele tem uma vida mais simples:

Aí ela se sacudiu inteira, como num calafrio, fazendo a mochila escorregar pelas costas, e buscou um cartão de visita, que rabiscou a lápis e me entregou. E levantou-se e foi-se embora sem se despedir, deslizando de patins no tapete. (p. 62)

Com Vanda, a vida é cheia de cobranças e compromissos sociais, já que ela é uma figura pública:

Não admitia pois que o menino se espantasse ao vê-la surgir de paletó e saia pretos, salto agulha, colares, brincos, blush, batom e um coque com as pontas presas em gomos. Para apaziguar e adormecer o filho precisou se despir, lavar o rosto, soltar os cabelos, e levou outra hora e meia até se recompor e me encontrar na garagem. (p. 35)

Costa sempre estará entre as duas vidas, entre as duas mulheres, como um elo de ligação entre as duas histórias que se desenrolam simultaneamente. Nota-se também que quando se refere “ao vocabulário da infância”, está disponibilizando-se à aprendizagem:

Para algum imigrante, o sotaque pode ser uma desforra, um modo de maltratar a língua que o constrange. Da língua que não estima, ele mastigará as palavras bastantes ao seu ofício e ao dia-a-dia, sempre as mesmas palavras, nem uma a mais. E mesmo essas, haverá de esquecer no fim da vida, para voltar ao vocabulário da infância. Assim como se esquece o nome de pessoas próximas, quando a memória começa a perder água, como uma piscina se esvazia aos poucos, como se esquece o dia de ontem e se retém as lembranças mais profundas. (p.128)

No romance de formação estudado por Bakhtin (2000, p.239-240), não há como separar a evolução do homem da evolução histórica:



O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito.

O que está em evidência é a formação do novo homem, e a força organizadora do futuro desempenha um papel importante. A imagem do homem em devir, perde, de certa forma, o caráter privado e se transforma num aprendiz dentro de um futuro histórico, já que são justamente os fundamentos da vida que estão mudando, fazendo com que o homem mude junto com eles.

Dessa modo, o que entra em ação é a iniciativa criadora do homem frente a realidade com todas as suas possibilidades, focalizando-o durante o processo de assimilação de um determinado tempo histórico. Esse processo, no caso de *Budapeste*, evidencia traços da modernidade na contemporaneidade. Porém, isso não quer dizer que tenhamos a intenção de abarcar o material histórico na sua totalidade, já que o nosso objetivo é, principalmente, teórico-textual.

### **3.3 – O caráter “moderno” de *Budapeste***

Contextualizar *Budapeste*, em seu momento histórico, requer certa compreensão e delimitação do que se entende por “moderno”. Não são poucos os pensadores que buscam refletir sobre a conceituação de “moderno”, à luz dos pontos de vista histórico, cultural, social, estético. Nosso objetivo, diante da



do século XVI até o fim do século XVII, afirma que as pessoas estavam apenas começando a experimentar a vida moderna, sem terem se dado conta do que as tinha atingido. Estavam procurando um vocabulário adequado, tinham pouco senso de público ou comunidade e seus julgamentos acerca do novo ainda não eram compartilhados. Uma segunda fase seria a onda revolucionária que, com a Revolução Francesa, ganhava um grande e moderno público, o qual partilhava o sentimento comum de viver uma era revolucionária em todos os setores, fossem eles da vida pessoal, social ou política. Já no século XX, a terceira fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar o mundo todo, atingindo pensamento e arte.

Mas, para Sérgio Paulo Rouanet (1993), entretanto, a modernidade está em crise, mais especificamente uma crise da civilização, aprofundada pelos conceitos de universalidade, individualidade e autonomia. A universalidade visaria a todos os seres humanos, independente das barreiras sociais, culturais ou nacionais. A individualidade pregaria que os seres humanos seriam considerados concretos e individualizados. A autonomia significaria que tais seres, que são individualizados, seriam capazes de pensar por si mesmos sem a ajuda de qualquer religião ou ideologia, e poderiam agir movidos unicamente pelo trabalho e os meios necessários à sobrevivência. Todavia, tudo isso encontra-se em crise, uma crise movida pela sociedade de consumo, pelo racismo, por governos totalitários e economias que expõem o povo a mais profunda miséria:

Enfim, há uma grande descrença com relação ao sistema econômico. O capitalismo é vivido como gerador de desemprego e de exploração, o socialismo fracassou em suas promessas de eliminar a injustiça social e de promover a abundância, e ambos se revelaram ecologicamente predatórios. (Rouanet, 1993, p.11)

Esses conceitos sobre modernidade e modernização surgem como verdadeiras cascatas, parecendo seguir um ao outro sucessivamente, porém, observa-se que se cruzam. Seus efeitos se acumulam interferindo uns nos outros numa dimensão de simultaneidade. Para Hans Ulrich Gumbrecht (1998) , todos

esses conceitos, incluindo o de “Alta Modernidade”, ou seja, as produções literárias das primeiras décadas do século XX, e Pós-Modernidade ou momento presente contemporâneo, criaram uma discussão epistemológica que busca determinar uma identidade atual. Entretanto, tais conceitos se confundem facilmente, porque podem ser representados por um único termo: Modernidade. Gumbrecht (1998, p.11) completa:

Portanto, quando tento enfatizar as diferenças entre as quatro modernidades mencionadas, minha meta principal é analisar e usar a dinâmica de sua seqüência em cascata como uma pré-história que nos ajudará a focalizar o status histórico peculiar ao nosso próprio momento.

Essa visão proposta por Gumbrecht, nos faz pensar que a modernidade surgiu da necessidade do homem enxergar a si próprio como um ser que não era apenas um produto da criação divina, mas que seus atos eram obra de si mesmo, ocupando, assim, o papel de sujeito da produção de saber. Ao invés de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno se define como uma unidade independente e produtora. Essa é a primeira manifestação da chamada “Modernidade”.

O homem, a partir daí, vai penetrando e decifrando os objetos, bem como seus elementos, e depois a ele mesmo. Entre o início da modernidade e o nosso presente, há um processo constante de modernização, no qual o homem, além de observador, vai tornar-se observador também de si mesmo. Ao examinar-se, vai adquirindo uma condição mais complexa de sua própria percepção do mundo. No século XVIII, pela anatomia, pelas funções, e pelos objetos dos sentidos do homem e seu crescente fascínio pela especificidade da experiência estética, gerada pelo observador auto-reflexivo, produz uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis.

No início do século XIX, com essa gama infinita de possíveis representações, surge um novo tipo de avaliação, o de descrever os fenômenos por suas evoluções ou por suas histórias, uma estratégia de chegar a um acordo com a infinidade de representações possíveis. O tempo entra como um agente

absoluto de mudança, inovando todas as coisas. Então surge a idéia de que nada permanece o mesmo, ou seja, tudo no universo está sujeito a mudanças com relação ao tempo. À medida que o tempo histórico é colocado em movimento, o cronotopo do tempo histórico, o presente transforma-se num instante tão curto, que a cada segundo esse presente torna-se passado e futuro ao mesmo tempo. Nomeou-se esse processar de “Temporalização do Século XIX”. Em cada momento presente, o sujeito tem de imaginar uma variabilidade de situações futuras, as quais ele pode selecionar e transformar num futuro de sua preferência.

No romance *Budapeste*, encontramos esse tipo de pensamento, já que o narrador personagem, José Costa, está em constante transformação, buscando, dentre as inúmeras opções que se colocam a sua frente, a mais adequada para a sua felicidade. É dentro dessa relação entre tempo e ação, que são criadas opções, nas quais a humanidade pode “fazer” sua própria história. Em *Budapeste*, José Costa constrói a sua.

Para Gumbrecht (1998), é possível analisarmos tanto a história da arte como a da literatura na Europa desde 1800 como uma tentativa de unir aspectos diferentes dentro da crise da representabilidade. A invenção da fotografia, por exemplo, gerou a esperança de que ela eliminasse a análise somente por parte do observador, oferecendo a quem a observasse uma nova visão do fato ocorrido. Mas a fotografia também carrega em si as circunstâncias situacionais do momento em que foi produzida, portanto, retornando ao mesmo ponto de partida. Durante a segunda metade do século XIX, havia uma verdadeira acumulação de inovações, experimentos e efeitos estéticos, gerados pela tecnologia que surgira. Alguns historiadores culturais rotularam essa época, a do surgimento das vanguardas dos anos 20, como “Alto Modernismo”. Essas vanguardas pretendiam mostrar a perda do equilíbrio entre significante e significado. Poetas e artistas em geral, como os dadaístas e surrealistas almejavam revolucionar a questão da representação tradicional da arte e da literatura. Mas mesmo nessa época existia, em alguns lugares da Itália, Espanha e das Américas, uma versão diferente desse “Alto Modernismo”, que não descartava a importância da representação. Percebemos, desse modo, que há uma variabilidade de pontos de vista, mesmo entre os que vivenciaram aquele momento.

Nesse aspecto, *Budapeste* dá ênfase à questão da representação e à questão estética, pois temos fatos que são narrados por Costa que fazem parte do mundo por ele observado, e que se desdobram esteticamente no discurso que parece acompanhar essa impressão que ele tem do mundo. O mundo para ele representa-se via discurso, por isso temos o desenrolar de várias histórias que culminam na história de Costa. Todas as histórias, como a do alemão Krabbe, ou do poeta Ferenc, ou do ex-marido de Kriska, Sr..., são ângulos diferentes de observação sobre um mesmo assunto: a sua vida, as suas escolhas, as suas experiências, que vão se convertendo em várias maneiras de tornar seu dia-a-dia mais agradável. A questão da representação é primordial em *Budapeste*, a representação enquanto discurso.

Notamos que Chico Buarque se esforça por explorar o maior número possível de elementos narrativos, engendrando-os de modo a compô-los de forma sistemática, como se formassem círculos que partem de uma narrativa inicial, a vida de Costa, e que se cruzam em vários pontos. Todas as histórias se transformam em superposições de histórias, numa multiplicação, em espiral, da representação.

Valendo-nos das relações realizadas por Gumbrecht (1998), poderíamos afirmar que essa moderna forma de valorizar o discurso, pela escrita, seria uma forma de retomar a era da imprensa como uma maneira de transferir para a escrita, a função principal de representar sujeitos na ausência de seus corpos, como em meados do século XVI, durante a expansão marítima, pois somente na época da imprensa parece ter se firmado a idéia de que todos os textos, bem como seus conteúdos, são fundamentalmente independentes da presença de um corpo humano para se concretizar. Na época das grandes navegações, somente tornou-se possível o projeto da Coroa de fazer-se presente nas colônias, por meio dessa burocracia com documentos escritos. Assim, não era mais necessária a sua presença corporal, mas subjetiva. A imprensa simultaneamente se estabeleceu entre o corpo daquele que escreve e o papel no qual se deve escrever, e daí se originou o moderno autor-sujeito, com uma grandeza puramente espiritual, já que há essa suspensão da união imediata entre corpo e escrita. Os textos passaram a irradiar, sem a presença de um corpo, a mensagem que desejavam passar. Ao

mesmo tempo, desenvolveram a autonomia, tornando-se independentes da presença corporal do seu criador.

Em *Budapeste*, o narrador personagem Costa parece obcecado em transformar sua vivência em várias histórias, que são escritas por e para pessoas diferentes, mas representam sua própria vida. Uma forma de não só garantir e perpetuar sua existência documentando-a, mas também de reafirmar, a cada página, que o caminho escolhido é o mais apropriado.

Segundo Bakhtin (1998), o romance é um gênero versátil, em devir, o mais maleável dos gêneros. No processo de evolução da literatura nos tempos modernos, tem como premissa particularidades estruturais e fundamentais que determinam a orientação de sua própria versatilidade. Essas particularidades fundamentais que diferenciam o romance dos demais gêneros, estão ligadas à consciência plurilíngüe, à transformação radical das coordenadas temporais, a uma nova área de estruturação da linguagem plurilingüística, que está relacionada com uma nova fase da realidade mundial que sai de um estado socialmente fechado, como acontecia no passado, para lançar-se às relações internacionais, promovendo uma ligação interlingüística.

Como resultado desse processo tem-se uma pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas, geradoras de um novo mundo, nova cultura, nova consciência literária criadora. Para Bakhtin, essa nova consciência cultural e criadora dos textos literários, vive, atualmente num mundo ativamente plurilingüístico. Assim, o discurso e a língua começam a ser acometidos de um processo de troca, deixando de ser o que haviam sido até então. Estabelecem, agora, relações completamente novas, trazendo conseqüências para todos os gêneros literários, que se constituíam num mundo fechado e surdo. Por isso o processo característico do gênero romanesco foi de fundamental importância para a renovação da literatura tanto no plano lingüístico como no estilístico do mundo moderno.

Os modernos, para Leyla Perrone-Moisés (2000), têm de internalizar a arte da linguagem baseada na *technè*, ou técnica, já que, tanto na poesia quanto na prosa, o resultado das produções não depende apenas da inspiração, mas de uma técnica que tem de ser desenvolvida e aprendida, para só depois ser reinventada

e inovada. Chico Buarque, no discurso criador de *Budapeste*, nos dá mostras desse processo moderno. Percebemos, a cada momento, que a forma discursiva não é obra do acaso, mas de um estudo cuidadoso, que busca estruturar a narrativa de modo a oferecer, a nós leitores, esses indícios. Um exemplo claro dessa preocupação com a estruturação do discurso é apreendida na multiplicidade de narrativas que são criadas no interior do discurso de *Budapeste*. Essas narrativas promovem a geração de novas personagens que parecem multiplicar-se num jogo dialógico, envolvendo também um emprego inovador do tempo e do espaço.

*Budapeste* é um modelo de discurso altamente elaborado. O modo como operou os nomes dos personagens é exemplar, pois assumem um significado particular quando confrontados com a personalidade e o papel desempenhados na história pelos personagens, como já foi analisado. Percebemos, assim, que a valorização da técnica na literatura moderna, como assinalou Perrone-Moisés, é de fundamental importância.

A “concisão” e a “exatidão” são outros preceitos modernos. A concisão, uma forma de condensar o maior número de informações possíveis num espaço de tempo restrito, é uma outra fórmula empregada na modernidade. Em *Budapeste*, percebemos esse uso quando, num restrito espaço de tempo narrativo, há um grande número de informações, gerando, por exemplo, cronotopos diversos. O narrador personagem Costa também faz uso da concisão quando cria textos variados para que outras pessoas assumam a autoria.

A “exatidão”, que se refere a uma adequação da palavra à experiência que se tem das coisas, é notada em *Budapeste* por meio da habilidade verbal, na recriação da cidade de Budapeste. Utilizando-se de uma incrível capacidade discursiva, o autor narrador estrutura o discurso de forma a criar a ilusão de que realmente esteve lá.

Outros conceitos, abordados por Perrone-Moisés (2000), são os de “visualidade” e “sonoridade”, evocando quer seja imagens admiráveis, quer seja qualidade musical. *Budapeste* revela esses valores, a cada página, mas, principalmente, quando o narrador personagem Costa se refere aos seus dois amores: Vanda e Kriska. Notamos, aí, uma verdadeira construção poética



imagética e sonoramente polifônica por meio dos diálogos apresentados. Ritmo e melodia, aliados ao efeito visual, desprendem-se do texto. A intensidade moderna também está presente por meio do estranhamento, que causa a surpresa, uma das exigências dos leitores modernos, que não têm paciência com leituras tediosas, exigindo do texto a rapidez, uma das formas da intensidade da vida moderna.

Outro valor apresentado por Perrone-Moisés é “completude” e “fragmentação”. A completude na modernidade diz respeito à coerência interna das partes que constituem a obra. É formada por partes, por fragmentações, mas não no sentido de esfacelar algo que está construído, mas no de procurar juntar, de buscar a ficção formal do todo, abrir sentidos. José Costa faz isso durante toda a narrativa de *Budapeste*, busca todo o tempo unir as suas experiências para vivenciar uma nova vida na cidade de Budapeste; opera o seu conhecimento do mundo e seu auto-conhecimento, em prol do encontro do “eu” com o “outro”- a procura do escritor anônimo pelo seu “eu” múltiplo.

Gumbrecht (1998) afirma que a Pós-Modernidade surge como uma necessidade de superação da Alta Modernidade, uma conseqüência da obsessão por uma inovação, um legado do cronotopo “tempo histórico”. Nesse caso, o passado que a Pós-Modernidade deixa para atrás de si é a Alta Modernidade. Para ele, o momento em que vivemos, o contemporâneo, concebe uma forma de neutralizar e transformar os efeitos acumulados de todas essas modernidades que tem se seguido uma a outra desde o século XV. O momento contemporâneo, problematiza a subjetividade e o tempo histórico, apresentando também uma problematização da crise de representação, causada por uma falta de referências, conseqüência da velocidade e fragmentação do sujeito.

Entretanto, esse parece não ser, a nosso ver, o problema do romance *Budapeste*. Apesar de ter sido produzido no momento contemporâneo, suas características discursivas não se encaixam na conceituação de pós-modernidade, que se define a partir de traços como: fragmentação, heterogeneidade, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, abandono das utopias artísticas e políticas. Como tivemos oportunidade de observar neste estudo, *Budapeste* representa a valorização do ser humano como um sujeito que

cria expectativas em relação ao futuro. No caso de José Costa, narrador personagem, isso fica evidente. O leitor tem uma visão totalmente promissora do futuro, já que Costa procura mostrar que mesmo vivendo à margem da sociedade, por não ser reconhecido profissionalmente – é um escritor fantasma -, pode ser um homem feliz pelo fato de produzir textos, ou de ensinar as bases estéticas de como criar um discurso inovador, ou de encontrar soluções para seus problemas. Projetando o futuro, *Budapeste* se mostra como verdadeiro útero, gerador de narrativas. Renovação, esperança e utopia são valores essenciais à modernidade, tanto quanto ao romance *Budapeste*.

Para Anthony Giddens (1991) a modernidade é um estilo, um costume de vida ou uma organização social, que emergiu na Europa a partir do século XVII e que, posteriormente, tomaria uma consistência mundial. Admite, no entanto, que delimitar esse espaço de tempo, em que a modernidade impera ou imperou, é ainda um mistério. Admite também que há uma variedade de termos que tem sido sugeridos por diferentes pesquisadores, recebendo o momento contemporâneo as mais variadas nomenclaturas: pós-modernidade, pós-modernismo, sociedade pós-industrial etc. Giddens aponta para a necessidade de inventar novos termos, mas deixa claro que olhar novamente para a natureza da própria modernidade também é importante, pois falar em pós-modernidade é admitir que a modernidade chegou ao seu final. Assim, estamos alcançando um período em que as conseqüências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas que antes, o que gera variadas discussões.

*Budapeste* traz em si a tradução do que podemos afirmar como “moderno”. As mudanças constantes na vida do narrador personagem José Costa é um exemplo do que está no âmago da modernidade: o espírito de mudança com o intuito de melhorar e trazer um maior bem-estar para o presente:

Apesar de que, graças às suas aulas tácitas, com mais uns meses eu assimilaria a norma culta da língua, me habilitando a retocar por conta própria o húngaro dos maiores escritores da Hungria. Para tanto eu lutava sem trégua, renunciava a todo lazer, mesmo as tardes livres de domingo passava debruçado sobre o material da noite anterior. (...) E antes do café, alcançou os papéis que eu levava à mesa e os começou a ler na minha frente. (...) Ao

terminar a leitura, abaixou o rosto e disse: feddhetetlen, ou seja, irrepreensível. (p.126-127)

Sem dúvida, a força transformadora principal que modela o mundo moderno é o capitalismo. Com o declínio do feudalismo a produção agrária, baseada no domínio feudal local, é substituída pela produção para mercados de cunho nacional e internacional, resultando que até os trabalhadores se transformassem em mercadorias. O desenvolvimento das instituições sociais modernas e sua difusão em escala mundial, segundo Giddens (1991), criaram oportunidades bem maiores para os seres humanos gozarem de uma existência segura e gratificante. Porém, a modernidade traz conseqüências desagradáveis, submetendo muitos seres humanos à disciplina de um trabalho maçante e muitas vezes repetitivo, provocado pelas “forças de produção”, ou seja, a transformação do processo manufaturado pelo de produção em larga escala de mercadorias, surgindo, assim, o comércio, a exportação, e o trabalho assalariado, uma verdadeira apologia à massificação globalizada.

Quando o narrador personagem de *Budapeste*, José Costa, fala de alguma profissão, como a de Vanda, sua esposa, ou quando narra as convenções de que ele participava com os escritores anônimos, ou no seu antigo emprego na Cunha & Costa Agência Cultural, ou mesmo quando descreve um dia no seu novo emprego na cidade de Budapeste no Clube das Belas-Letras, faz uma referência a esse processo de industrialização, do surgimento do trabalho assalariado e deixa clara as suas críticas em relação a isso. Percebemos que Costa tem uma certa resistência a esse processo de massificação, de globalização, que fazem com que os profissionais percam a individualidade e se transformem em engrenagens da máquina do capitalismo:

Por via das dúvidas, no Clube das Belas-Letras, embora tentado, eu não dava um pio. Ao revisar as atas, em compensação, já não me limitava a corrigir equívocos de linguagem. Porque nem mesmo escritores do calibre de um Hidegkuti István, por exemplo, podiam se mostrar inspirados todo santo dia. Algumas reflexões assaz ordinárias, na boca de finos intelectuais, eu próprio já havia

transcrito em ata, a contragosto. (...) Então, para preservar a reputação de uns e outros, fui tomando a liberdade de substituir certas baboseiras por tiradas de espírito, de minha autoria. Era um jogo arriscado, porque se minha intervenção não fosse de agrado do sujeito, a culpa recairia sobre o escrivão. E o velho Puskás, mesmo passando por relapso, para salvar seu emprego, seria capaz de me sacrificar. (p.129)

Outro exemplo desse capitalismo modelador é a cidade, onde os modernos assentamentos urbanos incorporam os locais das cidades tradicionais, dando-nos a impressão de se expandirem delas. Os grandes centros mundiais seguem sempre um mesmo modelo. Em *Budapeste*, notamos que Costa chega a ponderar sobre a semelhança entre Brasil e Budapeste: lojas com nomes em inglês, grandes centros comerciais, grandes vias públicas etc.:

Depois andamos por ruas de Pest que ele não conhecia, jogamos boliche, comemos salsichas, (...) Seguimos para um shopping center, insisti para que subisse na escada rolante, entramos em várias butikues, ele comprou óculos escuros, ganhou de brinde um boné inglês, tomamos cerveja no terraço panorâmico, mas aí me enjoei do jeito dele. (p.132)

Ou:

Ela fora transferida para São Paulo, por que São Paulo? Porque o telefornal da noite era gerado em São Paulo, ora, e de segunda a sexta a Vanda ia ao ar em rede nacional. Era um upgrade na carreira, disse ela, tanto assim que em Higienópolis todo mundo a parava na rua, chegava a ser chato. Disse que por outro lado adorava a efervescência cultural da cidade, tinha ido a um catatau de exposições. (p.81)

A modernidade também modificou as relações de tempo e espaço, pois nas sociedades pré-modernas, essa questão era desprovida de um calendário em escala mundial, bem como de um horário mundial. Atualmente, todos seguem um mesmo sistema de datação, ou seja, o advento da modernidade fez com que a relação tempo e espaço fosse encarada de forma a podermos fazer intersecções de vários tempos e espaços ao mesmo tempo. No romance *Budapeste*, esse fato

se repete com freqüência, já que o narrador personagem Costa constrói sua história entre espaços e tempos que se desdobram. Budapeste e Brasil são duas das localidades do romance, é por meio delas que há um desdobramento espaço-temporal. As várias narrativas que surgem no interior do romance, como, por exemplo, a história escrita por Costa para o alemão Krabbe, também desdobram o espaço-tempo.

Embora *Budapeste* seja um conjunto de narrativas que se multiplicam, o leitor, ao uní-las, recompõe a história contada, como num quebra-cabeça multifacetado. Esse recurso narrativo faz com que o romance ganhe efeitos próprios da poética moderna, inserindo também autor, narrador, personagem, leitor, numa atmosfera de esperança, criação, utopia.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Entender o momento contemporâneo, bem como sua produção artística é

sujeito, abala as estruturas de unidade social e cultural pelas mudanças simultâneas e contínuas.

O romance *Budapeste*, situado na contemporaneidade e escolhido para este estudo, levou-nos a refletir sobre seu lugar na produção contemporânea. Percebemos que *Budapeste*, graças a seu modo de composição, ocupa um lugar mais abrangente dentro da literatura, do que simplesmente uma faixa de décadas restritas à contemporaneidade.

Ao realizarmos um estudo sobre o autor de *Budapeste*, no contexto literário contemporâneo, notamos que é considerado um dos representantes da literatura brasileira da atualidade. Sempre engajado em movimentos sociais e políticos, Chico Buarque nos mostra, no conjunto de sua obra, um interesse em contribuir para a formação do caráter contestador do indivíduo contemporâneo, que está em busca de respostas que, na maioria das vezes, não encontra, suscitando o questionamento de valores preconcebidos. *Budapeste* é um reflexo desse pensamento.

Verificamos, por meio da hipótese selecionada - a discursividade oferece um campo de forças, no qual o épico dá uma resposta poética aos valores modernos de *Budapeste* – que o romance de Chico Buarque responde afirmativamente, na medida em que sua arquitetura textual operou o discurso, de modo a construí-lo como “herói”.

Pelo estudo realizado, percebemos que *Budapeste*, apresenta uma mensagem admiravelmente inovadora, não se prendendo a um momento literário específico, mas abrindo-se a interpretações, pontuadas pelo campo de forças do discurso, capaz de amarrar os elementos narrativos de forma a revelar um epos, em que o herói é o texto. Neste sentido, *Budapeste* revela uma variante da forma romanesca, mostrando uma imagem, um diagrama, uma arquitetura do narrar na contemporaneidade.

Diferentemente do que declaram os autores do pós-moderno, *Budapeste* não apresenta, por exemplo, os traços da fragmentação e da crise de identidade do sujeito. O que notamos é uma narrativa pautada na utopia, na esperança. A personagem narradora, José Costa, funciona como uma dobradiça, unindo suas experiências, em busca de um viver mais prazeroso e feliz.

À luz da teoria do romance, proposta por Bakhtin (1998), observamos que, em *Budapeste*, o dialogismo se dá por meio da multiplicação de personagens, assim como da multiplicação do tempo e do espaço. As personagens assumem esse caráter múltiplo, pois aparecem e reaparecem como se fossem novas personagens, com novos nomes, cujas vidas parecem estar relacionadas umas com as outras, em virtude das ações, relacionamentos e vozes que se multiplicam: José Costa, no Brasil, passa a ser Zosze Costa em Budapeste; sua esposa, Vanda, na história que Costa escreve para o alemão, Krabbe, passa a se chamar Teresa; Kriska, seu novo amor na cidade de Budapeste, muitas vezes parece ser uma versão de Vanda; o poeta Kocsis Kerenc, para quem Costa escreve um livro “Tercetos Secretos”, representa um dos múltiplos de Costa; o Sr..., ex-marido de Kriska, escreve um livro com o mesmo nome do romance estudado, “Budapest”, cuja autoria é aferida a Costa, reconta a trajetória de José Costa; enfim, multiplicam-se narrativas e elementos narrativos. O romance mostra, assim, o seu avesso, em montagem arquitetural.

O texto, então, transforma-se em herói de uma narrativa que, metalingüisticamente, mostra-nos como gerar discursos dentro de um discurso maior, que é o romance *Budapeste*. Essa multiplicação se dá quando o narrador personagem, José Costa, um escritor anônimo e por isso múltiplo, não assina, mas vende sua produção para que outros assumam a autoria. A partir daí, deparamo-nos com uma construção discursiva que gera, tal como um útero – *ginógrafo* -, histórias, narradores, personagens, tempo e espaço, espiralando *Budapeste*. Certamente, por sua amplitude, reflete, também, uma outra característica moderna: o caráter atemporal.

Concluimos que *Budapeste* traduz, em sua composição, valores modernos como concisão, visualidade, completude, de modo a consolidar, juntamente com procedimentos e efeitos discursivos empregados, uma variante romanesca possível, sustentada na poética moderna. Esses traços, poeticamente construídos, levam-nos a perceber a mensagem de esperança e utopia que vertem da vontade de renovação. Materializada por meio da reinvenção da palavra e do narrar, transformam a narrativa num epos, numa aventura da palavra e do discurso, a



mostrar que a criação se constitui em infundável busca, cujo destino não é outro senão re-inventar.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- **Do autor**

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.

- **Sobre o autor**

MENESES, Adélia Bezerra. **Chico Buarque de Hollanda: literatura comentada**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

NEPOMUCENO, Eric. Drama, Lírica e Épica em Chico Buarque. **Cult- Revista Brasileira de Cultura**. São Paulo, ano 6, p.47-65, mai. 2003.

SILVERMAN, Malcolm. **A Moderna Sátira Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

\_\_\_\_\_. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- **Geral**

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: Hucitec, 1998.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARTUCCI, Giovana. **Borges: A Realidade da Construção. Literatura e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Narrador**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1986.

BUENO, Silveira. **Dicionário de Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-Íris Branco: Ensaio de Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem & Outras Metas: Ensaio de Teoria e Crítica Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CLARK, Katerina. Michael Holquist. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria - Literatura e Senso Comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. **Valise do Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O Narrador do Romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os Crimes do Texto – Rubem Fonseca e a Ficção Contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Veja, 1995.

GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: UNICAMP, 1991.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e terra, 1996.

GUINSBURG, Jaco. **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&, 1998.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2003

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMENSON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo. In: KAPLAN, E. A. (org.) **O mal-estar no pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

JOBIM, José Luis. **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em Suas Fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUKÁCS, George. **Teoria do Romance**. Lisboa: Presença, 1962.

MACHADO, Irene A. **O Romance e a Voz: A Prosaica Dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária – Introdução à Problemática da Literatura**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.

MORICONI, Ítalo. **A Provocação Pós-Moderna: Razão Histórica e Política da Teoria Hoje**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PELLEGRINI, Tânia. **A Imagem e a Letra**. São Paulo: Fapesp, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgard Allan. Filosofia da Composição. In **Ficção Completa, Poesia & Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1997.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós Modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-Moderno. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1989.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: Ática, 1999.

STALLONI, Yves. **Os Gêneros Literários**. Rio de Janeiro : Difel, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80 – dobradiças e vitrinas. In: **Papéis Colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TOMACHEVSKI, B. Os Gêneros Literários. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade — Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

WELLEK, René. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Europa-América, 1976.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)