



***Budapeste* de Chico Buarque e o fenômeno pós-moderno**

Franciano Camelo*

Resumo: Este artigo busca evidenciar algumas questões centrais do romance *Budapeste* e discutir em que medida elas estão relacionadas ao fenômeno pós-moderno. Para tanto, o presente estudo apoia-se nas contribuições teórico-críticas de autores como Fredric Jameson, Josefina Ludmer, Marc Augé e Stuart Hall. O que se pode constatar é que a identidade ocupa lugar central em *Budapeste*. Ademais, essa categoria é formalizada de modo a levantar uma série de outros temas, também relacionados ao pós-moderno, a saber, os limites entre o real e o ficcional, a noção de estilo e a fragmentação do sujeito.

Palavras-chave: *Budapeste*; identidade; fenômeno pós-moderno.

Abstract: This article aims at pointing out some central issues in *Budapeste* and discussing to what extent they are related to the postmodern phenomenon, in the light of theoretical contributions made by Fredric Jameson, Josefina Ludmer, Marc Augé and Stuart Hall. This investigation shows that identity is a central category in the novel. Besides, the formalisation of this category evinces other issues, such as the limits between reality and fiction, the notion of style, and the fragmentation of the self, which are directly related to the postmodern phenomenon.

Keywords: *Budapeste*; identity; the postmodern phenomenon.

Sou um evadido,
Logo que nasci
Fecharam-me em mim,
Ah, mas eu fugi.

Se a gente se cansa
Do mesmo lugar,
Do mesmo ser
Por que não se cansar?

Minha alma procura-me
Mas eu ando a monte.
Oxalá que ela
Nunca me encontre.

Ser um é cadeia.
Ser eu, é não ser.
Eu vivo fugido
Mas vivo a valer.

(Fernando Pessoa)

* Formado em Letras e Literaturas de Língua Inglesa pela UFSM. Mestrando na área de Estudos Literários na UFSM, com bolsa de apoio à pesquisa CAPES, e desenvolve o trabalho “Machado de Assis e a (re)escrita de Oliver Twist”.

Parece-me bastante oportuno iniciar o presente trabalho citando o poema “Sou um evadido”, cujo “eu” expressa um estado identitário conflituoso, i.e., a prisão em si e a fuga de si, a incerteza, a indefinição. De fato, os versos de Fernando Pessoa têm força de atualidade.

Segundo Stuart Hall (2005, p. 7), tem-se debatido acerca da identidade de forma extensiva na teoria social. Como o autor pondera, embora as formulações não sejam conclusivas, dado que as tendências são recentes e o conceito “identidade” é complexo, alguns críticos acreditam que

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise da identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está descolando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (IBID., p. 7).

Se considerarmos as contribuições teóricas de Fredric Jameson, entendemos que a chamada “crise da identidade” é, com efeito, apenas parte de um processo que permeia vários domínios da sociedade contemporânea. Em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Jameson analisa produtos culturais contemporâneos (arte, arquitetura, cinema, etc.) e a partir deles constata o que ele chama de “mudança da patologia cultural”. O autor refere-se a tal mudança como uma quebra radical que data de fins dos anos 50 e início dos 60, do século passado, e considera a possibilidade dessa quebra configurar um fenômeno denominado frequentemente como pós-modernismo (cf. JAMESON, 1997, p. 27).

Como sugere a própria palavra, essa ruptura é muito frequentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário do movimento moderno. Por essa ótica, o expressionismo abstrato em pintura, o existencialismo em filosofia, as formas derradeiras da representação do romance, os filmes dos grandes *auteurs* ou a escola modernista na poesia (como institucionalizada e canonizada na obra de Wallace Stevens) são agora vistos como a extraordinária floração final do alto modernismo que se desgasta e se exaure com essas obras. Assim, a enumeração do quem vem depois se torna, de imediato, empírica, caótica e heterogênea (IBID., p. 27).

Na esteira dessa onda de decretos sobre o fim disto ou daquilo, o sujeito não parece passar incólume. Afinal, como lembra Stuart Hall,

a afirmação de que naquilo que é descrito, algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, nós também somos “pós” relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade – algo que, desde o Iluminismo, se supõe definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos (HALL, 2005, p. 10).

E onde entra *Budapeste* de Chico Buarque diante desse contexto?

Em primeiro lugar, é preciso que se deixe claro que não se pretende definir categoricamente a obra de Chico Buarque como um romance pós-moderno. No entanto, não

se pode ignorar que se trata de um romance contemporâneo, lançado em 2003, cujo plano temático-formal parece evidenciar questões que estão no centro do debate sobre o que se acredita ser o fenômeno pós-moderno. Que questões seriam essas? E em que medida elas estão relacionadas a tal fenômeno? São esses dois questionamentos que norteiam a análise que se propõe no presente trabalho.

1 “O autor do meu livro não sou eu”

Iniciemos com aquela que parece a questão central em *Budapeste*: a identidade autoral. Da primeira à última página do romance, a identidade autoral apresenta-se de forma ambígua. Tomemos como exemplo inicial a capa e a contracapa do romance. Na capa, um fundo monocromático mostarda, com o título *Budapeste* quase ao topo. Abaixo do título, o nome do autor Chico Buarque, seguido da palavra “romance”. Ocupando a metade inferior da capa, encontra-se um trecho do romance: “Fui dar em Budapeste, graças a um pouso imprevisto...”. Na contracapa, o título, o nome do autor, o gênero, e o trecho do romance citado aparecem espelhados. Dentre eles, um chama a atenção. Ocupando o lugar onde esperaríamos ler o nome do escritor Chico Buarque, encontra-se grafado Zsoze Kósta, nome do narrador-protagonista do romance. Nesse ponto, estabelece-se a primeira ambiguidade.

Essa ambiguidade autoral constrói-se também no âmbito da narrativa. Afinal, a quem pertence a história que se conta no romance de Chico Buarque? Em *Budapeste*, narra-se o percurso de José Costa, um ghostwriter que, ao voltar de um encontro de escritores em Istambul, acaba em Budapeste. Em seu último retorno à cidade húngara, o ghostwriter depara-se com uma situação peculiar. No aeroporto, ele encontra várias pessoas com um livro na mão, cuja capa traz o título *Budapeste* e seu nome, Zsoze Kósta, como autor. Pouco a pouco, o protagonista dá-se conta do que acontecera, e conclui que o Sr..., ex-marido de Kriska, apropriou-se do seu vocabulário, dos seus pensamentos e escreveu “seu” romance autobiográfico. A surpresa maior, para nós leitores, fica por conta do momento em que José Costa abre “seu” romance autobiográfico e lê para Kriska: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura...” (BUARQUE, 2003, p. 172), exatamente como Chico Buarque inicia o romance *Budapeste*.

Assim, o jogo de identidades que se estabelece no romance parece colocar em questão os limites do real e do ficcional. Num primeiro nível, os nomes de Chico Buarque e de Zsoze

Kósta, na capa e contracapa, podem sugerir que a história do escritor ficcional seja a história do escritor empírico. Num segundo nível, e ainda mais complexo, coloca-se a ambiguidade autoral da narrativa. O romance autobiográfico de Zsoze Kósta, escrito por Sr...., inicia exatamente da mesma forma, e, ao que parece, tem a mesma história que o romance escrito por Chico Buarque para contar a trajetória de um ghostwriter. Dessa forma, quando Zsoze Kósta diz que o Sr.... falsificou seus pensamentos e devaneios para escrever sua autobiografia, poderíamos nos perguntar de quem o Sr... falsifica as ideias e pensamentos: do escritor Zsoze Kósta ou do escritor Chico Buarque? Afinal, as duas histórias parecem coincidir.

Nesse sentido, *Budapeste* evidencia alguns dos aspectos destacados por Josefina Ludmer ao tratar de escrituras e leituras atuais que representariam o fim do ciclo da autonomia literária. Conforme argumenta Ludmer, não se sabe ou não importa se essas escrituras são ou não literatura; se são ou não realidade. Elas se reconhecem como literatura e incluem-se em algum gênero literário. “O sentido (ou o autor, ou a escritura) [...] é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2010, p. 1). Ademais, “podem ou não exibir suas marcas de pertencimento à literatura e os tópicos da auto-referencialidade que marcaram a era da literatura autônoma: o marco, as relações especulares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas...” (LUDMER, 2010, p. 3). Visto à luz das ideias defendidas por Ludmer, poderíamos dizer que o romance *Budapeste* deixa-nos no âmbito das incertezas, pois apresenta a identidade autoral de forma ambígua e, com isso, problematiza (para não dizer apaga) os limites entre o real e o ficcional. A partir daí, somos levados a repensar outro aspecto que é problematizado pelo romance: a individualidade. Vejamos.

2 “Ser eu, é não ser”

José Costa é um ghostwriter que escreve discursos para qualquer circunstância, “artigos escritos em nome do presidente da Federação das Indústrias, do ministro do Supremo Tribunal Federal, do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, em suma, uma galeria que o Álvaro exibia a quem entrasse na agência” (BUARQUE, 2003, p. 16). Não obstante, seu reinado como gênio da fábrica de textos de Álvaro, chefe da agência para quem José Costa trabalha, é ameaçado no instante em que Álvaro decide terceirizar os serviços do ghostwriter, contratando redatores que se vestem da mesma maneira que ele, cujos óculos de leitura,

penteados, cigarros e inclusive a tosse são iguais aos seus. O que deixa o ghostwriter surpreso é que o dono da agência adestrava os rapazes não para escrever pelos outros, mas para escrever à maneira que José Costa escreve pelos outros.

Vale ressaltar um episódio específico do romance em que José Costa encontra-se sozinho na agência e observa a galeria de artigos na parede. Ao passar os olhos pelos artigos, um, particularmente, chama sua atenção. Tratava-se de uma matéria recente em nome do presidente da Academia Brasileira de Letras, para quem ele nunca havia escrito. De fato, era um artigo escrito por um dos rapazes contratados por Álvaro. José Costa lê e relê as frases iniciais e diz: “tive que dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir aquele artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual” (BUARQUE, 2003, p. 24). O ghostwriter descreve esse episódio com agonia e aflição, pois, para ele, era como se alguém tirasse as palavras da sua boca; era como ter um espião no próprio crânio, um plagiário que o antecedesse, como se sua imaginação vazasse de sua cabeça.

Não muito diferente desse episódio, no final do romance, José Costa revela que um personagem chamado Sr..., imitando seu vocabulário, seus devaneios, seus pensamentos, escreve seu romance autobiográfico, cuja autoria José Costa nega. Note-se que o nome do verdadeiro escritor do romance por si só parece incitar a questão do anonimato e, nesse sentido, coloca-o também na posição de ghostwriter. Assim, os elementos que constituiriam a individualidade de José Costa, ou seja, suas ideias, seu modo de pensar, seu estilo, apresentam-se passíveis de serem acessados e copiados.

Com efeito, o que se parece colocar em questionamento a partir do personagem Sr...., de José Costa e da terceirização de seu trabalho é justamente o conceito moderno de estilo, no sentido atribuído por Fredric Jameson, ou seja, do único, pessoal, distinto e individual. Dessa forma, *Budapeste* suscita outro tema presente no campo teórico sobre o pós-moderno. Segundo Jameson, o pós-modernismo marca o apagamento do estilo como algo individual e distintivo, como consequência do fim do ego burguês e da categoria da mônada individual (JAMESON, 1997, p. 43). Analisando o suposto desaparecimento do sujeito individual e, com isso, a inviabilidade de um estilo individual, Jameson aponta a emergência de uma prática que ele considera quase universal: o pastiche. Comparado à paródia, que, segundo o autor, “encontrou um terreno fértil nas idiossincrasias dos modernos”, “o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos” (JAMESON, 1997, p. 44). Em outras palavras, o pastiche não

se presta à mesma função da paródia, ou seja, a uma imitação burlesca; na verdade, constitui-se tão somente como um artifício de imitação.

No romance *Budapeste*, o pastiche liga-se diretamente à questão levantada quanto à autoria e, principalmente, quanto à terceirização da escritura de José Costa. Tanto os rapazes contratados por Álvaro, quanto o personagem Sr... não fazem mais do que apenas imitar a escritura de José Costa. Ademais, a forma como o próprio ghostwriter percebe esse processo de imitação traduz a inviabilidade da existência de um estilo individual já que, como ele próprio afirma, é como se um plagiário o antecedesse; ou seja, seu estilo é tão universal que não há necessidade de vir a existir para que seja imitado.

Postas essas questões, cabe-nos perguntar: como entender, então, o protagonista desse romance enquanto sujeito? Como entender um personagem que diz “o autor do meu livro não sou eu”?

3 “Se a gente se cansa do mesmo lugar”

Voltemo-nos primeiramente para a trajetória do protagonista. No capítulo “Devia ser proibido”, José Costa conta como, ao partir de Istambul com destino ao Rio de Janeiro, um pouso *imprevisto* o levou a Budapeste. Chegando à cidade húngara, a companhia aérea oferece um pernoite num hotel do aeroporto. No hotel, sozinho, o ghostwriter assiste ao jornal em húngaro, uma língua que para ele soa como um amalgamado de sons indistintos. Pela manhã, José Costa e os demais passageiros deslizam até o corredor de embarque do aeroporto “através de um longo e cintilante território livre, um país de língua nenhuma, pátria de algarismos, ícones e logomarcas” (BUARQUE, 2003, p. 10). O avião decola e, do alto, José Costa vê Budapeste e o Rio Danúbio: o rio não era azul e a cidade tampouco era cinza como ele pensava; tudo era amarelo.

A partir daí, o ghostwriter narra sua trajetória que se caracteriza por um constante ir e vir no espaço: sua viagem a Melbourne, para o encontro anual de autores anônimos; o retorno ao Rio de Janeiro; a viagem para Nova Iorque, durante as férias de Vanda; para Istambul, no encontro de escritores, chegando a Budapeste; para o Rio de Janeiro, para Budapeste... Desse modo, o percurso de José Costa revela um constante movimento e, com isso, a impossibilidade de ele se fixar em um determinado lugar.

Esse constante movimento também influencia no modo como José Costa percebe e registra tudo o que o cerca no espaço. Há um trecho do capítulo “Devia ser proibido” em que o ghostwriter relata um episódio ocorrido na noite que passou no hotel em Budapeste. José Costa conta que tomava um banho de banheira quando a campainha tocou. Ele ainda lembrava que campainha em turco era “zil”. Naquele momento, enrolou-se em uma toalha e foi atender a porta. Era o mensageiro que havia se enganado. Em seguida, José Costa diz que ficou com o “zil” na cabeça, mas que logo esqueceria, “como esquecer os haicais decorados no Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em russo” (BUARQUE, 2003, p. 7). Como ele mesmo afirma, de cada país ele levava um souvenir *volátil*. Note-se que, ao voltar para o Rio de Janeiro, José Costa refere-se à experiência que ele teve em Budapeste como algo incerto: “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” (BUARQUE, 2003, p. 31), o que ressalta o caráter efêmero de suas experiências.

Para compreender esse caráter transitório, parece necessário considerar também o tipo de espaço físico por onde o personagem circula. Lembremos que as inúmeras viagens de José Costa levam-no, predominantemente, por uma série de espaços, tais como, aeroportos, aviões, hotéis, shoppings... Os espaços pelos quais o protagonista circula podem ser nomeados, segundo Marc Augé, como “não-lugares”. Ao contrário do “lugar”, que é identitário, relacional e histórico, o “não-lugar” é um espaço que não pode ser definido nem como identitário, nem como relacional, e tampouco como histórico (AUGÉ, 1994, p. 72). Desse modo, parece possível a seguinte formulação acerca da identidade do protagonista, dada a estreita relação entre espaço e construção identitária: se sua trajetória constitui-se de um constante ir e vir, predominantemente, por “não-lugares”, parece impossível definir esse personagem a partir de categorias específicas, delimitadas, estáveis, ou seja, ter acesso a sua identidade como um todo. Fica a questão: a que nós leitores temos acesso então? Para responder essa pergunta é importante levar em conta, principalmente, *como* a trajetória de José Costa é contada.

4 As múltiplas vozes

José Costa é o narrador-protagonista do romance *Budapeste*. Um aspecto que pode chamar nossa atenção à medida que o ghostwriter conta sua história refere-se à presença de diversos discursos inseridos no seu próprio discurso e a forma como se dá essa inserção. O primeiro parágrafo do capítulo “No caso das crianças” pode nos ajudar a compreender melhor essa questão.

O capítulo inicia da seguinte forma: “Nova reviravolta no caso das crianças dos olhos furados. Na noite de ontem a governanta do orfanato, que se supunha foragida no Paraguai, compareceu deliberadamente ao distrito policial de Volta Redonda” (BUARQUE, 2003, p. 13). Em seguida, o ghostwriter comenta sobre a voz de sua esposa e sobre as frases desconexas do delegado. Nesse instante, ele senta na cama e verifica a secretária eletrônica:

Zé, é o Álvaro, você já deve ter... Vandinha, sou eu, Vanessa, as bolas fosforescentes... Zé, é o Álvaro, cara, o alemão está... Vanda, aqui quem fala é o Jerônimo, pode me chamar no mezanino. Vandinha é a Vanessa, eu pensei que as bolas... Zé, Álvaro, é meio-dia, cara, você... (BUARQUE, 2003, p. 14).

Após conferir os recados da secretária eletrônica, José Costa toma uma ducha e vai até o quiosque na praia. Lá, pede uma água de coco, dobra os braços no balcão, recosta a cabeça nos braços e, pelo que podemos entender, escuta o que os transeuntes estão falando:

Você viu a cara dele, o escroto ainda fica pálido... ela afastou a calcinha e veio aquele furúnculo... só equipamento de primeiro mundo, cheio de frisas... depois iam falar que era para um crioulo... aí eu disse para ele que estava menstruada... mas ia dar uma grana considerável... o vice-presidente me contou no telefone... para mim de repente é isso mesmo... (BUARQUE, 2003, p. 14).

Encerrando o parágrafo, José Costa diz que pensou em tirar os sapatos e molhar os pés, mas precisava ir para a agência e estava com muita preguiça.

Percebe-se nesse parágrafo que, de início, um fragmento do discurso jornalístico é agregado à fala do narrador, que comenta sobre a voz de sua esposa, a jornalista que dá a notícia. Na sequência, da mesma forma que ocorre com a notícia, trechos de mensagens da secretária eletrônica permeiam a voz do narrador. Por fim, fragmentos de conversas das pessoas que o cercam no quiosque da praia ganham espaço em meio ao discurso do jornal, as falas da secretária eletrônica e os comentários de José Costa.

Vale notar que a fragmentação no discurso do narrador ocorre tanto no âmbito interno dos parágrafos como no sequenciamento dos parágrafos, e, portanto, na organização da história como um todo. Logo, parece possível afirmar que a história do ghostwriter é construída a partir de fragmentos de discursos diversos, de experiências efêmeras e sua identidade, igualmente, não pode ser apreendida como um todo estável, mas de forma fragmentada. Assim, a trajetória de José Costa, do modo como é formalizada no plano narrativo, coloca em evidência um tema que está em voga no âmbito das teorias do pós-moderno: a problemática da identidade ou, usando a terminologia adotada por Jameson, “a morte do próprio sujeito”; na verdade, a morte de um tipo específico de sujeito, a saber, aquele sujeito moderno centrado, o indivíduo autônomo burguês. Como o autor afirma, uma mudança na dinâmica da patologia cultural deslocou a alienação do sujeito pela sua fragmentação (JAMESON, 1997, p. 42).

5 Considerações finais

Constata-se, então, a partir da análise de aspectos temático-formais de *Budapeste*, que a identidade ganha lugar central no romance. Ademais, pode-se dizer que, justamente devido à formalização específica dada à narrativa, uma série de outros temas é suscitada – temas que estão diretamente ligados ao pós-moderno, a saber, os limites entre o real e o ficcional, a noção de estilo, o pastiche, e a fragmentação do sujeito.

Conforme afirma Fredric Jameson, para retomar apenas um dos teóricos citados anteriormente, o fim dos anos 50 e início dos 60 trouxe um quebra radical que resultou em uma mudança da patologia cultural, mudança da qual são testemunhas os produtos culturais contemporâneos como a arquitetura, a arte e o cinema. Outrossim, como mostra a análise aqui empreendida, observa-se que, no âmbito literário, o gênero romance tem em *Budapeste*, produto cultural de nosso tempo, a expressão da lógica de um novo fenômeno: o pós-moderno.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A. 2005.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Editora Ática. 1997.
- LUDMER, Josefina. *Literaturas Pós-autônomas*. Tradução de Flávia Cera. Sopro, nº 20. Janeiro, 2010.