

## **Paralelo despretensioso: *Budapeste*, de Chico Buarque, e *Avalovara*, de Osman Lins**

Sandra Nitri

Em resenha publicada na revista *Época*, em 15/9/2003, quando foi lançado *Budapeste*, Luiz Antonio Giron, ao referir-se “à linguagem, ou sua impossibilidade, como a grande personagem do romance de Chico Buarque”, evoca Osman Lins: “Adotar tal heroína, fora de cena no Brasil desde Osman Lins, nos anos 70, pode ser um sopro de espírito na empobrecida ficção nativa. *Budapeste* flui como um poema em prosa, que remete aos sambas clássicos do autor”.

Tais palavras referem-se provavelmente a *Avalovara*, publicado trinta anos antes de *Budapeste*. O romance de Osman Lins não flui como um poema em prosa, mas sua rigorosa e complexa composição arquitetônica é sustentada por uma excepcional prosa poética. Estamos, pois, às voltas com dois exímios artesãos da palavra.

Ao referir-se à *linguagem*, ou à sua *impossibilidade* como a *grande heroína do romance* de Chico Buarque, supõe-se que Giron pensou não apenas nesse tema, mas também em toda a sua configuração narrativa: na trajetória de Costa, como criador, em língua materna, sobretudo de autobiografias romanceadas, ainda que na condição de autor anônimo; na sua obstinação em dominar a língua húngara, a ponto de compor, também como anônimo, obras de sucesso, nessa língua e, por fim, na relação especular entre a narrativa em primeira pessoa assumida por José Costa, o romance *Budapeste*, escrito em húngaro por um *ghost-writer*, com autoria atribuída publicamente a José Costa (que, por sua vez, a renega) e o romance do autor Chico Buarque.

Se for nisso que, de fato, pensou, fundamenta-se a evocação de Osman Lins sob o signo da reminiscência literária, pois, se não há em *Avalovara* uma relação especular do romance dentro do romance, nos moldes em que aparece em *Budapeste*, inundam-no segmentos de metalinguagem sobre sua própria composição.

Vale enfatizar que se trata, aqui, de uma evocação na clave da reminiscência literária, porque não se localiza em *Budapeste* nenhuma referência explícita ou mesmo implícita à obra de Osman Lins e, por

enquanto, ainda não foi localizada nenhuma manifestação de Chico Buarque nesse sentido.

Tal evocação justifica-se ainda por uma comum aglutinação dos motivos da viagem, da relação amorosa com mulheres em cidades diferentes e da busca do ato de escrever, que pode ser conferida por qualquer leitor dos dois romances<sup>1</sup>.

Em *Avalovara*, reaparece a experiência de Osman Lins na França, como bolsista da Aliança Francesa, em uma requintada elaboração ficcional. Abel, o personagem-escritor, vivencia parte de sua experiência em Paris e outras cidades européias. Retoma, em nível ficcional, uma tradição de nossos escritores que iam a Paris, sobretudo a partir do século XIX e até meados do século XX. Osman Lins realizou essa viagem, aos trinta e seis anos, quando já era um escritor relativamente conhecido e, no entanto, essa viagem desempenhou um papel importante para a transformação de sua linguagem literária, a partir de *Nove, novena*.

No romance *Avalovara*, a viagem configura-se como a viagem clássica de formação. Abel, o jovem escritor nordestino brasileiro, transita de Paris a Recife e depois a São Paulo, na sua busca incessante do amor, da compreensão do mistério do mundo, do ato de escrever, condensada na busca da Cidade Ideal. Depois de se relacionar com Roos, a européia, feita de cidades, encontra, em Recife, Cecília, a andrógina que encerra seres humanos em seu corpo. Atenta à realidade do país e interessada pelas Ligas Camponesas, desperta Abel para problemas políticos. Ele começa, então, a indagar-se sobre a necessidade de participação do artista e demonstra seus temores sobre sua inutilidade em uma era de méritos tecnológicos. Mas é com a mulher que mora em São Paulo, identificada por um sinal gráfico, e que sendo extremamente carnal é feita também de palavras, que ele chega ao término de sua grande viagem. Essa mulher, carne transmutada em verbo, por excelência, opera a fusão ideal das duas anteriores. Com ela Abel atinge a plenitude do amor e do ato de escrever.

Abel apresenta-se para Roos, também residente na Aliança Francesa, como um escritor ainda verde, em fase de busca obstinada de um fazer literário próprio, impregnado de sua marca pessoal. Subjaz, portanto, no romance

<sup>1</sup> O romance de Osman Lins comparece em função de *Budapeste*, como estratégia de uma leitura, motivada pela crítica de Giron. Sua complexidade demandaria atenção maior, se a proposta deste artigo não fosse a de um paralelo despretenhoso.

a idéia de que “o autor” não morreu, na contracorrente do já difundido desconstrucionismo à época de sua composição e publicação.

Na busca da criação de uma obra singular, Abel vai se inspirar em grandes nomes e dialogar com obras canônicas da Literatura Ocidental, como a *Divina Comédia*, de Dante; *Werther*, de Goethe; *Moby-Dick*, de Melville e *La modification*, de Butor, sem se mencionarem a Bíblia e as referências à música, à pintura e à arquitetura, explicitando, no nível ficcional, sua adesão consciente à modernidade e à tradição ocidental, na década de 1970 (há reiteradas referências a acontecimentos dos anos 60 e 70, no mundo, e em particular, ao nosso período de ditadura). De qualquer modo, por injunções de formação pessoal e de geração do autor, aliadas a um contexto ainda de fronteiras nebulosas entre modernidade e pós-modernidade, em *Avalovara* ainda é possível pleitear-se a nostalgia de um mundo assentado em bases sólidas e postular-se e realizar-se um projeto literário que contemple o perfeito domínio, por parte do autor, de sua obra literária, concebida como uma cosmogonia.

*Budapeste* funda-se em uma viagem ficcional, sem nenhum apoio de experiência concreta do autor e completamente desvinculada de nossa tradição. Chico Buarque até então nunca tinha ido a *Budapeste*. Compôs as descrições das cidades Buda e Pest, separadas pelo rio Danúbio, valendo-se de guias e manuais. A primeira experiência de José Costa em *Budapeste* não é programática e muito menos de formação cultural. É fruto do acaso. Costa já era um bem sucedido escritor anônimo, quando de volta do Encontro de Escritores Anônimos em Istambul, por um problema no avião da Lufftansa (toma conhecimento posteriormente da causa: uma ameaça de bomba, ato terrorista, próprio de nosso tempo) faz um parada em *Budapeste*. No hotel, à noite, acompanha telejornais pela televisão, deixando-se encantar pela sonoridade do húngaro, língua que desconhece por completo. Daí para frente irá passar temporadas em *Budapeste*, até fixar-se definitivamente nessa cidade, para onde volta como autor público do romance húngaro *Budapeste*, escrito por um *ghost-writer* húngaro, ao que tudo indica, ex-marido de Kriska, a professora de húngaro com ele quem se envolveu. O romance começa e termina com o personagem-escritor em *Budapeste*, e no seu desenrolar, em oito capítulos, ele transita alternadamente entre *Budapeste* e Rio. Vivencia seus problemas afetivos, em sistema de rodízio, com a mulher Vanda e a professora-amante, Kriska.

Desnecessário dizer o quanto a fortuna crítica desse romance tem insistido em afirmar que *Budapeste* é o romance do duplo. E, de fato, não se pode lê-lo sem ter este aspecto como pano de fundo e como horizonte.

Em clave lúdica e, em alguns momentos, cômica, Chico Buarque rompe com a tradição da viagem de personagens-escritores, ligada ao seu processo de formação ou de criação. Isso repercute na descrição dos passeios feitos por José Costa, só, ou acompanhado de Kriska. *Budapeste* aparece como cidade descarnada e sem alma própria. Talvez isso também se deva ao fato de Chico Buarque nunca ter ido, até então, a *Budapeste*. As descrições dessa cidade foram baseadas em mapas e manuais e são preenchidas por referências à globalização, com itens de cultura americana, como lojas de departamento, *shopping centers*, etc. Na sua aula peripatética com Kriska, quando essa lhe ensina várias palavras, à medida que são apontados objetos que surgem, no caminho entre a livraria e o café, nada de peculiar à tradição, à história, à cultura, à literatura e às artes húngaras aparece. Nada disso faz parte da experiência de José Costa em *Budapeste*. No que diz respeito a essa cidade, seu único interesse cultural é pela aprendizagem da língua magiar e os pãezinhos de abóbora.

Ocorre o contrário em *Avalovara*. Há passeios culturais, que se revelam entrelaçados com a busca do personagem-escritor. Em uma excursão aos castelos do Loire, apenas para trazer aqui um exemplo concreto, Abel encontra-se com Roos diante da lápide de Leonardo da Vinci, e entrevê subitamente em sua cabeça “uma cidade de ruas tortuosas, fria e ventosa, apesar do sol que a inunda, porém com grandes e alvos templos revestidos de mármore e diz para si mesmo ‘É a pátria de Dante’” (p. 52).

Essa visão repentina de Florença na cabeça de Roos provoca em Abel reflexões a respeito de sua busca que será longa: levará anos e anos “buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo”. Imerso sobre reflexões nesse passeio cultural, a visita ao túmulo do gênio toscano permite-lhe ampliar a linhagem daqueles que “são perseguidos pela ambição de arrombar portas fechadas, com a vantagem de que as abre ou quase sempre as abre como o florentino, cujos coices abrem o Paraíso”. Estão postas aqui diretamente a viagem de Dante ao Paraíso (uma busca longa) e sutilmente a auto-inserção de Abel na linhagem dos que ambicionam “arrombar portas fechadas”.

Por aí se vê que o projeto literário de Abel é ousado e, por isso, inconcebível sem a sua inserção na tradição, o que dá vigorosa sustentação à

experiência da viagem de formação vivenciada pelo personagem-escritor de *Avalovara*.

José Costa está longe de almejar arrombar portas fechadas. Sua ambição resume-se em ser escritor com estilo próprio, sempre na clandestinidade, pois se sente bem na condição de *ghost-writer* ou de escritor anônimo bem sucedido, apesar de momentos de ataques de vaidade e de ciúmes de seus escritos. As viagens de José Costa estão vinculadas à sua condição de escritor anônimo. Quer para participar de encontros de escritores anônimos, quer para dominar plenamente a língua mágica, a ponto de conseguir escrever os *Poemas secretos*, de autoria pública do poeta Kócsis Ferenc. Nenhuma menção à tradição literária. Os livros e textos mencionados, como objetos de leitura, por parte do próprio Costa, são seus próprios escritos e o livro de contos *O colar de ameixas*, de Hidegkuti István, com o qual se encantou, sem saber se pela prosa em si ou por ter compreendido uns oitenta por cento dela, não pertence à tradição da literatura húngara e acabara de ser publicado. Costa toma conhecimento de que esse livro também fora escrito por um autor anônimo. Assinale-se que o prazer advindo dessa leitura vincula-se ou a uma de suas camadas externas, “a prosa”, ou à auto-avaliação de seu progresso na aprendizagem da língua mágica.

Nesse universo ficcional, tão acirradamente fincado no mundo globalizado e pós-moderno, enfim, “em tempos de valorização da paródia, de convívio com simulacros e de usos e abusos de textos alheios, em apropriações legítimas ou não”<sup>2</sup>, “em tempos marcados pelo espírito da segregação e da perda de referências”<sup>3</sup>, só há espaço para o escritor anônimo que se contenta apenas com exercícios de estilo:

Para mim valiam como exercício de estilo aquelas monografias e insertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio, textos que eu mostrava ao Álvaro antes de limpar o arquivo (p. 15).

O personagem-escritor de *Budapeste* atinge uma marca pessoal, bem realizada nas autobiografias romanceadas, em especial *O ginógrafo*, com sucesso de venda e público.

<sup>2</sup> Jornal do Brasil 14/09/03

<sup>3</sup> Santana, “Bazar de alucinações”, disponível em <http://chicobuarque.uol.com.br>

Costa é desprovido de qualquer reflexão sobre o ato de escrever e de qualquer busca existencial ou filosófica. Seu projeto é aprimorar o estilo, aprender a língua mágica, escrever com estilo próprio, ler e degustar seus próprios escritos, ser lido e apreciado pelas mulheres amadas (sem que elas saibam de suas autorias), enfim, no fundo seu projeto consiste em produzir bons escritos de fácil consumo. Ao sucesso temporário de *O ginógrafo* no Rio, corresponde o de *Tercetos secretos*, que, como as antigas poesias de Ferenc, com seus velhos refrões encantatórios e repetitivos, continua provocando incontroláveis frenesias nas mulheres. No caso da autobiografia, o leitor tem acesso a trechos transcritos; no caso de *Tercetos secretos*, por meio de resenha feita pelo próprio Costa.

Desprovida de referências literárias reais, essa obra de Chico Buarque desenha-se como um romance de intertextualidade endógena<sup>4</sup>. *Budapeste* se basta a si mesmo e se esgota em si mesmo. Termina com a cena em que Kósta e Kriska lêem juntos *Budapeste*, de autoria pública do Kósta, ao mesmo tempo em que o livro acontecia; além disso, as suas últimas palavras coincidem com a última frase da autobiografia de Kaspar Krabbe.

A relação de Costa com as mulheres amadas é intermediada pelo desejo de ser lido e apreciado por elas como autor anônimo e nos dá acesso à sua trajetória de *ghost-writer* a autor. Sofre com o desprezo de Vanda, que não lê seus artigos de jornal, e mais ainda quando se depara com seu entusiasmo pela autobiografia de Kaspar Krabbe, lida três vezes e à qual qualifica como “absolutamente admirável”. Tanto a apreciou que lhe deu um exemplar como presente de Natal. Invaso por ciúmes na festa de passagem de ano, quando Vanda participa de uma entrevista junto com Kaspar Krabbe sobre *O ginógrafo*, em uma cena violenta de embate com a mulher, Costa lhe revela que é ele o autor da autobiografia. A partir desse momento, impõe-se o afastamento definitivo entre ambos, cuja relação sofria sucessivo e acumulativo desgaste, em grande parte devido à dedicação de Costa ao ato de escrever:

Mas à medida que aprimorava minha literatura, naturalmente comecei a me relaxar no trato com a Vanda. De tanto me dedicar ao meu ofício, escrevendo e reescrevendo, corrigindo e depurando textos, mimando cada palavra que punha no papel,

<sup>4</sup> Termo criado por mim, para diferenciar essa manifestação intertextual específica no romance de Chico Buarque da intertextualidade interna. Intertextualidade interna designa o procedimento de referências a obras reais do autor. Intertextualidade endógena a obras existentes no plano ficcional.

não me sobravam boas palavras para ela. Diante dela nem tinha mais vontade de me manifestar, e quando o fazia, era para falar bobagens, lugares-comuns, frases desenxabidas, com erros de sintaxe, cacófatos. E se alguma noite, na cama com ela, me viessem à boca palavras adoráveis, eu as continha, eu as economizava para futuro uso prático (p. 105).

Em movimento oposto à revelação de Costa sobre o verdadeiro autor de *O ginógrafo*, o que determina, como já dito, o definitivo afastamento de Vanda, consolida-se a aproximação entre Kósta e Kriska, quando essa se revela uma leitora entusiasta do romance *Budapeste* húngaro, atribuído publicamente a ele, que, por sua vez, nega a autoria. Lembremos que o romance termina com os dois na cama. A pedido de Kriska, Kósta lê o livro do qual ambos são protagonistas. Seja em que plano for, ficção ou ficção da ficção, autor sombra, autor real, autor público, autor impostor, as palavras finais do romance misturam leitura e declaração de amor, como bem assinalou a crítica:

Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra. Não sei o que ela pensou, mas fechou os olhos, 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. X)

Em *Avalovara*, a relação de Abel com suas mulheres determina-se pela explicitação de suas conquistas no ato de escrever. Em conversa com a mulher européia, o escritor ainda verde alude a um ou dois contos que fizera. Para Cecília, a mulher de Recife, com quem consegue se comunicar mais e se delongar sobre suas indagações como escritor, ele manifesta-se sobre o conto que está escrevendo, chegando a lhe transmitir trechos e fazer uma espécie de resumo. Além disso, na linha “Cecília entre leões”, o leitor depara-se com Abel tentando escrever, tirando o papel da máquina, amassando-o e ouvindo no rádio notícias alarmantes sobre as Ligas Camponesas, em uma clara referência ao contexto que propicia seu processo de conscientização. Sempre instado a indagar o que está por detrás das coisas, Abel realiza-se como escritor filosófico. Em conversa com a mulher de São Paulo, refere-se ao livro que está escrevendo: *A viagem e o rio*. Única obra de Abel nomeada no romance. Nesse sentido, faz contraponto à mulher de São Paulo, feita de palavras, única não nomeada. Trata-se de um ensaio sobre a relação do

tempo mítico com a narrativa. É a produção do personagem-escritor já maduro à qual o leitor de *Avalovara* tem acesso, mediante o recurso de trechos integrados no texto, espalhados ao longo do romance. No espaço da total fusão amorosa entre o personagem-escritor e a mulher de São Paulo dá-se o pleno encontro entre o ensaio de Abel e o romance de Osman Lins. O ensaio fictício invade o romance do ponto de vista gráfico, cumpre a função de metalinguagem e realiza poeticamente o jogo entre o real e o fictício, evidenciando o procedimento de construção de *Avalovara*.

O jogo entre o real e o fictício, entre autor e personagem-escritor, entre obra real e obra fictícia constitui uma das linhas mestras dos dois romances em propostas literárias, oriundas de contextos, ora propício à noção de autoria, como é o caso de *Avalovara*, ora não, como o de *Budapeste*.

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/José Kósta 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-abîme*: em vez de o romance real conter o romance fictício, o romance fictício contém o real.

Essa reviravolta no último capítulo, sem dúvida um achado engenhoso de Chico Buarque, aliada à proliferação exaustiva de duplos, em várias instâncias e situações da narrativa, fazem de *Budapeste* um romance saturadamente auto-reflexivo no que diz respeito à autoria e à relação entre ficção e realidade.

Chega a tal nível a saturação interna que ela extravasa suas fronteiras e invade, como recurso lúdico e irônico, a capa e a contracapa do objeto livro: na primeira figura o nome do autor real brasileiro Chico Buarque; na segunda, o nome do autor-impostor húngaro Zsoze Kósta. Aliás, já houve pronunciamento a esse respeito<sup>5</sup>.

Não se pode exigir de um romance aquilo que estava fora do propósito do autor. Dos juízos críticos correntes sobre *Budapeste*, compartilha-se preferencialmente o de Luiz Alfredo Garcia-Roza:

<sup>5</sup> Ver o ensaio de Sonia Ramalho de Farias “*Budapeste*, as fraturas identitárias da ficção”, pp.387-408.

*Budapeste* é uma história excepcionalmente bem urdida e bem escrita, além de inteligente. Não tem a pretensão de nos conduzir ao céu das idéias abstratas nem de nos confrontar com as feras trancadas no porão. Nem metafísica nem psicologia. *Budapeste* é um romance de superfície. Sua matéria-prima são os acontecimentos mais do que as pessoas e as coisas, e não existe profundidade no acontecimento. Em relação a ele, não há mergulho nem vôo possíveis, podemos apenas deslizar lateralmente<sup>6</sup>.

Nesse romance de superfície, a questão do duplo, da autoria e da relação entre ficção e realidade consubstancia-se em uma poética do excesso e do lúdico, regada por ironia e por uma prosa agradável, resultando em excelente livro recreativo, que reflete seu tempo. Basta uma leitura para satisfazer ao leitor ou descontentá-lo.

Em compensação, *Avalovara*, desde que surgiu, configura-se como o livro anticonsumo e exige um leitor que se dispõe a aceitar o desafio de seu criador e junto com ele arrombar portas fechadas, ao enfrentar complexidades nos diferentes estratos e na sua composição arquitetônica, em um ato de leitura vertical, que se concretiza em um paciente e profundo exercício hermenêutico. Em suma, o oposto da leitura “recreativa”, tão cara aos nossos tempos pós-modernos. Os dois exímios artesãos da palavra distanciam-se muito nas realizações de seus romances, nos quais *a linguagem*, ou *sua impossibilidade*, constitui a *grande personagem*.

## Referências bibliográficas

- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- GIRON, Luís Antônio. “Com o diabo na língua”. Revista *Época*. 15 set. 2003. Disponível em [http://chicobuarque.uol.com.br/critica/crit\\_budapeste\\_epoca.htm](http://chicobuarque.uol.com.br/critica/crit_budapeste_epoca.htm). Acesso em maio 2008.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo, Melhoramentos, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Nove, novena*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- JORNAL DO BRASIL. “Livro dentro do livro”. 14 set. 2003. Disponível em [http://chicobuarque.uol.com.br/critica/mestre.asp?pg=crit\\_budapeste\\_jb1.htm](http://chicobuarque.uol.com.br/critica/mestre.asp?pg=crit_budapeste_jb1.htm). Acesso em maio 2008.
- SANTANA, Jeová. “Bazar de alucinações”. Disponível em [http://chicobuarque.uol.com.br/critica/crit\\_budapeste\\_cialetras.htm](http://chicobuarque.uol.com.br/critica/crit_budapeste_cialetras.htm). Acesso em maio 2008.

<sup>6</sup> Garcia-Roza, “Não existe duplo para a realidade”, disponível em [chicobuarque.uol.com.br](http://chicobuarque.uol.com.br)

FARIAS, Sonia Ramalho de. “Budapeste, as fraturas identitárias da ficção”, em Fernandes, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. pp. 387-408.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. “Não existe duplo para a realidade”. *O Globo*, 14/09/2003 Disponível em <http://chicobuarque.uol.com.br>. Acesso em maio 2008.

Recebido em maio de 2008.

Aprovado para publicação em junho de 2008.