

A TRAMA FICCIONAL EM *BUDAPESTE* DE CHICO BUARQUE

Autor: Adão Jildo VIOTTO

Orientadora: Cynthia de Cássia Santos BARRA

Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – Unir

dujaviotto@hotmail.com

cynthiacsbarra@gmail.com

Resumo: Entre os anos de 1990 e 2009, Chico Buarque, músico e escritor, além de *Budapeste* (2003), publicou mais três romances; no cenário literário, firmou-se como romancista e autor de referência na cultura brasileira. O presente trabalho pretende ler a obra *Budapeste*, discutindo a realização desse romance, tanto em relação à sua natureza formal quanto à constituição temática. No horizonte da reflexão proposta, busca-se pensar qual o lugar de Chico Buarque na construção do romance brasileiro no princípio do século XXI. Para tanto, são abordados, ainda que tangencialmente, os seguintes temas: a) a intertextualidade da obra com o conto *Pierre Menard, Autor do Quixote* (1999), de J. L. Borges; b) a utilização de técnicas de vanguarda na fragmentação das instâncias narrativas; c) o procedimento de autoficção do narrador e o embaralhamento dos estatutos de realidade e da ficção; d) a operação de escrita conhecida como *mise en abyme* (DÄLLENBACH, 1977).

Palavras-chave: *Budapeste*; Chico Buarque; *mise en abyme*.

1. JOSÉ COSTA, AUTOR DO *BUDAPESTE*?

Muitos e bons escritores trataram a questão do apagamento do autor no romance contemporâneo. Um catálogo sumário daria conta de uma lista considerável de autores nacionais e estrangeiros. Interessa-nos, aqui, pensar dois escritores, especificamente: Chico Buarque e Jorge Luis Borges.

Pensamos que Borges e Chico Buarque pertencem a esse momento em que a noção de autoria anula a identidade vinculada a uma pátria, a uma pessoa, a uma escola literária, para se multiplicar, embaralhando as noções de real e de ficcional, colocando em discussão a constituição do espaço literário.

Beatriz Resende, do *Jornal do Brasil*, em crítica intitulada *Livro dentro do livro*, à respeito do *Budapeste* (2003), vincula o romance de Chico Buarque às narrativas de *Ficções* (1999), de Jorge Luis Borges, nos quais, “cada vez mais, narrar e ser narrado confundem-se, como se confundem autor e personagem, criador e criatura”. De maneira semelhante, José Miguel Wisnik, no artigo intitulado *O autor do livro (não) sou eu* (2003), também identifica a afinidade da obra desses dois autores em relação à questão do duplo,

tema clássico na literatura ocidental que desfila nas narrativas do século 19, através dos motivos da sombra, do sócio, da máscara, do espelho, e evolui para a indagação dessa esfinge impenetrável e desencantada que é a própria

pessoa como *persona* e ninguém. Na criação literária, no entanto, o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra (WISNIK, 2003, p. 106).

Desse modo, podemos pensar, desde que a identidade do sujeito se tornou problema e enigma, a literatura assume essa duplicidade, essa alteração da identidade em direção à alteridade, tal como se dá, por exemplo, na narrativa intitulada *Borges e eu* (1999), na qual o eu é o outro, e vice-versa.

O reconhecimento de um limite indefinível, ou, dessa espécie de imbricação verbal, atende, modernamente, ao menos em parte, pelos nomes de dialogismo (Mikhail Bakhtin) ou de intertextualidade (Julia Kristeva), porque, sabe-se, um texto se tece de citação, como ratifica Barthes no ensaio *A morte do autor* (2012)?

O depauperamento autoral de Barthes dá conta de que

o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente (BARTHES, 2012, p. 62).

Tudo isso serve – e não serve – para iluminar alguns pontos da narrativa de Chico Buarque, *Budapeste* (2003), e de J. L. Borges, *Pierre Menard, Autor do Quixote* (1999). Nesses escritos, há referências explícitas ao serviço da literatura e à figura mais controversa dos estudos literários, o autor. Começa por aí, e já não é pouco, a afinidade entre os textos de Chico Buarque e Borges, constituindo, ambos, ainda, metalinguagens autocríticas. O processo de criação literária engendrado pelos dois autores em suas *ficções* é o de “mesclar as escrituras”, sem deixar de “imitar um gesto sempre anterior” – e posterior, acrescentamos –: Pierre Menard ao Miguel de Cervantes, Miguel de Cervantes a (o autor escreve que a história não é sua, ele a encontrou num pergaminho); José Costa ao Chico Buarque, Chico Buarque a... Ao sairmos de dentro das tramas e redirecionarmos o olhar, encontramos o mesmo recurso nos autores reais. Para nossos fins, o arrolamento do tema no âmbito da invenção é suficiente para demonstrar que esta questão atua fortemente na escrita do romance moderno, como escrita transgressiva e libertária.

A ficcionalização da queda do autor e de tudo o mais que se levanta a partir deste fenômeno é tema contemporâneo. Recapitulemos, Borges escreve um texto literário, que se tornará exemplar, ao recobrir questões que envolvem a autoria: fontes, influências, confluências, intertextualidade, plágio, leitura, escritura, tradução – *Pierre Menard, Autor do Quixote*. Entre artigos, monografias, discursos, poemas e teses, obra *visível* de Pierre Menard, protagonista da trama labiríntica arquitetada pelo escritor argentino, encontra-se a “sua” *invisível* obra-prima: *Dom Quixote*, texto escrito, anteriormente, por Miguel de Cervantes.

À primeira vista, a julgar pela forma (e também pelo conteúdo), tem-se a tentação de enquadrar *Pierre Menard, Autor do Quixote* mais do lado da teoria do que do lado da criação: aspecto ensaístico falseando uma linguagem científica, com nota de rodapé, inclusive. Além

disso, esse texto é a transfiguração de uma crítica literária, empreendendo uma análise valorativa de “outra” obra criativa da literatura.

A forma e o discurso “científicos” do ensaio, porém, são uma trapaça¹: “trapaça salutar, essa esquiua, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.” (BARTHES, 1989, p. 19). A despeito de sua aparência exterior, a estrutura interna de *Pierre Menard, Autor do Quixote* (1999) revela uma obra de arte absolutamente admirável, como dirá Vanda ao Kaspar Krabbe sobre o “seu” romance, em *Budapeste*.

O apólogo de Borges menciona “o fragmento filológico de Novalis – o que leva o número 2005 na edição de Dresden – que esboça o tema da *total identificação* com um autor determinado” (BORGES, 1999, p. 493). Isso inspira Pierre Menard ao projeto de forjar o *Quixote* e dá veracidade à fábula², ao conto, ao ensaio. O logro, fingimento poético, de Borges é tão grande que não há palavra feliz para nomear sua resenha, a não ser empregar termos genéricos: texto, escrita, escritura. Veja que o próprio autor impõe-se a “obrigação” de nos alertar, já na capa, tratar-se de *Ficções* o conteúdo da obra. Borges, na verdade, escreve (melhor seria dizer na mentira, na ficção) escreve um artigo de literatura comparada que contém o objeto: *Dom Quixote*, e o método: o comparativo-estético-recepcional-estruturalista-sociológico..., a partir do gênero híbrido.

Borges parece forjar um ente que se reveste de autoridade para expressar opiniões pejorativas sobre o monumental romance histórico do século XVII, unanimemente considerado o maior romance de todos os tempos, cito trecho da narrativa: “O Quixote é um livro contingente, o Quixote é desnecessário. Posso premeditar sua escrita, posso escrevê-lo, sem incorrer numa tautologia” (BORGES, 1999, p. 494). O esquecimento ou a indiferença de Menard ao livro de Cervantes, lido aos doze ou treze anos, faz com que sua lembrança do romance equivalha “a imprecisa imagem anterior de um livro não escrito” (BORGES, 1999, 495). A aparente apatia é pura ironia. Falso desdém para revelar um sentido novo:

O fragmentário Quixote de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de modo grosseiro, opõe as ficções cavalheirescas a pobre realidade provinciana de seu país; Menard elege como “realidade” a terra de Carmen durante o século de Lepanto e de Lope (BORGES, 1999, p. 495).

Apesar de o Quixote interessar profundamente ao escritor de Borges, ele não o considera inevitável. Pierre Menard era “devoto – como se lê no gênese de Jorge Luis Borges – essencialmente de Poe, que gerou Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Valéry, que gerou Edmond Teste” (BORGES, 1999, p. 494). No que diz respeito a Pierre Menard escrever o *Dom Quixote*, a ironia de Jorge Luis Borges, requintada com traços de humor, oscila de uma empresa simples de Menard à assombrosa questão: “Meu projeto não é essencialmente difícil”, lemos na carta que Pierre escreve ao narrador anônimo que está

¹ Uma equivalência com esse estratagema borgiano pode ser encontrado precocemente no universo criativo de Chico Buarque. Na *Fazenda Modelo – novela pecuária*, o fingimento poético está na dedicatória do “boi-narrador”, no prefácio – que pode ser lido, de acordo com Heitor Ferraz Mello, (*Revista Cult*), como uma espécie de pastiche de apresentação de livro científico – e na bibliografia técnica.

² Enfim, o apólogo de Borges, *Pierre Menard, Autor do Quixote*, uma dentre as *fabulas* teóricas de *Ficções*... (COMPAGNON, 2010, p. 48/49).

contando o conto, no qual, por uma fresta do texto, podemos reconhecer a ponta do nariz do próprio Borges. “Bastar-me-ia ser imortal para realizá-la” (BORGES, 1999, p. 494).

Pierre Menard

Não queria compor outro *Quixote* – o que é fácil –, mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (BORGES, 1999, p. 493).

Menard, no entanto, supera Cervantes na duplicação: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza” (BORGES, 1999, p. 496). É que *a generosa literatura* de Menard atribuíra a Cervantes *palavras e pensamentos que seu espírito jamais conceberia*³. Essa técnica deixa antever o exercício do palimpsesto, “no qual deve transluzir-se os rastros – tênues, mas não indecifráveis – da ‘prévia’ escrita” (BORGES, 1999, p. 497). A mensagem de Borges, se é que deva existir alguma em matéria literária, é a de que a escrita segue a normal respiração da inteligência, cujo alimento, enquanto o futuro não chega, são os alheios pensamentos: “Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e suponho que no futuro o será” (BORGES, 1999, p. 497), encerra.

A ficção de Borges encena, portanto, a questão teórica do anulamento do autor e as noções que dela derivam, a de intertextualidade e, principalmente, a de promoção do leitor: “Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e a das atribuições errôneas” (BORGES, 1999, p. 498). O agenciamento do leitor a partir da sua geração como contraparte à execução do autor, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2012, p. 64), destaca a estética da recepção:

Enfim, último elo do novo sistema que se deduz inteiramente da morte do autor: o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função: ele é “esse *alguém* que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita” (COMPAGNON, 2010, p. 51 grifo do autor).

Retomemos. Recomeçamos de outro modo, colocando-nos agora ao abrigo da escrita de Chico Buarque. A ficcionalização da queda do autor e de tudo o mais que se levanta a partir deste impacto é tema contemporâneo. Chico Buarque, por exemplo, escreve um texto literário, que se tornará exemplar, ao recobrir questões que envolvem a autoria: fontes, influências, confluências, intertextualidade, plágio, leitura, escritura, tradução – *Budapeste*. Entre artigos, monografias, discursos, poemas e teses, obra *invisível* de José Costa, protagonista da trama labiríntica arquitetada pelo escritor brasileiro, encontra-se a “sua” *visível* obra-prima: *Budapeste*, texto escrito, posteriormente, por Chico Buarque.

O romance *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, constitui um invólucro de três narrativas: *O ginógrafo*, *Budapest* e ela mesma, três heterônimos do simulacro fictício de Chico Buarque. Três histórias que, afinal, são uma, *Budapeste*. Nela, José Costa, um “gênio”, segundo Álvaro,

³ O grifo é uma afirmação de José Costa, autor do *Budapeste*, sobre sua escrita assinada por outro.

sócio da agência cultural Cunha & Costa, escreve o romance autobiográfico *O ginógrafo* em nome do estranho executivo alemão Kaspar Krabbe, por fim, o Sr...., personagem identificado pela ausência de nome, forja o *Budapest*, e o faz em nome do José Costa e de Chico Buarque?

Mas, podemos pensar, esses livros dentro do livro são uma alucinação, matéria dos sonhos de José Costa⁴: realizar-se duplamente na profissão de *ghost-writer* e autor. O onírico e a imaginação inventiva atuam fortemente no narrador-escritor, a ponto de não passar de ilusão tudo o que ele conta acerca de *O ginógrafo* e de *Budapest*, caricatura paradoxal da vaidade de ser um criador discreto. Desejo frustrado de discrição, camuflando, no fundo, jactância e exibicionismo literários, próprios do ofício? Tudo isso para compensar insignificância e anonimato literário⁵ expressos num rosto repetido, impessoal como seu próprio nome? Cito:

É que comigo as pessoas sempre puxam assunto, julgando conhecer de algum lugar este meu rosto corriqueiro, tão impessoal quanto o nome José Costa; numa lista telefônica com fotos, haveria mais rostos iguais aos meus que assinantes Costa José (BUARQUE, 2003, p. 102).

O Zé Todo Mundo se incha de ciúme quando vê Vanda classificando o livro do alemão como absolutamente admirável. E delira, naufraga. A lei máxima do anonimato infligida aos *ghost-writers*, nesse momento, é rompida: “o autor do livro sou eu” (BUARQUE, 2003, p. 112). Mas isso é fantasia, criação de sua fértil imaginação, pois, depois de algum tempo, não resta mais vestígio do livro *O ginógrafo*. Em seu lugar surge, misteriosamente, *O naufrágio*: “O ginógrafo, me faça o favor. Como disse? O ginógrafo. O senhor deve estar equivocado, aqui temos O naufrágio” (BUARQUE, 2003, p. 160). Indício de algum desaparecimento? Reminiscência da navegação de Ulisses, narrador/escritor arquetípico? Sabemos, as mesmas características físicas, verbais e dramáticas de *O ginógrafo* reaparecerão em *Budapeste* (2003), constituindo o reverso do comum. Assim, obra fictícia é que passará a conter a obra real, conforme assinala Sandra Nitrine, cito:

No romance de Chico Buarque, o jogo entre ficção e realidade dá-se no registro mimético da narrativa conduzida em primeira pessoa por José Costa e atinge o ápice no último capítulo, quando se reverte a identidade do narrador: de autor anônimo se transforma em autor público de uma obra húngara que não escreveu, a qual, por sua vez, se confunde com o romance do autor real Chico Buarque, em um movimento inverso ao que se opera comumente na relação especular própria do procedimento clássico da *mise en abyme*: em vez de o romance real conter o romance fictício, o romance fictício contém o real (NITRINE, 2008, p. 198).

Por essa via, é produtivo cotejar o José Costa de Chico Buarque com o Pierre Menard de Borges. Esses personagens têm muito em comum, pois dedicaram “seus escrúpulos e vigílias a repetir num idioma alheio um livro preexistente” (BORGES, 1999, p. 496). (e, de alguma forma, pós-existente também...) O francês Pierre Menard aventura-se no espanhol e escreve *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; o brasileiro José Costa repete, no interior da narrativa, dois fantasmas da trama de *Budapeste* (2003), *O ginógrafo* e *Budapest* (este, pelo artifício

⁴ “Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada, os urubus e as asas-delta, as cores dos vestidos e a maresia, para ela [Kriska] tudo isso era **matéria dos meus sonhos**” (BUARQUE, 2003, p. 68 grifo nosso).

⁵ Foucault, na conferência “O que é um autor?” (1969) assegura que “O anonimato literário não é suportável”.

poético, em húngaro), cuja capa subscrevem Chico Buarque e Zsoze Kósta. O labirinto de Chico Buarque indica uma saída no *verso*⁶: a quarta capa é o reflexo da primeira. Nesse jogo de espelho, o nome Chico Buarque transforma-se em Zsoze Kósta (e vice-versa). Dependendo do ângulo em que se olha, criador e criatura se veem frente a frente, lado a lado, Costa a Costa, a ponto de se (con)fundirem. Onde o real, onde a ficção?

Continuemos. Naquele livro (ou naqueles livros?) com capa cor de mostarda, os autores José Costa e Chico Buarque principiam advertindo que “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (BUARQUE, 2003, p. 5). Pierre Menard, apesar dos detratores que caluniam sua límpida memória, impôs-se à empresa de conhecer bem o espanhol, uma lição seguida ao pé da letra por José Costa quanto ao húngaro, “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (BUARQUE, 2003, p. 6).

Assim como Borges, o romancista Chico Buarque explora a tradição contemporânea do palimpsesto, no qual se armazenam sucessivos escritos, da própria lavra, da lavra de estrangeiros e, quem diria, também da lavra das figuras criadas no romance. Esse procedimento é resultado de (re)leituras, que redundam na intratextualidade, na intertextualidade e no recurso à *mise en abyme* como estruturação da narrativa.

Seguindo a proposta de Wilson Martins⁷, de que a obra narrativa de Chico Buarque pertenceria ao novo romance francês, perguntamo-nos: qual a marca de estilo do autor? Desde *Estorvo* (1991), para ficar só nos romances, prosa e verso se amalgamam na ficção de Chico Buarque. A contração poética da prosa buarquiana não será sem consequência. Voltaremos a isso na próxima seção.

Por ora, retomemos. Tematicamente, como visto, *Budapeste* (2003) constrói-se em torno da questão da autoria. Podem ser destacados no obra elementos exemplares para dialogar com a polêmica questão da morte do autor, anunciada por Barthes no pleno desenvolvimento da modernidade.

Especificamente, parece-nos, por meio da figura de um escritor fantasma, José Costa, o autor Chico Buarque prepara a cena para o tratamento de questões ligadas à criação de uma obra em que a escrita e a leitura sejam simultâneas: “agora eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia” (KÓSTA, 2003, p. 174)⁸.

Na arquitetura dessa ficção, vida e obra desejam ser a mesma coisa, pois o romance de José Costa, que o surpreende com a narração de fatos da sua vida que ele jamais atine ter escrito, é autobiográfico. Ele não escreve o romance; ele vive o romance. Está presente nos dois lados

⁶ A sugestão do termo, além do sentido de avesso, é indicar uma aproximação do estilo de Chico Buarque com os recursos da poesia; não na forma, evidentemente, pois o livro está escrito em boa prosa, mas no conteúdo, na mensagem fugidia, pois, como afirma José Miguel Wisnik em *O autor do livro (não) sou eu* (2003), “*Budapeste*, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia”.

⁷ Por deliberação ou reminiscência involuntária, Chico Buarque escreveu pelo modelo já arcaico do “novo romance” francês (que era “novo” na década de 50). É a “literatura do olhar”, como a chamaram Robbe-Grillet e outros tratadistas, clara transposição das técnicas cinematográficas para o texto literário (MARTINS *apud* NAME, 18/06/2004).

⁸ A referência objetiva devia ser esta: BUARQUE, 2003, p. 174. No caso deste artigo, escrita sobre escrita, o recurso à ficcionalização, contracenando, em alguns trechos, com o objeto de pesquisa, é uma maneira de se aproximar dele, de criar intimidade, para, assim, ele se deixar revelar.

da trama, dentro e fora dela, assumindo o papel ambivalente de seu autor e de seu leitor. O clímax é exatamente essa percepção de uma escrita e leitura co-existent. O que se passa na obra é o que está se passando fora, na sua leitura, na sua vivência. A poética do romance *Budapeste* limita-se, então, com a criação, com a imaginação: a arte imita a vida e vice-versa, misturadamente, labirinto e abismo.

Na linha em que José Costa se lê, o livro é um espelho refletindo imagens sincrônicas de sua vida. Nesse ponto, as ficções se imbricam: as narrativas oriundas desse conluio convergem reciprocamente no momento da transfiguração, da contração, do autor em leitor. Leitor de sua própria história, história escrita pelo fantasma do fantasma, o Sr...., personagem responsável pelo mistério de *Budapeste* (2003): afinal, quem escreve aquele romance de dentro do romance de dentro? A pergunta fica em suspenso quando fechamos os livros, com suas três narrativas. É que, na escrita moderna, tudo está por deslindar, e não por decifrar, conforme Barthes (2012).

O romance *Budapeste* (2003) identifica-se com duas imagens, a saber: o labirinto e o abismo. A relação dessas duas figuras com a escrita nesse romance parece carregar o sentido do (des)encontro do sujeito consigo mesmo e com a linguagem. A “orientação” horizontal do labirinto direciona o sujeito nos caminhos da prosa, enquanto a verticalidade do abismo absorve-o no buraco sem fundo da poesia?

Antes de nós, é certo, escritores/críticos relacionaram o romance com essas cavernas: “*Budapeste* é um labirinto de espelhos que afinal se resolve, não na trama, mas nas palavras, como os poemas” (VELOSO *apud* BUARQUE, 2003); “Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com mestria, a da linguagem, a da construção narrativa” (SARAMAGO, *apud* BUARQUE, 2003).

Poema, linguagem, narrativa. As palavras endereçadas ao romance *Budapeste* (2003) por Caetano Veloso e José Saramago fazem perceber uma mistura heterogênea – labirinto e poema (Veloso), abismo e narrativa (Saramago) –, que põe em suspenso a aproximação mais corriqueira, impressa anteriormente, entre a prosa e a linha horizontal e entre a poesia e a linha vertical. Digamos, por hora, que o horizonte (o labirinto) do romance *Budapeste* (2003) inclina-se (inclina-nos) até uma posição vertical na qual seus constituintes (autor, leitor, figuras) são labirinto e abismo, pois todo rótulo perde a identidade, porque “não há mais poetas nem romancistas: há apenas uma escritura” (BARTHES, 2009, p. 210).

Uma escritura que deriva outra escritura que deriva outra escritura e assim sucessivamente. No percurso desta viagem, observamos que o romance *Budapeste* (2003) aproxima-se do novo romance francês através da obra reflexiva. André Gide, um dos precursores do *Nouveau Roman*, cunhou, de acordo com Dällenbach, o termo *en abyme* (em abismo) para a forma narrativa do espelhamento, que se tornou uma técnica de escrita influente e comumente usada a partir do século vinte. Dällenbach confere à *mise en abyme* a relação de semelhança entre obra e obra, uma “exterior” e, pelo menos, mais uma interior: “*todo enclave que guarde relación de similitude con la obra que lo contiene*” (DÄLLENBACH, 1991, p. 11)⁹. No romance de Chico Buarque, a relação especular compõe a narrativa, refletindo o livro, as personagens, as tramas e as palavras.

⁹ Estamos trabalhando com a edição espanhola do livro de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire* (1977), traduzido por Ramón Buenaventura: *El relato especular* (1991).

Dällenbach apresenta a *mise en abyme* como um espelho interno à obra, que reflete a totalidade do relato por meio de reduplicação. Essa explanação tem como ponto de partida esta nota do diário de André Gide:

Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte [escribe Gide en 1893] aparezca así trasladado, a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra. Nada lo aclara mejor, ni determina con mayor certidumbre las proporciones del conjunto. Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada. Así en las *Meninas* de Velázquez (aunque de modo diferente). Por último, dentro de la literatura, en *Hamlet*, la escena de la comedia; y también en otras muchas obras. Em Wilhelm Meister, las escenas de marionetas o de fiesta en el castillo. En *La caída de la casa de Usher*, la lectura que le hacen a Roderick, etc. Ninguno de estos ejemplos es absolutamente adecuado. Mucho más lo sería, mucho mejor expresaría lo que quise decir en mis *Cahiers*, en mi *Narcisse* y *La Tentative*, la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo “en abyme” [abismado, en abismo] (GIDE *apud* DÄLLENBACH, 1991, p. 15).

A partir do diário de Gide e do uso que críticos e escritores fizeram da expressão, Dällenbach procura ser o mais abrangente possível para elucidar o que se entende por *mise en abyme*, contemplando as variações em torno dessa estrutura. Segundo Dällenbach, há basicamente três tipos de *mise en abyme*: a reduplicação simples, a reduplicação ao infinito e a reduplicação paradoxal.

A reduplicação simples é constituída por um fragmento que estabelece uma relação de similitude com a obra que o inclui. Assim, este tipo de estrutura está presente em *Hamlet*, quando Hamlet encena a peça que deve incriminar Cláudio, retratando a própria trama da tragédia. Este é propriamente o caso da obra dentro da obra.

Na reduplicação ao infinito, o fragmento, além de estabelecer uma relação de similitude com a obra que o inclui, ele próprio inclui um fragmento que estabelece com ele uma relação de similitude e inclui um fragmento que... e assim por diante. É a obra dentro da obra dentro da obra... ao infinito, como dois espelhos confrontados.

Esse procedimento lembra as bonecas russas e seus encaixes. Como no conto *Continuidade dos parques*, de Julio Cortázar, que inicia com um homem sentado numa poltrona lendo um romance. Lemos uma história em que uma personagem lê uma história de um assassino que irá matar um homem sentado numa poltrona:

O conto termina antes que o assassino apunhale o homem que está lendo o romance em que um assassino irá matar o marido da sua amante enquanto ele está lendo o romance em que um assassino irá matar o marido da sua amante enquanto ele está lendo o romance em que um assassino irá matar... (BERNARDO, 2010, p. 36-37).

A ficção de Cortázar contém outras ficções que se multiplicam em efeito cascata. Em efeito catarse, a sensação das personagens alcança também o leitor, que, sobressaltado, fechará portas e janelas antes do fim do conto.

Finalmente, a reduplicação paradoxal ocorre quando o fragmento parece incluir a obra que o inclui, tornando a relação indecidível. Assim, em *Paludes* de Gide, o fato de que o narrador esteja escrevendo um livro que se chama *Paludes* faz com que, por momentos, os dois coincidam de forma paradoxal. Há, por exemplo, um trecho em que alguém diz ao narrador que ele deveria incluir tal coisa em *Paludes* e ele responde que isso já está ali. A qual *Paludes* está se referindo: ao de Gide ou ao do narrador?

A capacidade de multiplicar a essência da narrativa é uma estrutura que Chico Buarque explora em sua escritura. A composição de *Budapeste* (2003), como vimos, torna a relação entre as obras, real e endógena, indecidível: o romance real contém o ficcional ou o inverso? O fato é que as escritas terminam por coincidirem de forma paradoxal:

Kriska lia o livro. [...] Realmente inacreditável, falava, e me olhava admirada, e fazia comentários, pão de abóbora, de onde tiraste isso? Coral de ventríloquos, realmente inacreditável, e essa cidade do Rio de Janeiro, essas praias, essa gente andando para lugar nenhum, e essa mulher Vanda, de onde tiraste isso? Realmente inacreditável, e eu sentia o sangue me subindo à cabeça aos borbotões (BUARQUE, 2003, p. 169).

Arriscando-nos a responder à Kriska: o Rio de Janeiro é a cidade da “vida real”, do anonimato, do desprezo pelo ofício, do fracasso profissional, contrastando com a Budapeste da invenção, do sonho, da imaginação, da vanglória; essa gente andando para lugar nenhum é o José Costa; essa mulher Vanda é a que lhe esquentava a sopa: “Viajei trinta horas com o pensamento em branco, e quando pedi para dormir em casa, a Vanda nada me perguntou, me serviu uma sopa e alinhou meus cabelos” (BUARQUE, 2003, p. 22).

A sopa, objeto (maldito) do romance, prende José Costa à vida caseira a que ele abominava: “Tropego, chegava em casa e encontrava meu lugar na cama ocupado por uma criança gorda” (BUARQUE, 2003, p. 30). Esses são os lugares da indiferença, da ausência de prestígio, da insignificância, do anonimato literário, nada que o faz-de-conta não resolva. José Costa, nesse particular, relembra o sujeito lírico de *João e Maria* a criar um universo mágico, onírico, transformando seu passado imperfeito em um presente perfeito: *agora eu era o herói e o meu cavalo só falava...* húngaro. Herói de Kriska: “realmente inacreditável”, reminiscência do louvor da Vanda ao livro do alemão: “absolutamente admirável”:

Foi quando o repórter chamou a Vanda, que entrou em cena esfuziante como nunca a vi. Esticou-se todinha para trocar dois beijos com Kaspar Krabbe, e pude ler nos seus lábios: absolutamente admirável. Abanou a cabeça e repetiu: absolutamente admirável (BUARQUE, 2003, p. 109).

Quando Kriska pede ao José Costa que leia o romance de “sua” autoria, dele, Budapest, para ela, a quase coincidência linguística entre as obras nos faz “reler” o romance real. O fragmento parece incluir a obra que o inclui: “Então coloquei meus óculos, abri o livro e comecei: Devia ser proibido debochar de quem se aventura...” (BUARQUE, 2003, p. 172-173). Qual Budapeste José Costa está lendo: o de Chico Buarque ou o dele mesmo? “Era como ler uma vida paralela a minha” (BUARQUE, 2003, p. 173), era como ler um romance paralelo ao dele, sobrescrito ao dele:

e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu. Por ser preciso o relato e límpido o estilo [autoanálise], eu já

não hesitava em narrar passo a passo a existência tortuosa daquele eu (BUARQUE, 2003, p. 173).

Parece-nos que isso acontece porque

o que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. [...] “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que do lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo (BLANCHOT, 2011, p. 19).

Tomar distância do eu do livro e narrar a existência tortuosa daquele eu – outrem que se torna o outro a ponto de não ser ele mesmo, de não ser ninguém: “não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa [ao invés de na quarta capa]” (BUARQUE, 2003, p. 172). A ponto de ser o fantasma de um fantasma: um translúcido ser, delirante ser, efeito de escritas sem fim, prosa encaixada no corpo da poesia? Essa, enfim, a experiência da escrita, escrita em abismo, de *Budapeste*: um romance que se fez como se faz poesia?

Ao fim, lemos José Costa, em êxtase, convencido de ser o verdadeiro autor do livro em que figura como leitor, autor, narrador e personagem protagonista-antagonista. Para compensar o incomensável, a insignificância e o anonimato, para escrever a errância do sujeito e o gozo da mulher amada, ele se torna um poeta. E *Budapeste*, o romance, em fim, torna-se um absoluto literário? O espaço de um mal infinito, tal como vimos Blanchot supor a Borges – e à experiência da literatura, como fim e recomeço, como passagem de vida? Tal como vimos Borges supor a Pierre Menard? “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” (BUARQUE, 2003, p. 174). Quiçá, a leitura do espaço literário de *Budapeste* passe – convide-nos sempre a passar e a nos deixar afetar – por essas figuras do impossível, em sua força de labirinto e de abismo, de ficção e de poesia.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. SP: Perspectiva, 2009.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. *et al. Análise Estrutural da Narrativa*. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. 19-62.

_____. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira e Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. – 3ª ed. – SP: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. RJ: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987/2011.

_____. *O livro por vir*. Tradução Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas – Volumes I e II*. Vários tradutores. SP: Globo, 1999.

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Budapeste*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Estorvo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Fazenda Modelo – Novela Pecuária*. RJ: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Leite Derramado*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Tradução Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTA, Manuel Barros da (Org.) *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Coleção Ditos & Escritos.

NAME, Daniela. *A literatura como um filme*. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_globo02_0604.htm

NITRINI, Sandra. “Paralelo desprezioso: *Budapeste*, de Chico Buarque e *Avalovara*, de Osman Lins.” *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea...* Brasília, UNB, 2008, pp.191-200. Volume 31. ISBN 1518-0158.

RESENDE, Beatriz. *Livro dentro do livro*. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_jb1.htm. Acesso em: 24/04/2013.

_____. *Movido pelas palavras*. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_jb1.htm. Acesso em: 24/04/2013.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WISNIK, José Miguel. *O autor do livro (não) sou eu*. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=crit_budapeste_wisnik.htm. Acesso em: 22/03/2013.