

Rodrigo César Prado Viana

**Escritura em abismo: uma leitura de *Budapeste*, de  
Chico Buarque, à luz de René Magritte**

Belo Horizonte  
2009

Rodrigo César Prado Viana

## **Escritura em abismo: uma leitura de *Budapeste*, de Chico Buarque, à luz de René Magritte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Professora Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

Belo Horizonte  
2009

À mamãe, que sempre confiou.

## Sumário

### Introdução

ILUMINAÇÕES DE TRAVESSIA SOBRE OS ESPAÇOS INICIAIS OU <i>NOTAS</i> PARA UMA POÉTICA ABISSAL	11
---------------------------------------------------------------------------------------------	----

### Capítulo I

LITERATURA, ARTES PLÁSTICAS E FILOSOFIA: DESLIMITES CRÍTICOS DO PENSAMENTO	24
I.1 Transversões da escritura	24
I.2 Literartes: diálogos, ruídos e afins	34
I.3 Iluminações poéticas de René Magritte	42
I.4 <i>Mise en abyme</i> literária e pictórica	44

### Capítulo II

<i>TONS</i> LITERÁRIOS: INTRODUÇÃO AO UNIVERSO FICCIONAL DE CHICO BUARQUE	48
II.1 Cânone do inacabamento: considerações <i>derramadas</i> sobre o estatuto do romance	49
II.2 “Chico Buarque do Brasil”	55
II.3 <i>Estorvo</i> , <i>Benjamim</i> , <i>Budapeste</i> , <i>Leite Derramado</i> : variações sobre uma nota só	59
II.3.1 <i>Estorvo</i>	62
II.3.2 <i>Benjamin</i>	63
II.3.3 <i>Leite Derramado</i> sobre a(s) história(s) da literatura	68

### Capítulo III

VÉUS DE SENTIDO: A ESCRITURA EM ABISMO EM <i>BUDAPESTE</i> E NA <i>SÉRIE SIMULACRO</i>	77
----------------------------------------------------------------------------------------	----

### Considerações Finais

ACONTECIMENTOS POÉTICOS EM DERRADEIRAS PARAGENS: <i>ECOS</i> DE UMA LEITURA ABISSAL	105
-------------------------------------------------------------------------------------	-----

### Referências Bibliográficas

	112
--	-----

### Lista de pinturas de René Magritte/*Corpus* iconográfico<sup>1</sup>

- Figura 1  
*Les Promenades d'Euclide (1955)*
- Figura 2  
*La condition humaine (1933)*
- Figura 3  
*La condition humaine (1935)*
- Figura 4  
*L'appel des cimes (1942)*
- Figura 5  
*La clairvoyance – autoportrait (1936)*
- Figura 6  
*La belle captive (1967)*
- Figura 7  
*La belle captive (1931)*
- Figura 8  
*La belle captive (1947)*
- Figura 9  
*Le viol (1934)*
- Figura 10  
*La reproduction interdite – portrait d'Edward James (1957)*

---

<sup>1</sup> A reprodução de tais pinturas encontra-se no terceiro capítulo desta dissertação.

*Tudo é falso (por mim, através de mim, é a minha existência que torna tudo falso).*

Imre Kertész

*A vida é sempre outro rumo. (...) É no desvio que as coisas acontecem.*

Maria Esther Maciel

## Agradecimentos

À vó-mãe Terezinha Prado Viana, que, com sua singular sabedoria e a seu modo, soube que os eventos são os sentidos da vida e que as ações e as posturas determinam nosso lugar de acontecimento no mundo.

À mamãe Maria Aparecida Viana, cujo amor aconteceu-me.

À Maria e Heloísa, tios e tias, com seus sentimentos acolhedores.

À Ana Carolina Viana: espero que o mundo lhe seja gentil. Mas não se assuste quando ele se lhe apresentar por vezes hostil. A vida tem a hospitalidade que a gente dedica a ela.

A Luciano Neves de Sousa, acontecimento vertiginoso nesta existência. Escritura que sempre reconfigura meu mundo, elevando-me a altas potências.

À Fernanda França Maciel, Carolina Rocha Campos e Ediléia de Toledo Figueiredo: para sempre amadas.

Aos amigos de outrora e de agora Kener Marden, Guilherme Arantes, Breno Barros, Déborah Lara, Kátia Souza, Patrícia Viana, Kilder Richard, Denilson Rocha, Lidiane, Daene e Ju Avelar: vivências várias, registros diversos na superfície tempo-espaço.

A Nilton de Paiva Pinto e Lilian Aquino: confidências e intimidades múltiplas.

À Dilene Nepomuceno Alves, Tânia Suzana Moreira Nébias e Rosana Maria Mendonça de Andrade: amores-substantivos.

À Ana Paula Capanema, Marialice Silva e Lídia Fernandes: porque a noite nos hospeda e nos afaga com seus mais eufóricos carinhos.

A William Neimar Silva pela beleza e leveza com que trata das coisas do mundo.

À Maura e Alexandre: porque procuraram por mim e nos encontramos nesta travessia.

A Daniel Teixeira Costa e Soizig Le Stradic pela gentileza na revisão do francês.

À Sarah Marques de Campos Frazão pela ampla beleza que a envolve e me contagia. Ah! E pelos deliciosos almoços e conversas...

A Cláudio de Magalhães Gomes pelo iluminado pensamento e pela agudez de raciocínio com que lê os acontecimentos, à Ana Flávia Franco Campos, que torna tudo belo e agradável, e a Paulo Afonso Moraes Bartoli, cuja alegria se traduz em constante bondade para com as pessoas.

A todos os colegas da Diretoria de Pessoal Administrativo do Ministério Público do Estado de Minas Gerais, especialmente Lucimar Rodrigues de Paula: aprendizado perene, convivência elaborada na loucura-alegria do dia.

A Lucas e Pedro que, de tanto perguntarem sobre, puseram-me a escrever.

A-Z: àqueles a quem o devir se encarregará de proporcionar-nos momentos felizes.

Aos professores Eneida Maria de Souza e Biagio D'Angelo por terem aceito o convite para participarem da banca examinadora.

Agradecimento especial a Maria Esther Maciel, que me arremessou para o fora, por meio de “vãos transversos”, produzindo em mim afetos de austeros devaneios.



## Resumo

Esta dissertação apresenta uma análise do romance *Budapeste*, de Chico Buarque, à luz de pinturas assinadas por René Magritte, com os objetivos de identificar as características peculiares à literatura contemporânea, no tocante às especificidades da narrativa elaborada pela produção literária atual, e verificar de que maneira, no presente caso, pode ser construída uma leitura de *Budapeste*, a partir de diálogos implícitos entre as artes, (im)posturas afins, que buscam, em seus procedimentos, uma sistemática crítica, reflexiva e transgressora. Para a consecução de tais propósitos, fez-se necessária a utilização do conceito de *mise en abyme*, que se mostrou, nesta pesquisa, como instrumento articulador entre literatura e artes plásticas, evidenciando: 1) o questionamento das verdades estabelecidas, do núcleo-duro do real, da fundamentação como exigência ontológica para a legitimação dos discursos, da simetria e do equilíbrio aparente das coisas e 2) a instauração de uma escritura em abismo, já que, paradoxalmente, sob sua sintaxe bem articulada e regular, a obra que constitui o *corpus* desta pesquisa aponta para a existência de desvios, sobras, sombras, restos, erros, dúvidas em relação à identidade, ao Mesmo, ao centramento, enfim, ao mundo tal como o tomamos costumeiramente, fazendo emergir a transitoriedade das normas, o caráter abrupto da mudança e o deslocamento das estruturas.

Palavras-chave: Budapeste, Chico Buarque, escritura, Magritte, abismo

## Résumé

Cette dissertation présente une analyse du roman *Budapeste*, de Chico Buarque, sous la lumière de peintures signées par René Magritte, ayant pour objectifs d'identifier les caractéristiques particulières de la littérature contemporaine, relatives aux spécificités du récit élaboré par la production littéraire actuelle, et de vérifier comment, dans le présent cas, une lecture de *Budapeste* peut être construite à partir de dialogues implicites entre les arts, (im)postures semblables, qui cherchent, dans leurs procédures, une systématique critique, réfléchissante et transgressive. Pour la réalisation d'un tel dessein, il a fallu utiliser le concept de *mise en abyme*, qui s'est montré, dans cette recherche, un lien entre littérature et arts plastiques, en mettant en évidence : 1) le questionnement des vérités établies, du noyau-dur du réel, du fondement comme exigence ontologique pour la légitimation des discours, de la symétrie et de l'équilibre apparent des choses et 2) de l'instauration d'une écriture en abîme, une fois que, paradoxalement, sous sa syntaxe bien articulée et régulière, l'oeuvre qui constitue le *corpus* de cette recherche indique l'existence de détours, de restes, d'ombres, d'erreurs, de doutes concernant l'identité, le Même, le recentrement, enfin, le monde tel que nous le prenons habituellement, en faisant émerger la transitivité des normes, caractère abrupt du changement et du déplacement des structures.

Mots-clé: Budapeste, Chico Buarque, écriture, Magritte, abyme.

## INTRODUÇÃO

### **Iluminações de travessia sobre os espaços iniciais ou *notas* para uma poética abissal**

Notas de pé de página configuram-se como um gesto *duplo* e paradoxal: fechado, em um primeiro momento, porque indica caminhos, enclausura sentidos, esclarece proposições; mas aberto porque remete a outras obras, num movimento hipertextual de atualização e reenvio de sentidos.

Semelhante procedimento efetuam as mensagens iniciais, notas prolegômenas, prefácios, preâmbulos, introduções, uma vez que atuam como índices do conteúdo que apresentam. Ao mesmo tempo, configuram-se como provas de um exercício de poder firme e *luminoso* sobre os textos em devir, pois sugerem passagens, apontam soluções de leitura, tecem um *panorama*<sup>2</sup>, ensaiam um rasante acerca do futuro para o leitor e, dessa forma, tentam evidenciar os nós da trama de que tais textos se constituem, exibindo seus traços peculiares, denunciando seu processo de criação.

Conforme nos lembra Evando Nascimento, as notas não equivalem apenas a um modo de referenciar os enunciados e assim conferir um caráter sistemático ao texto, contribuindo para endossar a argumentação; elas também possuem autonomia, edificando suas próprias leis e, muitas vezes, subvertendo a hierarquia consagrada e pré-estabelecida, ao colocarem em dúvida, em questionamento, a hegemonia do discurso. As notas pertencem, portanto, a uma estratégia de construção textual, “o que sobretudo não devia ser um sistema, mas uma espécie

---

<sup>2</sup> CAMPOS, Augusto de. *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

de dispositivo estratégico aberto, *sobre seu próprio abismo*, um conjunto que não é e nem pode ser fechado, nem tampouco inteiramente formalizável de regras de leitura, de interpretação, de escrita (DERRIDA, 1990b, p.446).”<sup>3</sup> Guardemos, por oportuno, tais considerações, as quais se revelarão úteis para a leitura de toda esta dissertação, que nasceu do instigante encontro que tivemos com *Budapeste*, romance de Chico Buarque que nos causou espanto e maravilhamento, potencializados pela leitura de uma pequena nota de pé de página escrita por Gilles Deleuze, que nos remeteu imediatamente ao romance em questão, levando-nos a estabelecer naquele momento fugazes laços, ligeiras aproximações.

*Budapeste*, naquela primeira leitura, apresentou-se, não obstante a complexidade de que se constitui, apenas como o romance do duplo, a narrativa que problematiza a questão da autoria. Decerto, havia várias outras questões que se esboçavam sem ganhar produtiva atenção. Entretanto, por meio do contato com a fortuna crítica, acenderam-se outras luzes e nos vimos impulsionados a estudar mais detidamente o romance. As questões foram então devidamente formuladas e construímos um projeto de pesquisa que procurava aliar literatura e filosofia, influenciados pela leitura que, à época, fazíamos da *Lógica do Sentido*, de Gilles Deleuze, já que é notório o *locus* privilegiado que a filosofia ocupa nos estudos literários. A análise procuraria, então, sob o título *A escritura dos acontecimentos em Budapeste, de Chico Buarque*, caracterizar o romance como exemplo dessa troca de experiências entre os citados campos enunciativos, uma vez que, por meio do simulacro da escritura, o narrador tece jogos especulares, problematizando as definições de tempo, espaço e sujeito ficcionais. Tal projeto,

---

<sup>3</sup> NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999. P.32. Grifo nosso.

ao longo do trabalho de pesquisa, passou por transformações, redundando nesta dissertação, como veremos.

Uma *nota* nos chamou a atenção. Tal nota-apontamento-índice-avaliação-juízo-reflexão-comentário-sinal gráfico-aditamento-adiantamento, presente na obra *Lógica do Sentido*<sup>4</sup>, de Gilles Deleuze, mais especificamente no apêndice intitulado “Platão e o Simulacro”, reporta-se à afirmação de Jacques Derrida, expressa n’*A Farmácia de Platão*, segundo a qual “a escritura é um simulacro, um falso pretendente, na medida em que pretende se apoderar do logos por violência e por ardil ou mesmo suplantá-lo sem passar pelo pai.”<sup>5</sup>

Em sua proposta de reversão do platonismo, de acordo com o qual deve ser imposto ao simulacro o limite do Mesmo, ordenando-o, portanto, para que não se esquive do Modelo, Deleuze sugere a emersão dos simulacros, cuja rebeldia e astúcia foram recalçadas e encerradas por Platão, pois instauravam perversão e desvio, já que eram construídos a partir de uma dessemelhança, de uma disparidade e diferença em relação ao original.

O filósofo francês argumenta que o simulacro, com sua potência subversiva, deve ser posto à superfície, introduzindo sublevação no mundo das representações ao reivindicar seu lugar entre os ícones e as cópias, visto que ele não se traduz como uma cópia inferior, mas preserva em si uma negação tanto do original quanto da cópia, operação por meio da qual a hierarquia

---

<sup>4</sup>DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>5</sup>DELEUZE, 2003:263.

platônica fica destituída de valor. Nenhum modelo pode ser invocado como recurso ao triunfo desse falso pretendente, pois nada “resiste à vertigem do simulacro.”<sup>6</sup>

A simulação produz o efeito de embuste, de ficcionalidade. É exatamente como efeito que Deleuze teoriza sobre o acontecimento, não somente como produto de uma causa, mas também como um efeito óptico, sonoro ou, antes, como “efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem”<sup>7</sup>.

Consoante se depreende das palavras de Deleuze, para os estóicos havia duas espécies de coisas: a primeira equivaleria aos corpos, cuja constituição é limitada pelas características físicas, apresentando paixões e estabelecendo relações entre si. Desse modo, não há causas e nem efeitos entre os corpos, pois todos eles são causas uns para os outros. Entretanto, é mister indagar de que esses corpos são causa e aí já se apresenta a segunda espécie de coisas identificada pelos estóicos. “São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes *efeitos* não são corpos, mas, propriamente falando, ‘incorporais’. (...) Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos.”<sup>8</sup>

O acontecimento, conforme enuncia Peter Pál Pelbart, “sugere uma temporalidade paradoxal, atópica, incorporal, sempre passada e sempre por vir, em que a tripartição diacrônica se vê

---

<sup>6</sup>DELEUZE, 2003:268.

<sup>7</sup> DELEUZE, 2003:73

<sup>8</sup>DELEUZE, 2003:5.

subvertida.”<sup>9</sup> Pretérito e futuro não se exibem mais como balizas para caracterizar o acontecimento.

Nesse grau de intelecção, mostra-se desnecessária a pergunta sobre qual é o sentido de um acontecimento, pois “o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas.”<sup>10</sup>

De acordo com a observação de Luiz Alfredo Garcia-Roza, *Budapeste* é constituído de *acontecimentos*, tomados de acordo com a concepção que Deleuze lhes atribui. “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>11</sup> “É seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal”<sup>12</sup>, vislumbramos, pois, o sentido, “já que é também a fronteira, o corte ou articulação da diferença entre os dois, já que dispõe de uma impenetrabilidade que lhe é própria e na qual se reflete.”<sup>13</sup> O narrador-escritor José Costa/Zsoze Kósta, do romance de Chico Buarque é, pois, “aquele que está sentado sobre a fronteira, exatamente como Humpty Dumpty, está sentado sobre o seu muro estreito, dispõe dos dois, senhor impenetrável da articulação de sua diferença (‘eu posso, entretanto, me servir de todas a meu bel-prazer’).”<sup>14</sup> Humpty Dumpty vale-se das palavras assim como José Costa: com volúpia e poder.

---

<sup>9</sup> PALBERT, Peter Pál. “Um mundo no qual acreditar”. In: *Folha de S. Paulo*, 02 de junho de 1996.

<sup>10</sup> DELEUZE, 2003:23.

<sup>11</sup> GARCIA-ROZA. “Não existe duplo para realidade.” In: *O Globo*, 14 de setembro de 2003.

<sup>12</sup> DELEUZE, 2003:11.

<sup>13</sup> DELEUZE, 2003:31.

<sup>14</sup> DELEUZE, 2003:27.

Mais tarde, no final do primeiro semestre dos créditos obrigatórios do Mestrado em Estudos Literários, deparei-me com uma disciplina que apresentava um título instigante: *O corpo imaginário na Literatura, na Psicanálise e no Teatro*, ministrada pelo professor Ram Avraham Mandil. Matriculei-me e, no decorrer do curso, vários questionamentos se me apresentaram no tocante ao campo da arte, a suas expressões, a suas prováveis funções.

Quando me deparei com a obra intitulada *A condição humana*, de René Magritte, utilizada pelo citado professor como suplemento à noção de véu formulada por Jacques Lacan, fui transportado, com algum incômodo, para o espaço do indecível, da aporia e da impossibilidade de resgate da verdade, visto que o quadro dentro do quadro, essa suplementação pictórica que promove o recuo ao infinito das possibilidades de leitura da obra e da vida, tangenciava várias temáticas, tais como: a) a arte que se questiona, que tensiona seus próprios limites e, assim, valendo-se de seus próprios meios, evidencia a transitoriedade de suas normas, procedimento semelhante àquele efetuado por Derrida, Deleuze e Chico Buarque em seus respectivos campos de ação; b) a problemática das janelas – idéia que se apresenta em várias artes da imagem (fotografia, pintura, desenho, cinema) – que *re-velam* algo por meio do movimento de abertura e fechamento, exibindo e ocultando, tal como um véu, deixando entrever os eventos, por meio de uma composição que promove, ainda, uma interface entre o público e o privado, entre a cena e o obscuro, recurso responsável por ativar o imaginário do espectador; e, por fim, c) a possibilidade de articular a abismação do sentido na literatura contemporânea, tomando *Budapeste* como *corpus*, com a pintura-pensamento de René Magritte e, assim, poder aliar conhecimentos provindos das áreas em foco, às quais dediquei especial atenção em minha formação. Esta pesquisa traz, portanto, um percurso. Nos



anos de 2005 e 2006, concluí, respectivamente, a Especialização em Temas Filosóficos e a Especialização em História da Cultura e da Arte, ambas promovidas pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Assim, as informações de que dispunha puderam ser reunidas em um projeto definitivo de mestrado em Literatura que transitasse pela Filosofia e pelas Artes Plásticas, o que, como verificamos, se cumpriu.

O romance de Chico Buarque é analisado nesta pesquisa à luz das pinturas de René Magritte, doravante designadas, para atendermos a fins didáticos, *Série Simulacro*, como exemplo dessa troca de experiências entre os citados campos enunciativos, uma vez que, por meio do simulacro da escritura, o narrador tece jogos especulares, problematizando as definições de tempo, espaço e sujeito ficcionais e, ainda, utilizando-se de recursos pictóricos formais, tais como, traços, linhas, cores e suporte, as pinturas que são utilizadas neste estudo questionam seus próprios princípios figurativos, fazendo emergir planos narrativos em que se mostra uma cena dentro da cena, uma máscara atrás de outra, um embuste seguido por outro, uma dúvida perene, enfim, quanto ao fundo, à realidade primeira, à origem, à identidade.

Nem Camus, nem Sartre, nem Blanchot poderiam apaziguar a angústia em que me encontrava, haja vista a óbvia influência que a filosofia projeta sobre suas próprias produções literárias. Não me interessava essa manifesta e direta interferência. Meu desejo se encaminhava no sentido de verificar como um escritor brasileiro pertencente a espaços outros, cujas obras revestem-se de extrema importância para nossa cultura, pode emitir enunciados caros à filosofia e formular questões cruciais no âmbito artístico contemporâneo. Perceber como, na urdidura do texto de *Budapeste*, se constrói uma poética que elabora questionamentos e

apresenta considerações também pertinentes à filosofia e às artes plásticas. Daí resulta a imbricação em rede que se põe em circulação nesta pesquisa, já que nosso tempo aliou arte e pensamento, diferentemente do projeto estético formulado por Benedetto Croce<sup>15</sup>, por exemplo, que reivindicava a separação dessas categorias, pois a primeira pertenceria ao espaço da intuição e o outro ao da sistematização.

Criação e pensamento, simulacro e escritura, duplicações, eterno retorno, transversões, subversões: tudo se a apresenta, simultânea e paradoxalmente, na lógica labiríntica e vertiginosa de *Budapeste*, cuja fantasmagórica construção narrativa não permite a leitura direta, o olhar de frente, a visão reta. Preferimos, pois, a análise-*itálico*, em queda, em inclinação.

Evitamos, portanto, a direiteza da análise, a retidão da leitura, já que, neste caminho de *veredas que se bifurcam*<sup>16</sup>, os eventos se mostraram furtivos, fugidios desde os primeiros passos. Tivemos acesso à escritura de Jacques Derrida, por meio de uma nota. Chegamos a ela pela margem, obliquamente, orientados pela iluminação de Deleuze.

A interdição que é imposta ao olhar de Orfeu estende-se a Sêmele, a Perseu<sup>17</sup> e a nós. Iluminados pelo infortúnio dos dois primeiros e seguindo o feliz lume do último, construímos

---

<sup>15</sup> Benedetto Croce (Pescasseroli, 25 de fevereiro de 1866 - Nápoles, 20 de novembro de 1952) foi um historiador, escritor, filósofo e político italiano. A diferenciação estabelecida encontra-se resumida em ARRIGUCCI Jr, Davi. Borges ou do conto filosófico. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001. p.12-13.

<sup>16</sup> BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

<sup>17</sup> Também à mulher de Lot, que na narrativa bíblica, fugindo de Sodoma e Gomorra, foi proibida de olhar para trás, isto é, de encarar o passado, de vê-lo de frente. Entretanto, não tendo obedecido à imposição dos anjos, converteu-se em uma estátua de sal. (Gênesis, 19,26). Conforme nos relata Junito de Souza Brandão, Sêmele,

esta dissertação que versa sobre a literatura, abordada aqui de forma oblíqua, pois que se traça sob a luz das artes plásticas e da filosofia. Apresentamos então uma leitura de *Budapeste* que se mostrou dissimulada, de viés, transversa, motivada à luz de Magritte, pois o olhar de frente deve ter a mediação da máscara, do véu, da tela, do nome; artifícios que nos protegem do assombroso poderio daquilo que não pode ser *visto de frente*, visto que o simulacro exibido na plenitude de seu poder, com toda sua pujança, pode nos perder, nos morrer, nos petrificar.

Se, por ter olhado para Eurídice, Orfeu a perde para sempre e, assim tem seu infortúnio declarado; se, por querer tocar com os olhos a epifania de um deus, Sêmele tem sua vida suprimida; é porque ambos olharam de frente para o invisível, para o segredo, para o abismo. Perseu, ao contrário, valendo-se do escudo-espelho de bronze emprestado por Atenas, da mediação dessa tela, não se coloca de frente para a mortífera górgona Medusa. Faz refletir-lhe a imagem no escudo-espelho para decapitar-lhe e, de tal sorte, apropriar-se dos grandes poderes do monstro.

Pelo exposto, justificamos a invocação que este trabalho realiza às luzes provindas de outros espaços.

Neste momento, poderíamos indagar, uma vez que o necessário – pois não poderíamos passar *diretamente* ao ponto principal desta pesquisa sem alguns desvios – recurso da digressão já se fez notar: por que e como aproximar a obra de um escritor brasileiro contemporâneo e a de um

---

fecundada por Zeus, ficou grávida, tendo parido Dionísio. Hera, esposa de Zeus, resolveu eliminá-la; transformou-se na ama de Sêmele e lhe aconselhou a pedir a Zeus que este se lhe apresentasse em todo seu esplendor, o que foi devidamente acatado por Sêmele. Zeus, que havia jurado sobre as águas do rio Estige, um dos que percorrem o Hades, a nunca negar-lhe os desejos, realizou o pedido e Sêmele, diante da epifania do deus, morreu carbonizada. BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. Vol.2. Petrópolis: Vozes, 1987, p.120.

artista plástico belga? O que a prosa romanesca de Chico Buarque, figura que se reveste de extrema importância para a cultura brasileira, e a pintura de René Magritte, um dos principais representantes do movimento surrealista apresentam em comum, excetuando-se o fato explícito de pertencerem ao mundo das artes?

Este trabalho procura apresentar algumas respostas para tais questionamentos. Valendo-se de uma perspectiva crítica e reflexiva, erguem-se a escritura de Chico Buarque e a *Série Simulacro* de Magritte. É nesse espaço de questionamento que desponta a possibilidade de articulação entre literatura e artes plásticas, entre verbo e imagem, à luz do conceito de *mise en abyme*. Ademais, assim como Chico Buarque, Magritte dedica-se à reflexão sobre a pintura e a escritura, privilegiando a dúvida, destacando o questionamento das verdades pré-estabelecidas.

Por intermédio da análise das conjecturas tecidas no parágrafo anterior, apresentamos a justificativa para utilização do conceito de *mise en abyme* e da noção de escritura, pois tais instrumentos, devido a seus atributos questionadores e críticos, os quais atuam em consonância com a potência subversiva de *Budapeste* e da *Série Simulacro*, revelaram-se eficazes para o estudo empreendido.

No primeiro capítulo, desenhemos algumas linhas de interseção entre literatura, artes plásticas e filosofia, com o intuito de evidenciar a trama dessas relações. A escritura então se apresenta tal como modulada pela voz de Jacques Derrida. René Magritte aqui também se manifesta com suas iluminações poéticas. Necessário, pois, conforme poderemos observar, acender

esses fochos de luz-fogo logo no início da jornada para que ofereçam seus clarões aos textos em devir, ao percurso que se constrói.

No capítulo seguinte, promovemos uma incursão pelo universo ficcional de Chico Buarque com a finalidade de contextualizar sua produção literária, tentando destacar-lhe as características mais contundentes e, desse modo, levar a cabo um dos objetivos deste trabalho.

A análise de *Budapeste* perante o corpus iconográfico de Magritte, constituído por 10 (dez) pinturas (Série Simulacro), devidamente enumeradas e referenciadas no início desta pesquisa, é colocada no terceiro capítulo, uma vez que tal estrutura mostrou-se mais eficaz, haja vista já termos, nos dois primeiros capítulos, percorrido o itinerário cujos sentidos nos possibilitaram a produção de uma leitura mais iluminada.

Logo após, exigência do trabalho acadêmico, sistematizamos os resultados nas “Considerações Finais”, título que se traduz mais apropriado que o já gasto e inadequado “Conclusão”, pois a um trabalho que trata da abertura e do derrame do sentido não se pode imputar um fechamento cabal, um arremate conclusivo.

Convém ressaltar, a título de *esclarecimento* e ilustração, que os recursos gráficos utilizados ao longo desta dissertação, incluindo estas notas-iluminações, visam, sobretudo, a convidar o leitor a explorar as ambigüidades veiculadas pelas expressões, pelos vocábulos; a solicitar a esse co-autor que transite nesses espaços de significação em que tornar-se outro converte-se em mais uma possibilidade de alegria.

O itálico, ampla e preciosamente utilizado, vem realçar os sentidos das palavras sobre as quais se *inclina*, além de conferir e assegurar a necessária estrangeirice das palavras tomadas de outro idioma. Desse modo, solicita um *reparo* do leitor, uma observação mais detida, um conserto, um ajuste na significação para que esta se abra aos ritmos do texto e se expresse modulada pela voz do leitor. Os sentidos-direcionamentos sugeridos pela cadência do texto convidam ao aperfeiçoamento de si mesmos, auxiliados pelo leitor. Não se trata, como se poderia objetar, de menosprezar a perspicácia desse que se põe a ler; mas, sim, de uma quase-súplica, de um requerimento-carência que se enfeita e se adorna, *inclina-se* a preparar a casa para aguardar o esperado hóspede, o estranho, o outro, o estrangeiro.

O hífen se assinala na composição de palavras que, isoladas, desprovidas do istmo gráfico, teriam reduzidas suas potencialidades semânticas, além disso aponta para a co-existência dos significantes que, justapostos, ainda guardam seus sentidos anteriores, mas viajam na superfície do texto acompanhados por outros, elevando a significação a paragens possivelmente não visitadas.

O negrito se fez notar nos títulos dos capítulos e das seções com a finalidade de destacar-lhes a importância e de facilitar a leitura.

Munidos dessa panóplia<sup>18</sup>, podeis vos aventurar nessa travessia abissal. Mas, à semelhança do que preconiza o dístico grego inscrito nas portas do Hades, digo-vos: Deixai para trás toda certeza, ó vós que entraís.

---

<sup>18</sup> Na Grécia antiga, significava a armadura completa do hoplita – soldado da infantaria – geralmente composta por capacete, escudo, couraça, lança, espada e cnêmides – botas defensivas. Perseu, para enfrentar Medusa, valeu-se desses meios.

## CAPÍTULO I

### **Literatura, artes plásticas e filosofia: deslimites críticos do pensamento**

Este primeiro capítulo objetiva traçar algumas linhas de interseção entre literatura, artes plásticas e filosofia, buscando evidenciar pontos de encontro entre esses três campos de enunciação, com o propósito de fornecer referencial teórico apto a balizar a leitura que propomos do romance *Budapeste*. O produto dessa operação, como verificaremos nos tópicos seguintes, é o movimento crítico, reflexivo e transgressor empreendido pelas áreas em comento, sendo a literatura o eixo articulador. Na primeira seção, apresentamos algumas reflexões sobre a escritura em Jacques Derrida, procurando destacar-lhe o aspecto transgressor. Logo após, passamos em revista pontos relevantes da sempre renovada relação literatura e outras artes, tendo como foco o diálogo estabelecido entre literatura e artes plásticas, dentre as quais elegemos, obvia e especificamente, devido aos contornos deste trabalho, a pintura como a expressão referencial para a interface proposta. Por derradeiro, seguimos os fachos de luz de René Magritte, com discussão de aspectos de sua obra com intuito de, posteriormente, mais especificamente no terceiro capítulo desta dissertação, promovermos as devidas combinações de tais considerações com o texto literário de Chico Buarque, *corpus* desta pesquisa.

#### **I.1 Transversões da escritura**

Bem analisado, o ler *a partir de* implica re-ler os textos da tradição filosófica de que ele (Derrida) se apropria. Isso porque toda leitura é desde sempre repetição, reinstauração de um texto em face de outro que o precede, e esse outro se colocando numa seqüência ou numa rede de outros ainda mais “originais”. Sem que nunca se encontre o texto primeiro como a tela de fundo do palimpsesto. Em Derrida,



trata-se sempre de desfazer “A tela envolvendo a tela” (DERRIDA, 1972 a, p.71), numa atividade *sem fim*.<sup>19</sup>

Deixemo-nos guiar por esse sugestivo trecho epigráfico, cuja força reside em apresentar um interessante movimento de leitura *a partir de* Jacques Derrida. Ritmo incessantemente *duplo*, pois ler *a partir de* significa também *ler com*, ouvir-lhe a entonação que confere sentidos outros a textos clássicos da filosofia, da literatura, da psicanálise, das artes... Parece-nos que grande parte de sua obra consistiu em analisar cuidadosamente textos escritos por outros, passagens alheias, freqüentemente submetidas a seu procedimento característico: desmontar-lhes a estrutura para evidenciar o deslocamento dos sentidos; desconstruir-lhes a armadura para neles encontrar textos que lá se *re-velam*, exibem-se e ocultam-se novamente na superfície do texto. *Cadência* que desenclausura e liberta, *com-passos* que deixam entrever a travessia de seu pensamento, *notas* que se remetem a *partituras*<sup>20</sup> em *des-construção*. *Partem*, desprendem-se de nós, de si mesmos e de sua origem...

A citada inscrição epigráfica projeta dupla motivação: 1) a leitura *a partir de* e *com* Derrida constitui árdua tarefa, que toca em um ponto *central* deste trabalho: a abismação do sentido – conferindo ao adjetivo a acepção/recepção que o filósofo lhe dedica: centro que é móvel, sempre provisório, em constante movimento, já que a literatura, a filosofia e as artes plásticas aqui se hospedam e transitam – e 2) a atividade infinita, dentro de um campo finito – o romance *Budapeste* –, do desfazimento das camadas, do descortinamento das telas, cujo fundo não se vislumbra..., como nas *luminosas* pinturas de Magritte aqui referenciadas.

---

<sup>19</sup> NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999. P.20-21. Grifos do autor.

<sup>20</sup> NASCIMENTO, 1999:35.

Para visualizarmos a extensão do trabalho de Derrida acerca do tema da escritura, seria necessário retomar toda uma discussão empreendida pela filosofia, principalmente a contemporânea, cujo enorme interesse pela linguagem rende profícuos debates. Entretanto, em virtude dos contornos desenhados por esta pesquisa, não se mostra possível a execução de tal tarefa, motivo pelo qual tentaremos apresentar o caráter transgressor e questionador da escritura, que encontrou grande receptividade no campo da literatura, talvez porque, em Derrida, longe de esclarecerem cabalmente um tema, como requer o clássico procedimento filosófico, os operadores textuais, dentre os quais se destaca a escritura, privilegiam a dicção oblíqua e dissimulada, a ambigüidade e as conotações marginais.

Desse modo, o operador escritura, assim como outros em Derrida, não é estabelecido aprioristicamente, mas forjado na relação com outros conceitos, no texto em que se encontra e no contexto a que se refere. Por tal motivo, não se mostra possível eleger uma única obra para referenciar a exposição da temática da escritura. Assim, justificamos, paradoxalmente, a ausência de fundamento dessa parte teórica da pesquisa. Ausência que se revela impositiva, pois, se criticamos o fundamento, não podemos dele nos valer. Preferimos evocar, pois, *disseminação* teórica.

Não obstante essa falta de uma explicação cabal acerca da escritura, procedimento que possibilitaria concentrar suas características de forma esquemática e didática, mas que reduziria a potência desse operador, alguns textos permitem-nos rastrear o percurso filosófico do autor, que se utiliza das grandes possibilidades que a língua francesa lhe oferece para forjar

os instrumentos com que trabalha. Tais textos encontram-se devidamente *anotados* ao longo deste estudo.

Parece ser este o propósito da escritura para Derrida: contestar, subverter e desconstruir uma série de oposições dicotômicas metafísicas, que promoviam conforto e doavam estabilidade ao pensamento, quais sejam, significante/significado, fala/escrita, sensível/inteligível, externo/interno, imagem/realidade, representação/presença. A escritura, em um movimento de libertação e de transbordamento em relação à linguagem, em um trabalho infinito de desconstrução do discurso, promove o advento do jogo, “apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranqüilizantes, todas as praças-fortes, todos os abrigos fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem.”<sup>21</sup>

A escritura exhibe, pois, paradoxalmente, seus contornos numa comunhão assimétrica, verificada, de um lado no “fechamento do livro, do outro a abertura do texto”,<sup>22</sup> numa temporalidade em que se mostra possível “ler um livro no livro, uma origem na origem, um centro no centro, é o abismo, o sem-fundo da reduplicação infinita”<sup>23</sup>. Tal reduplicação se oferece de trás para diante, inversamente, portanto, num movimento de reflexão perene, cujo produto refere-se a uma trama de indecíveis, cujo traço diferenciador é, justamente, sua relação com o outro.

---

<sup>21</sup> DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 8.

<sup>22</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.73.

<sup>23</sup> DERRIDA, 2002:76.

Marcam-se, então, a *différance* e o traço, que correspondem a “unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas *sem nunca* constituir um terceiro termo (...)”<sup>24</sup>

Esse caráter de falseamento e de impostura é evidenciado por Derrida, pois

a escritura já é, portanto, encenação. A incompatibilidade do escrito e do verdadeiro anuncia-se claramente no momento em que Sócrates se põe a contar como os homens são levados para fora de si, ausentam-se de si mesmos, esquecem-se e morrem na volúpia do canto.<sup>25</sup>

Diríamos: na volúpia da narração.

Em cuidadoso e extenso debate travado com a lingüística de Ferdinand de Saussure, apresentado principalmente na *Gramatologia*, Derrida demonstra que, desde Platão, a história do pensamento foi marcada pelo privilégio da fala em relação à escritura, à qual foi atribuída a função, meramente instrumental e técnica, de representar, de traduzir e de substituir a fala, esta sim, plena e verdadeira, presente em si mesma, uma vez que carrega consigo o significado. A voz, portanto, relaciona-se intimamente com a verdade, pois que coloca em evidência a presença e o sentido.

A esse fonologocentrismo dominante no pensamento ocidental Derrida endereça sua crítica desconstrutora, bem como aos conceitos de *origem, finalidade, verdade e representação*.<sup>26</sup> Em apertada síntese, podemos dizer que o *logos* é o espaço da racionalidade em que se verifica

---

<sup>24</sup> DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.49.

<sup>25</sup> DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 12.

<sup>26</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas in *Do positivismo à desconstrução: Idéias francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004. p. 222.

plena identidade entre razão e fala. A consciência e o princípio de identidade predominam nesse campo por meio da força da palavra falada. A voz é o imperativo, estabelece a ordem e submete a escritura ao recalque, ao rebaixamento, excluindo-a do campo dessa consciência.

A fala, desde Aristóteles, encontra-se estreitamente vinculada à alma. A escritura, secundária e exterior, mera figuração da voz, foi posta à margem, foi deixada de lado. Periférica, soube aguardar o momento em que, devido às condições de possibilidade fornecidas pelo próprio pensamento fonologocêntrico que a enclausurou, manifestar-se-ia e viria à tona, tal como um desrecalque.

Se, em tempos pretéritos, a fala imperava soberana, com o advento do estruturalismo a escritura inicia um processo de emersão, à medida que passa a condensar as designações e características daquilo que se conhecia como linguagem.

Este é um ponto relevante para nosso trabalho. A escritura, antes relegada à pejorativa exterioridade, equivalente à representação da voz, “ao duplo inconsistente de um significante maior”<sup>27</sup>, começa a ultrapassar e a abranger a linguagem, podendo anunciar a *inscrição pictográfica*, os gestos coreográficos, as notações musicais, as cenas cinematográficas, dentre outros. A escritura transborda a linguagem.

A secundariedade, que se acreditava poder reservar à escritura, afeta todo significado em geral, afeta-o desde sempre, isto é, desde o *início do jogo*. Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes que constitui a linguagem. O advento da escritura é o advento do jogo.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> DERRIDA, 1999:8.

<sup>28</sup> DERRIDA, 1999:8.

O jogo filosófico – pelo menos para uma (in)certa filosofia: os parênteses se intrometem visto que há quem diga que a metáfora e a ambigüidade, amplamente utilizadas por uma linhagem a que pertencem Derrida, Deleuze e Blanchot, não são bem-vindas ao discurso filosófico<sup>29</sup> –, o jogo literário e o artístico iniciam-se na escritura.

O caráter oblíquo, transversal e dissimulado da escritura vem minar as sólidas bases sobre as quais se erguiam o estruturalismo de Saussure. Por meio da crítica ao idealismo do signo, já que a dualidade significante/significado pressupõe a representação, Derrida busca efetuar seu peculiar procedimento desconstrutor, valendo-se das prerrogativas que lhe apresenta o próprio pensamento ocidental, herdeiro do platonismo, tendo como ponto de partida o projeto e os textos de Saussure, já que

a cientificidade desta ciência (a lingüística) comumente é reconhecida devido a seu fundamento fonológico. A fonologia, afirma-se hoje, freqüentemente, comunica sua cientificidade à lingüística que serve, ela mesma, de modelo epistemológico para todas as ciências humanas.<sup>30</sup>

Em se tratando de Saussure, não podemos nos furtar a tecer brevíssimo comentário acerca do conceito de estrutura tal como compreendido nas ciências humanas e do confronto empreendido por Jacques Derrida com a corrente estruturalista.

De início, convém dizer que por estrutura entende-se a relação do conjunto de elementos intercambiáveis que formam uma totalidade modelar, já que o percurso trilhado pelo conceito de estrutura possibilita-nos visualizar a sobrevivência, digamos, de um seqüenciamento de

---

<sup>29</sup> Leyla Perrone-Moisés diz: “na obra de Derrida, ela (a literatura) tem lugar privilegiado; de tal forma privilegiado, que outros filósofos o censuram por isso”. Obra citada. p. 229.

<sup>30</sup> DERRIDA, 1999:35-36. Itálico de Derrida. Sublinhado nosso.

nomes, de acontecimentos, de determinações, que, sucessivamente, ocuparam a função do centro. Esse encadeamento de metáforas e metonímias, cuja atribuição é designar o lugar central, a origem, o princípio, o fundamento, a essência, tal como verificados na história do homem, aponta para a constante existência de uma presença que articula os modos de pensar, de agir, de viver: Deus, homem, consciência.

De tal maneira, a linguagem, para os estruturalistas clássicos, revela-se como uma estrutura bem definida, claramente demarcada, espaço em que se enclausuram unidades simétricas de significantes e significados.

De acordo com o pensamento de Jacques Derrida, as ciências humanas erguem-se a partir de duas construções distintas, as quais nos ajudam na tarefa de compreensão do mundo: uma, a busca pela origem, pela decifração de uma verdade que fosse capaz de escapar ao jogo; outra, a superação do homem, do humanismo e da totalidade. A desconstrução, proposta pelo pós-estruturalismo derridiano e baseada em Lévi-Strauss, demonstra que, ao contrário das demais tendências críticas anteriores ao estruturalismo, não só não há totalidade nas estruturas, como também seu entendimento não pode se dar unicamente pelos elementos que a constituem. Se antes, no início, era o verbo, agora, no início, é a falta. Aqui, mais especificamente, entendemos, como estrutura, o texto, objeto de nossa análise.

A proposição derridiana é a de que a busca de totalidade sempre se frustrará devido à ausência de um centro fixo, o ponto a partir do qual a estrutura possa ser explicada. Como o centro pode estar, sempre virtualmente, dentro ou fora dessa estrutura, ou seja, no objeto ou no

problema suscitado pelo objeto, ele, o centro, não existe a priori – o “centro não é centro”<sup>31</sup>, mas a expressão de uma contradição coerente: o excesso de significado nasce daquilo que sempre falta na estrutura. Essa falta é que permite apor à estrutura o suplemento – significados múltiplos com os quais se busca, a partir de inumeráveis pontos de vista, de diferentes saberes, suprir essa “*falta original*”.

Dessa forma, o suplemento gera um deslocamento metafórico em qualquer objeto ou conhecimento, proporcionando, potencialmente, infinitas leituras. Assim, a literatura, que é aqui a estrutura, ou melhor, o discurso que nos interessa, não tem mais seu valor ou sua interpretação definidos interna ou externamente; sua crítica só se dá se posta em perspectiva, realizada pelo indivíduo em relação a – “o outro colabora originariamente no sentido”<sup>32</sup>. E é entendendo essa falta fértil que adentramos o domínio do jogo – “substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito”<sup>33</sup> e eternamente incompleto.

A passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo em parte é, como disse o próprio Barthes, um passagem da ‘obra’ para o ‘texto’. Deixar de ver o poema ou o romance como um entidade fechada, equipada de significações definidas, (...) para ver um jogo irredutivelmente pluralístico, interminável, de significantes que jamais podem ser finalmente apreendidos em torno de um único centro, em uma essência ou sentido únicos.<sup>34</sup>

Essa *passagem-excerto-travessia* mostra-se de extrema relevância para nosso trabalho, uma vez que, ao condensar com brilhante lucidez os procedimentos por meio dos quais ocorreu o percurso do projeto estruturalista para o chamado pós-estruturalismo, tangencia a hipótese

---

<sup>31</sup> DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: \_\_\_\_ . *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz M.N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 230

<sup>32</sup> DERRIDA, 1971: 63.

<sup>33</sup> DERRIDA, 1971:244.

<sup>34</sup> EAGLETON, Terry citado por SILVA, Edson Rosa da. Jacques Derrida e o descentramento da estrutura. *Estruturalismo: Memória e repercussões*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995. p. 134.



desta pesquisa, na medida em que evidencia a inexistência de um centro único, de um fundo seguro, de uma essência inviolável. E essa condensação sugere a abertura do sentido, o advento do jogo, exibindo, portanto, a diluição das amarras, dos fundamentos, dos portos-seguros, consoante sugere a escritura romanesca de *Budapeste*.

Se a linguagem, como dissemos, era caracterizada, outrora, pela estrutura “bem demarcada”, agora, na ausência do centro, do princípio organizador, ou da origem, torna-se discurso, isto é, converte-se em um sistema no qual o sentido nunca se dá fora de um jogo de diferenças. A sempre presente ausência de um significado transcendental eleva ao infinito as possibilidades de significação, pois os acontecimentos não mais se explicam de forma unívoca, mas abrem-se para a ambigüidade, para a dúvida, para o equívoco.

A crítica às humanidades em geral parece produzir a implosão de qualquer hegemonia epistemológica, uma vez que, das disciplinas, são utilizadas suas eficácias relativas.

Convém ressaltar, mais ainda, como de praxe, que a desconstrução derridiana não se equaciona com a destruição. Não se mostra nihilista porque não visa ao aniquilamento ou à não-existência. Não se apresenta como irracionalista, pois acredita que a desmontagem dos discursos, por meio de intervenções possibilitadas por seus próprios enunciados, lança outras luzes sobre os conceitos. Tampouco é pós-modernista, “porque Derrida não acredita no fim da história, no fim dos ‘grandes relatos’, ou dos ‘grandes paradigmas’, e muito menos pratica um ‘vale tudo’ ético ou estético.”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> PERRONE-MOISÉS, 2004:223.

A *escritura derridiana*, valendo-nos aqui da ambigüidade que a locução substantiva nos oferece, ou seja, a escritura de Derrida – equivalente ao modo peculiar com que o filósofo discorre sobre os temas, uma escritura autoral, *marcante*, que se pronuncia por sua diferença, que desafina o coro dos contentes e harmônicos, que desestabiliza o equilíbrio aparente das cores, dos *tons* (plásticos e sonoros); a escritura de Derrida – a potencialidade a que o operador escritura é alçado, as *conotações* evocadas pelo sintagma dentro da filosofia do argelino; a escritura derridiana *re-vela-se* e, por exhibir-se, por mostrar-se, oculta-se, ao mesmo tempo e de novo, *notificando*, isto é, comunicando por citação, por apontamento, por índice, por reflexão, o caráter dúbio de que se reveste; *co-notando*, pois, sugerindo, insinuando, provocando, *pro-movendo* deslocamento dos significados, movimento próprio da literatura e das artes plásticas, conforme verificaremos no tópico seguinte.

## I.2 Literartes: diálogos, ruídos e afins

A idéia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antigüidade remota que deve nela haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo fenômeno da inspiração artística.<sup>36</sup>

Tomemos a sugestão da epígrafe como ponto de partida para analisarmos, de modo geral, as relações que se estabelecem entre literatura e outras artes, intercâmbios esses que deitam raízes na antigüidade clássica. De Simonides de Cós – que equacionou “a pintura é uma

---

<sup>36</sup> PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1973.

poesia muda e a poesia uma pintura falante”<sup>37</sup>, passando por Aristóteles e Horácio, o diálogo literatura-pintura vem sendo atualizado, alcançando a contemporaneidade.

Conforme dissemos na apresentação deste primeiro capítulo, o objetivo deste tópico é traçar algumas linhas de ação entre literatura e pintura. Procuramos, pois, longe de aprofundarmos no assunto escolhido, visto que este se configura apenas como um dos referenciais teóricos desta pesquisa, e considerando ainda a extensão do tema, tecer um *panaroma*<sup>38</sup> dessa relação; observar os vestígios e indícios que exalam desse contato *f(r)iccional*.

Uma ressalva se impõe: as obras/textos que constam desta breve revisão bibliográfica foram escolhidas(os) devido a sua reiterada presença nos trabalhos que tratam das relações entre as artes, evidenciando, pois, a importância de que se revestem para tais estudos.

Aristóteles, na *Poética*, declara: “artes há que se utilizam de todos os meios citados, quero dizer, do ritmo, da melodia, do metro, como a poesia ditirâmbica, a dos nomos, a tragédia e a comédia; diferem por usarem umas de todos a um tempo, outras ora de uns, ora de outros. A essas diferenças das artes me refiro quando falo em meios de imitação.”<sup>39</sup>

Horácio na *Arte poética*, já delineava as possíveis relações entre as artes ao afirmar que a poesia deveria ser lida como uma pintura, enunciado que figura como epígrafe de inúmeros trabalhos. “Poesia é como pintura; uma cativa mais, se te deténs mais de perto; outra, se te

---

<sup>37</sup> Simônides de Cós (556 a.C. -448 a.C.) Poeta lírico grego. Citado por OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Unesp, 1999. p. 13.

<sup>38</sup> Conforme sugerem Augusto e Haroldo de Campos em *Panaroma de Finnegans Wake*.

<sup>39</sup> ARISTÓTELES. *Poética. A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p 20.

pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre”.<sup>40</sup>

As artes, na antigüidade, eram comparadas tanto por sua procedência comum, conforme narra a mitologia grega – as nove musas (filhas de Mnemosine e Zeus) as governavam – quanto por sua técnica de imitação (mimesis), sendo a *Poética* de Aristóteles a obra considerada como a primeira teorização desse procedimento; é nela, aliás, que se encontram inúmeras comparações entre poesia e outras artes, dando-se relevo às artes plásticas.

Como aqueles que imitam, imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes.<sup>41</sup>

No período compreendido entre os séculos XVII ao XIX, conforme lembra Celina Moreira de Mello em ensaio<sup>42</sup> que busca, numa perspectiva diacrônica, estabelecer as técnicas e as tradições que presidem as relações entre literatura e pintura na França, os comentaristas destacam, repetidamente, a existência de uma identidade entre o ofício das letras e o das artes.

---

<sup>40</sup> HORÁCIO. Arte poética. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 67.

<sup>41</sup> ARISTÓTELES. 1997: 20.

<sup>42</sup> MELLO, Celina Maria Moreira de. Do poeta e do pintor. *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 102.

Importante esclarecer que a comparação entre poesia e pintura, nessa época, tinha como objetivo estender à atividade do pintor – definido como um artesão, conforme estabelece o modelo das Corporações de Ofício da Idade Média – alguma dignidade, uma vez que era considerada inferior à do poeta, cujo estatuto intelectual fora oficializado pela Academia Francesa de Letras, fundada por Richelieu em 1634.

Com o humanismo renascentista, a prática da pintura não mais é considerada como atividade exclusivamente mecânica e manual, mas vista como arte liberal, para a qual seria necessário um trabalho intelectual. Dessa forma, o ofício do pintor pode ser comparado, conseqüentemente, com as especialidades dos retóricos, gramáticos, aritméticos e lógicos.

Instaurou-se então o campo fértil em que figuram os estudos sobre poesia e pintura, até hoje, influenciando pesquisadores que se debruçam sobre tal tema.

Em 1752, registra-se a expressão “belas-artes”, instituída a partir de seu paradigma “belas-letras”, para designar algumas manifestações artísticas de natureza visual e plástica, tais como a pintura, o desenho, a escultura, a arquitetura, dentre outras, cujo ideal era a expressão da beleza das formas.

As belas-letras, já designadas no século XVI, referiam-se às manifestações ou conhecimentos viabilizados pela palavra, ou seja, a gramática, a eloquência, a poesia, e a arte dramática, etc., ensinadas sob as particularidades estética e humanística.

Notamos, pois, que a construção do sintagma “belas-artes” aponta para a existência de um espaço modelar, paradigmático, as “belas-letras”, que fornece valores e princípios para as artes outrora consideradas manuais.

Verifica-se, ainda no Renascimento, uma retomada, pela pintura, da clássica poesia descritiva, a qual fornecia motivos para a representação pictórica, que se baseava nas narrativas bíblicas, mitológicas e históricas; pautando-se, também, nos tipos humanos, como podemos ver nos retratos.

Já no século XVIII, a paragonagem, isto é, a tentativa de comparação entre as artes começa a ser posta em questão, uma vez que, se o artista passa a ser visto como gênio criador, o resultado de seu trabalho deve ser único e não uma imitação.

Devido a essa constatação, torna-se mister ressaltar, portanto, que não existem somente trabalhos cujo interesse recaia sobre a aproximação entre as artes. O estudo de Lessing *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*<sup>43</sup>, de 1776, constitui exemplo das tentativas que foram realizadas para a delimitação das artes. De acordo com Lessing, enquanto a poesia vale-se de sons alternados no tempo, a pintura utiliza figuras e cores no espaço, apresentando qualidades visíveis. Para Lessing, à poesia caberia apenas preocupar-se com a representação de ações, limitando-se, portanto, a expressar o movimento, diferentemente da pintura, responsável por representar motivos em repouso, denunciando, assim, o caráter estático desta arte.

---

<sup>43</sup> LESSING, G.E. *Laocoonte. Ou sobre as fronteiras da Poesia e da Pintura*, introdução, tradução e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1998.

No século XIX, a ópera de Wagner constitui exemplo emblemático da relação entre as artes, recebendo a alcunha de “obra de arte total”, porque se revela ampla e sinestésica. É nesse mesmo século que surge o poema “Un coup de dés”, de Mallarmé, trabalhando a questão conteúdo-forma e reivindicando a importância do branco do papel para a literatura. Tal gesto implosivo destitui o poema da atribuição de configurar-se como máquina semântica, comprometida em produzir significados.

Os projetos estéticos das vanguardas europeias do século XX dedicaram momentos de reflexão à linguagem artística. O cubismo de Braque e Picasso, para citar alguns dos mais notáveis artífices do movimento, promoveram uma desconstrução da estrutura representacionista da pintura, subvertendo a hegemonia da forma realista e transformando a tela em um tipo de *campo escritural*, introduzindo a colagem, inclusive de letras e palavras, como processo de composição da obra artística visual.

Diante da possibilidade de interseção das artes, poderíamos nos perguntar o que faz, por exemplo, com que pintura e literatura se atravessem. Barthes atribui tal movimento de atravessamento ao texto. Segundo o autor “[...] a ‘pintura’ abre caminho à ‘literatura’, pois parece haver anteriormente postulado um objeto inaudito, o texto, que suprime, de maneira decisiva, a separação entre as artes”<sup>44</sup>. Vê-se assim que, seja na tela, no vídeo, na fotografia, na música, no teatro, na pintura e na literatura, parece ser o texto o elemento responsável pelo diálogo entre as várias manifestações artísticas.

---

<sup>44</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 139.

Vera Casa Nova, em ensaio intitulado “Fricções”<sup>45</sup>, ao refletir sobre a possível existência de um “entrelugar” que envolve as artes, propõe o termo “fricções”. Segundo a autora, no contexto das artes, o termo pode ser entendido como um atrito que se produz entre as mesmas. Desse atrito surgem fagulhas, ou seja, do contato entre diferentes expressões artísticas, nasce um terceiro elemento que não é um ou outro e sim um e outro. A proposta de Vera Casa Nova corrobora a possibilidade de interseção das artes e mostra-se em consonância com a proposição barthesiana do intercâmbio entre objetos. Barthes afirma que “não são as disciplinas que se devem intercambiar, são os objetos: não se trata de aplicar a lingüística do quadro, de injetar um pouco de semiologia na história da arte; trata-se, sim, de anular a distância (censura) que separa institucionalmente o quadro e o texto.”<sup>46</sup>

O poético, que se verifica em um enlace das formas, apresenta-se como revigorador do diálogo estético e rege o concerto semiótico das artes na medida em que promove o encurtamento das fronteiras, dos limites entre os objetos disciplinares. Dessa fricção surge o sentido “(que) aparece de um só golpe quando coisa e palavra, dentro e fora se atritam.”<sup>47</sup>

A literatura se apresenta como um rico substrato que fornece motivos temáticos para as outras artes. Inúmeras são as obras literárias adaptadas para o cinema, o que produz farto material para os estudos de tradução intersemiótica. Também as artes plásticas, tomemos como

---

<sup>45</sup> CASA NOVA, Vera. Fricções. *Aletria* n° 08. Belo Horizonte: CEL, Pós-Lit/UFMG, 2001. P. 72.

<sup>46</sup> BARTHES, 1990:137.

<sup>47</sup> MARCONDES, Ciro. *O conceito de acontecimento em Heidegger*. Disponível em [www.eca.usp.br/nucleos/nrj/espinal/ciberia21.htm](http://www.eca.usp.br/nucleos/nrj/espinal/ciberia21.htm). Não obstante o texto recaia sobre o conceito de acontecimento, tal como formulado pelo filósofo alemão, nossa citação refere-se a considerações que o autor tece acerca do conceito em Deleuze.



exemplo a escultura, já se valeram da literatura. O escultor francês Auguste Rodin iniciou, em 1880, mas deixou inacabada, a produção de “As Portas do Inferno” a partir da leitura que fez do “Inferno”, primeira parte da *Divina Comédia*, de Dante.

Na contemporaneidade, em que se verificam trânsitos entre os múltiplos discursos, o que aponta para a fragilidade das fronteiras que se acreditavam bem delimitadas, não se pode mais aceitar o totalitarismo das disciplinas fechadas sobre si mesmas. A relação intersemiótica desvela-se como uma postura conceitual e prática por meio da qual o homem contemporâneo exhibe suas angústias, aflições e utopias.

Perante as considerações apresentadas, podemos perceber que grande parte dos estudos cujo objeto equivale ao diálogo entre as artes, particularmente no que tange aos possíveis vínculos entre literatura e pintura, busca a poesia para estabelecer a interface com a mencionada arte visual. Nossa pesquisa apresenta, então, determinado diferencial na medida em que procura as conexões entre prosa romanesca e pintura.

Atentemo-nos, ainda, ao fato de que, na fortuna crítica dos romances de Chico Buarque, há, até o presente momento, poucos estudos que os relacione com as artes visuais, sobrepujando trabalhos que os entrelaçam ora com a música, haja vista o campo artístico de onde o autor provém, ora com a sociedade, ora com a política e muitas vezes com o espaço urbano, visto que a cidade parece constituir elemento que se destaca na obra, tanto musical quanto literária, do carioca.

### I.3 Iluminações poéticas de René Magritte

A arte de Magritte é a vingança da poesia sobre o poder da tecnologia cega, a vingança do pensamento filosófico, do questionamento, do pensamento aberto, em contraste com as certezas e dogmas, de qualquer tendência, firmemente estabelecidos.<sup>48</sup>

Rara luminescência possui a nota em destaque, cujo brilho consiste em condensar os pensamentos e as posturas intelectuais-artísticas de René Magritte, intrigado que era com as coisas do mundo, com os acontecimentos corriqueiros que, muita vez, se nos apresentam dotados de fundamento e verdade inabaláveis, os quais são submetidos a sofisticado questionamento, elaborado com o auxílio dos recursos do próprio sistema a que se dirige, qual seja, a pintura.

René François Ghislain Magritte nasceu em Lessines (Bélgica) em 21 de novembro de 1898. O homem calado e aparentemente tímido manifestou durante toda sua vida expressões políticas de esquerda, entendidas aqui não somente em sua acepção estrita, mas também em sentido lato. Seu irmão Raymond o considerava um idiota, pois Magritte apresentava um comportamento um pouco anti-social, advindo de sua postura subversiva de não se adaptar plenamente às convenções estabelecidas.

Após o término da Primeira Guerra Mundial, auxiliou na difusão do movimento Dadaísta na Bélgica. Em parceria com E.L.T. Mesens, poeta e artista plástico, criou as revistas *Oesophage*

---

<sup>48</sup> PAQUET, Marcel. *Magritte*. Tradução de Lucília Felipe. Köln: Taschen, 2000, p. 80.

e *Marie* com as quais colaboraram Francis Picabia, Kurt Schwitters, Tristan Tzara e Man Ray. Com o fim da Segunda Guerra Mundial filiou-se ao Partido Comunista.

Entretanto, não obstante sua postura esquerdista e engajada, não assimilava a idéia de submeter sua arte a qualquer linha ideológica, embora fosse assediado a expor suas obras em eventos de cunho regionalista. Parece-nos que sua posição mais fiel foi o desejo de expressar o pensamento, de torná-lo visível. A reflexão, o estranhamento, a inquietação configuravam-se como propulsores para construção de sua arte, sofisticadamente sensível aos acontecimentos que escapam à compreensão imediata e solicitam um outro olhar do participante, espectador, leitor. O bom-senso, o *establishment*, a apatia, o bom-gosto, os bons modos, aborreciam-no. Os passeios ditos culturais entediavam-no. De tal sorte, pôde conferir à sua arte uma crítica e um pensamento que contrariam o senso-comum, as normas bem definidas, os dogmas.

Ícone do Surrealismo, René Magritte também soube superar os imperativos categóricos de André Breton, líder do movimento, cujas teses – basicamente equivalentes às experiências automatistas impulsionadas no poder avassalador do inconsciente – não se lhe impunham totalmente. Preocupava-se, antes e sempre, com os mistérios das coisas do mundo, dos eventos, dos objetos. Os títulos de seus quadros veiculam uma iluminação poética. Não se trata, portanto, de tradução ou ilustração.

“Os títulos dos quadros não constituem explicações; nem os quadros ilustram os títulos. A relação entre quadro e título é poética: esta relação serve apenas para registrar certas características dos objetos tal como são habitualmente ignoradas por nossa consciência, mas das quais temos às vezes um pressentimento quando confrontados com acontecimentos extraordinários sobre os quais a nossa razão não conseguiu ainda lançar luz.” p.23

No tocante às pinturas de René Magritte, foram apontados o interesse pela disfunção entre significante e sentido, imagem e escrita e o estranhamento que emerge das contradições presentes em uma mesma obra, conforme já esmiuçado por Michel Foucault<sup>49</sup>, cujo ensaio rendeu inúmeros comentários<sup>50</sup>.

Convém acrescentar que Friedrich Schlegel foi o primeiro a mencionar o caráter especular da crítica feita pelo poetas, ao outorgar à poesia o poder de “nas asas da reflexão poética, potencializando incessantemente essa reflexão, multiplicá-la, como numa sucessão infinita de espelhos”<sup>51</sup>. Magritte pertence a essa linhagem de artistas que indagam sobre o próprio fazer pictórico.

#### **I.4 *Mise en abyme* literária e pictórica**

O quadro que se desdobra representando-se a si mesmo no quadro, isso que chamamos de organização em *abyme* [em abismo] da imagem, é um jogo da representação consigo mesma e esse jogo é talvez contemporâneo das encenações da representação, pois se a representação tudo põe em cena, como não teria a insolência de se representar a si própria? O efeito de abismo é uma vertigem. O desdobramento da imagem, interno a essa mesma imagem, desdobra esse duplo primordial que é toda e qualquer imagem em relação ao seu exterior.<sup>52</sup>

A lógica da *mise en abyme* parece corresponder a um dos procedimentos pelos quais a angústia e a dúvida, inerentes ao homem e expressas pelas artes, evidenciam-se, além de

<sup>49</sup>FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

<sup>50</sup>Dentre os quais destacamos: CAMPOS, Jorge Lucio de. *Eis dois cachimbos: roteiro para uma leitura foucaultiana de René Magritte*. Disponível em: [www.revista.agulha.nom.br/ag39magritte.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/ag39magritte.htm) e FIGUEIREDO, Virgínia. Isto é um cachimbo. *Kriterion: revista de filosofia* Vol. 46. nº 112. Belo Horizonte, dezembro de 2005.

<sup>51</sup> Esther, p. 36 manuscrito, tese as vertigens de lucidez : a conjunção poesia-crítica na obra de Octavio Paz, faculdade de letras, 1994.

<sup>52</sup> CATTANI, Icleia Borsa. Procedimentos do surrealismo nas artes visuais. In: Robert Ponge. (Org.). *O Surrealismo*. 1 ed. Porto Alegre: EDUFRGS, 1991, v. 1, p. 111-128. p. 126.

elevar exponencialmente a significação, uma vez que atua como um *duplo*: tensiona os limites da própria obra artística e se *dobra* em um movimento de reflexão sobre as verdades canonizadas e *profundamente* arraigadas no pensamento, questionando-as.

Necessário se faz incluir breve explanação sobre o tema; breve, pois já consolidado se encontra o conceito no âmbito dos estudos literários. Contudo, não obstante esse uso canônico do recurso nas análises, pode-se dizer que o conceito ganha mais acuidade quando utilizado também para as artes plásticas.

Em 1893, o escritor francês André Gide, ao comentar seu texto *La tentative amoureuse*, descreveu o recurso da *mise en abyme* como uma transposição, no nível das personagens, do tema da obra. Trata-se, pois, da inserção da cena dentro da cena, da obra dentro da obra, um espelhamento, uma duplicação. Essa foi a primeira vez que o conceito foi utilizado no campo literário. Anteriormente, era empregado na heráldica: chama-se abismo o ponto central do escudo, ponto que se coloca em miniatura da forma total desse instrumento, o que dava uma sensação de reprodução interior.

Lucien Dällenbach desenvolveu e sistematizou o conceito, procurando evidenciar as variações em torno da *mise en abyme*<sup>53</sup>, as quais se *desdobram*, basicamente, em três tipos: a reduplicação simples, a reduplicação ao infinito e a reduplicação aporística.

---

<sup>53</sup> Em uma nota de pé de página, Dällenbach recomenda que, no campo da crítica literária, deve-se usar a grafia *mise en abyme*, com y. DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977. p.9.

Na reduplicação simples, existe um fragmento que estabelece uma relação de similitude com a obra que o inclui. Exemplo conhecido é Hamlet (teatro dentro do teatro), encenação que reflete a encenação.

No tipo reduplicação ao infinito, o fragmento, além da relação de similitude com a obra que o inclui, apresenta também outro fragmento, o qual possui as mesmas características do primeiro, num movimento de infinitização especular... *O contraponto*, de Aldous Huxley, parece adotar esse recurso, já que a personagem-escritor Philip Quarles imagina um romance sem fim em que haveria um homem escrevendo um romance, no qual haveria um homem produzindo um romance.

No terceiro e último tipo, denominado reduplicação aporística ou paradoxal, o fragmento *parece* incluir a obra em que ele está presente, tornando a relação indecível.

Percebemos, e esta pesquisa procura demonstrar isto, que *Budapeste* mostra-se construído por meio dessa estrutura. Há episódios e frases inteiras que estão tanto no livro *O Ginógrafo*, escrito por José Costa/Zsoze Kósta, sob a encomenda do alemão Kaspar Krabbe, quanto no livro que o narrador-escritor-personagem José Costa/Zsoze Kósta está lendo, o que evidencia a poética indecível do romance, abrindo-o para um devir semântico. Tal potencialidade de sentidos encontra-se, ao que nos parece, na *Série Simulacro*, em que um cavalete com uma pintura é anteposto a uma janela, estabelecendo com esta uma atitude de complementaridade à primeira vista, mas de suplementaridade, se bem analisado, de indeterminação, de dúvida, já

que não sabemos o que há *no fundo*, ou seja, atrás do cavalete. Instaura-se, portanto, a dúvida, a inquietação.

O que significa utilizar um código rigidamente estabelecido e nele introduzir elementos de perturbação, que vão do simples incômodo à verdadeira subversão do mesmo? Muito mais do que simples recurso às imagens oníricas ou ao inconsciente, as imagens surrealistas colocaram-se como questionamento da arte enquanto sistema de representação do mundo – e acabaram por questionar o próprio mundo representado, tentando propor um outro possível.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> CATTANI, Icléia. 1991:126.

## CAPÍTULO II

### ***Tons literários: introdução ao universo ficcional de Chico Buarque***

Neste segundo capítulo, cujos título e subtítulo remetem tanto à música quanto às artes plásticas, ambigüidade veiculada pelo substantivo “tons”, pondo-se em relevo a literatura, pretendemos contemplar a obra literária de Chico Buarque, no tocante, especificamente, a três de seus quatro romances, quais sejam, *Estorvo*, *Benjamim e Leite Derramado* (uma vez que *Budapeste*, objeto de nossa análise merece capítulo especial), com o objetivo de situá-los no espaço da literatura contemporânea, precisamente como pertencentes a uma linhagem literária, cujas características mais eminentes podem ser assim expressas: a sofisticada elaboração da linguagem – o que sinaliza um tom de reflexão matizado pela problemática da escrita e seu conjunto de possibilidades nunca plenamente realizadas; o questionamento da origem, da identidade, sempre colocadas em abismo, o que fica evidenciado, inclusive, na técnica fragmentada e vertiginosa das narrativas; e a apropriação, por parte de Chico Buarque, de temáticas caras a escritores consagrados, tais como Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, Ítalo Calvino e Machado de Assis, quais sejam, o duplo, o espelho, a tradição, o sonho, a cidade, a memória. Entretanto, antes de nos atermos a essa análise, faz-se necessário registrar breves pinceladas sobre o estatuto do romance, devido ao fato de o mesmo ser considerado inacabado, inconcluso, imperfeito, em constante reinvenção de si mesmo, tais como as personagens dos romances de Chico Buarque. Assim, a forma parece dizer muito do conteúdo. Logo após, disponibilizamos algumas informações sobre o duplê de compositor/escritor Chico Buarque para apresentarmos a relevância de sua obra literária para a cultura brasileira e, dessa forma, justificar o presente estudo, já que, também, a importância literária e editorial de que se



reveste o lançamento de seus livros não pode deixar de ser mencionada. Inseridos esses tópicos, passamos efetivamente à análise dos romances.

## **II.1 Cânone do inacabamento: considerações *derramadas* sobre o estatuto do romance**

A obra intitulada *Questões de literatura e estética - a teoria do romance*<sup>55</sup>, de Mikhail Bakhtin constitui valorosa contribuição para o estudo do romance, uma vez que traça, com indiscutível argumentação teórica, os pilares sobre os quais se edificam as pesquisas que tratam desse complexo gênero literário. Logo no início do texto, Bakhtin nos chama a atenção para as dificuldades que se impõem às reflexões sobre o romance. E, nessa exortação, ele já nos fornece a singular característica que situa o romance a uma grande distância dos outros gêneros: o seu inacabamento, ou seja, sua formulação que ainda se encontra em processo.

De acordo com o teórico russo, o romance está em construção, evoluindo sob a luz das estruturas históricas. Podemos até dizer que é ele o gerúndio dos gêneros “o presente ainda não acabado”<sup>56</sup>, pois origina-se e se alimenta da contemporaneidade, que lhe fornece elementos em torno dos quais se articula. Os demais gêneros jazem no seio do pretérito, mas ainda teimam em se fazer notar. Nas palavras de Bakhtin,

Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso,

---

<sup>55</sup> BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e estética - a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988. Tradução de Aurora Bernardini e equipe. Texto original de 1941.

<sup>56</sup> BAKHTIN, 1988:400.

profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta.<sup>57</sup>

Como filho da Idade Moderna, o romance apresenta características peculiares a ela e atua como paródia dos outros gêneros, atribuindo-lhes nova roupagem. A crítica a estes assenta-se na rigidez de suas formas e na linguagem com que se expressam. Não mais o heroísmo épico ou a poética canônica, mas uma renovação desses princípios fundamentais.

Mikhail Bakhtin, com grande esclarecimento, aponta as particularidades do romance – o plurilinguismo, a ruptura com a distância épica e a valorização do tempo presente – sempre tentando evidenciar, a partir de um paralelo entre a epopéia e o romance, a razão pela qual constituem elementos naturais desse gênero.

O plurilinguismo, entendido como a existência de um discurso vários, é um eixo criador do romance, apesar de já o encontrarmos na tragédia grega. Diferentemente desta, em que as línguas puras estavam fechadas sobre si mesmas, o romance apresenta mútuo esclarecimento dos discursos, os quais se renovam em contato com outros e, assim, fornecem recursos para a criação literária.

Contrastando-se com o *epos*, o romance valoriza a atualidade, o tempo e as coisas do presente. Trata-se, pois, de uma dessacralização, uma vez que é abolida essa distância épica, cuja ruptura nos fornece um fenômeno próprio da era moderna: a familiarização com o mundo, uma aproximação que nos permite compreender a atualidade de forma mais realística.

---

<sup>57</sup> BAKHTIN, 1988:398.

O presente torna-se objeto do romance. Este apropria-se daquele, o qual por essência é algo não acabado e, conseqüentemente, imprime ao gênero romanesco tal característica.

Isso posto, podemos deduzir o motivo pelo qual Bakhtin não conclui suas considerações a respeito do romance. Decerto porque o autor sabe que não há um ponto final para os comentários que se tecem sobre um gênero cuja fixidez encontra-se na mudança e cuja construção situa-se no constante devir.

Georg Lukács, em seu ensaio histórico-filosófico sobre o romance, redigido no inverno de 1914-15 e publicado, em formato de livro, em Berlim, no ano de 1920, afirma que “toda a forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contra-senso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido.”<sup>58</sup>

Nos trabalhos do jovem Lukács, cujo ápice encontra-se na *Teoria do Romance*, apresentam-se bem estabelecidas uma poética dos gêneros e uma doutrina geral das formas literárias, cujo entendimento é fundamental para a compreensão da obra citada, conforme argumenta José Marcos Mariani de Macedo, em posfácio à edição brasileira do ano de 2000.

Ao conceito de forma Lukács confere elevada importância, uma vez que “sem forma não há fenômeno literário”, consoante afirma o autor em “Sobre a teoria da História da literatura”,

---

<sup>58</sup> LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000. p.61.

publicada em 1910. Para o teórico húngaro, o texto literário, não obstante a limitação histórica de seus conteúdos datados, refugia-se sob os auspícios da forma, a qual lhe fornece proteção contra os efeitos do tempo; diferentemente do que ocorre com a ciência em seu peculiar movimento de descobertas e refutações. A forma traduz-se, pois, como “o caminho mais curto, a maneira mais simples rumo à expressão mais potente, mais duradoura”<sup>59</sup>.

Consoante se depreende das palavras de Antoine Compagnon, as quais reverberam os dizeres de Foucault, nas *Palavras e as Coisas*, “do romantismo a Mallarmé, a literatura, como resumia Foucault, ‘encerra-se numa intransitividade radical’, ela se torna pura e simples afirmação de uma linguagem que só tem como lei afirmar [...] sua árdua existência, não faz mais que se curvar, num eterno retorno, sobre si mesma, como se seu discurso não pudesse ter como conteúdo sua própria forma’.”<sup>60</sup>

A forma configura-se como conceito de mediação entre as vivências interna e externa da literatura; cabe-lhe orquestrar os diversos aspectos da obra literária. Roberto Schwarz nos diz: “a força caucionadora passa do autor ou das idéias para a consistência interna, cujo adensamento, total na medida do possível, transformado em objetivo estético, leva o romance escrito com os cuidados da poesia.”<sup>61</sup> A forma imprime coerência aos elementos dispersos e organiza-os em uma totalidade, sem, entretanto, esquecer-se do *nonsense* peculiar ao mundo, sem desconsiderar a incompletude e o caráter fragmentário do mundo.

---

<sup>59</sup> LUKÁCS, 2000:180.

<sup>60</sup> COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p.40.

<sup>61</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000. p.182.

Diferentemente do que se verificava na Grécia Antiga, em que a totalidade da vida, caracterizada por seu caráter homogêneo, fornecia um sentido já existente, pronto e determinante, “no mundo moderno, as formas ‘tem de produzir tudo o que até então era um dado simplesmente aceito’<sup>62</sup>.”

Necessário acrescentar que existe uma relação recíproca entre vida e forma. Uma e outra se interpenetram, ou seja, a forma dá moldura à realidade e a realidade fornece motivos à forma. Tal enunciado sugere um caráter transitório das formas.

A *Poética*, de Aristóteles, mostra-se distinta dessas considerações sobre a temporalidade das formas. Segundo essa obra, os gêneros devem permanecer estanques, petrificados, alheios à evolução histórica. Estabelecidos os três gêneros – lírica, épica e drama – era necessário em seguida escolher os conteúdos mais apropriados a cada um.

Em *Notas de Literatura I*<sup>63</sup>, obra publicada no Brasil em 2003, Theodor Adorno declara que o romance, dentre poucas outras formas de arte, apresenta-se qualificado para expressar o desencantamento do mundo moderno em que os homens mostram-se apartados uns dos outros e de si mesmos, num processo de alienação, que aponta para reificação das relações entre os indivíduos, de que é exemplo *Tom Jones*, de Fielding.

Verifica-se que surge, portanto, um indivíduo problemático. Lukács expõe que a forma interna do romance foi construída a partir da “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si

---

<sup>62</sup> LUKÁCS, 2000:181.

<sup>63</sup> ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

mesmo”<sup>64</sup> com que Adorno provavelmente concorda: “o narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de monologue intérieur”<sup>65</sup>, palavras essas ditas a respeito de Proust e sua técnica narrativa.

Schwarz, a propósito do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, considera que “o narrador volúvel é técnica literária, é sinal de futilidade humana, é indício de especificidade histórica e é uma representação em ato do movimento da consciência, cujos repentes vão compondo o mundo – vasto, mas sempre interior.”<sup>66</sup>

Necessário retomar aqui as considerações de Lukács, que pretendia, inicialmente, redigir um livro sobre Dostoievski, cujo objetivo ultrapassaria a obra do escritor russo e deveria conter a ética metafísica de Lukács e grande parte de sua filosofia da história. Entretanto o projeto é interrompido por se mostrar demasiado extenso. A teoria do romance equivale, em certa medida, ao primeiro capítulo dessa obra.

Também Lukács nos diz que sua teoria do romance é subversiva.

nela, a problemática da forma romanesca é a imagem *especular* de um mundo que saiu dos trilhos. Eis porque o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito, é o problema central da forma romanesca. E isso não por razões artísticas,

---

<sup>64</sup> LUKÁCS, 2000:82.

<sup>65</sup> ADORNO, 2003:59.

<sup>66</sup> SCHWARZ, 2000:197.

mas histórico-filosóficas: ‘não há mais uma totalidade espontânea do ser’.<sup>67</sup>

Como não mais existe a totalidade do ser, completo em si mesmo e, tendo em vista a heterogeneidade, o inacabamento/imperfeição (entendida aqui no sentido mais próximo de sua etimologia, qual seja, o não acabado, o que está por ser terminado, o *infectum*) do mundo e da história, é licito dizer que o romance põe-se a experimentar o heteróclito, o diverso, o inconstante. “O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição.”<sup>68</sup>

Lukács assevera que o romance corresponde à

epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.[...] A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada em si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.<sup>69</sup>

## II.2 “Chico Buarque do Brasil”

“Eu disse para Carlinhos: quando meus filhos souberem que eu o vi, vão me respeitar mais. (...) Chico é lindo e é tímido, e é triste. Ah, como eu gostaria de dizer-lhe alguma coisa - o quê? - que diminuísse a sua tristeza.”<sup>70</sup> Com essas palavras, Clarice Lispector descreve o encontro

---

<sup>67</sup> LUKÁCS, 2000:14.

<sup>68</sup> LUKÁCS, 2000:71.

<sup>69</sup> LUKÁCS, 2000:55,60.

<sup>70</sup> Citado por MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. Clarice Lispector fã de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo. (org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 297. Interessante *notar* que

fortuito com Chico Buarque em um restaurante do Rio de Janeiro. Naquela época, Chico já era respeitado como músico e como compositor e se tornara uma personalidade de envergadura nacional, devido aos constantes ataques ao regime militar, instaurado abruptamente por meio do golpe de 1964.

Muito se sabe sobre a vida e a obra musical de nosso escritor. Várias referências se impõem como obrigatórias.<sup>71</sup> Por tal motivo, desnecessário alongar a exposição sobre Chico. Enumeramos, pois, as informações<sup>72</sup> que se apresentam mais relevantes para a compreensão de sua obra literária e de sua fortuna crítica.

Nascido no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944, Francisco Buarque de Holanda é o quarto filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e da pianista amadora Maria Amélia Alvim Buarque, tataraneto do baiano Eulálio (nome do narrador-protagonista de *Leite Derramado*). Foi criado em meio a intelectuais, artistas e músicos amigos dos pais. A babá lhe contava histórias do folclore brasileiro e ouvia sambas e marchinhas em seu rádio, o que contribuiu para a formação musical de Chico e da irmã Miúcha.

Curioso notar que, desde a infância, Chico se mostra encantado com a cidade, elemento que se exhibe como um dos eixos mais importantes para compreensão de sua obra literária e musical, como veremos no tópico seguinte. Brincava com os irmãos desenhando cidades em pedaços

---

Clarice Lispector, muito antes de sua obra adquirir popularidade, atuou como *ghost-writer* da atriz Ilka Soares no *Diário da Noite*, conforme registrado por PERISSÉ, Gabriel. A arte da sobrevivência. In: *Revista Língua Portuguesa*. Ano I, nº 08, 2006, p. 33.

<sup>71</sup> Na bibliografia desta pesquisa, relacionamos as obras mais relevantes sobre Chico Buarque. Estudos críticos, ensaios, entrevistas, entre outros textos podem ser acessados por meio do sítio [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br).

<sup>72</sup> Extraídas de BRAGA-TORRES, Ângela. *Mestres da Música no Brasil: Chico Buarque*. São Paulo: Moderna, 2002. 1ª edição.



de papel. A cidade, para ele, e por meio dele, devido à sua criatividade que já se manifestava, *Paratodos*, atuava como personagem dessa invenção, tendo sido denominada Rosália<sup>73</sup>. Nela, instalavam-se estádios de futebol, uma de suas grandes paixões – nomes dos jogadores da lendária seleção húngara de 1954 batizaram personagens e espaços de *Budapeste* –, vila de operários, cinema e pontos de ônibus. No tempo em que passou exilado na Itália, criou um país denominado Tita, em que a comunicação se estabelecia por meio do canto e não da fala.

Convém ressaltar que, aos 19 anos, pensou em cursar Letras, mas prestou vestibular para Arquitetura na Universidade de São Paulo, tendo estudado durante três anos.

Após estudar na Itália, onde aprendeu inglês e italiano – a problemática da língua se faz notar plenamente em *Budapeste* e em *Leite Derramado*, por exemplo –, retornou a São Paulo, tendo recebido nessa época o apelido de Carioca. Curioso, interessou-se por literatura e passou a ler os livros de seu pai, dentre os quais se destacavam autores franceses, alemães e russos. Devido a essa bagagem, Chico mostrava habilidade intelectual nas crônicas que escrevia para o jornal da escola, desejando ser no futuro um escritor da *Revista Manchete*, assim como os grandes cronistas daquele tempo.

---

<sup>73</sup> A título de curiosidade, convém trazer o registro do *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* para a entrada Rosália: substantivo feminino, equivalente a amor-agarradinho, uma planta nativa do México, muito cultivada como ornamental e que apresenta folhas e sementes cordiformes. A cidade de Chico, portanto, fazia alusão, nominalmente, à forma do coração. Carlos Drummond de Andrade diz: “A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na saudação lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor.” Extraído de BRAGA-TORRES, 2002:16. O amor (Rosália) era o nome da cidade imaginária, desenhada por Chico. A lírica de Chico, não somente neste caso, mas também nos romances, conforme se verá, entrelaça-se com o espaço ficcional que cria.

Chico é conhecidíssimo por suas canções que apontam para o contexto histórico da ditadura militar contra a qual lutou poética e ativamente, tendo participado da Passeata dos Cem Mil, realizada no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968, e considerada um manifesto antológico contra a repressão. Por esse ato, ele foi intimado pelo Exército a prestar esclarecimentos não somente sobre sua presença na marcha, mas também sobre sua peça *Roda Viva*, avaliada pela censura como subversiva, e que fora encenada sob a direção de José Celso Martinez.

*Calabar, elogio da traição*, peça escrita em parceria com Ruy Guerra, em 1973, tratando de um fato do período colonial brasileiro, também foi censurada pela Delegacia da Ordem Política e Social (DOPS).

Como um *ghost-writer*, Chico passa a assinar suas composições sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide para tentar driblar a censura. Sua imagem não poderia estar vinculada às letras. A estratégia logo foi desmascarada devido ao sucesso das canções.

Desde a adolescência, Chico coloca em exercício sua vocação para a literatura, sob o olhar estimulante e rigoroso do pai. Em 1965, publicou seu primeiro conto, intitulado “Ulisses”, no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*.<sup>74</sup> Em 1981, publicou um poema denominado “A bordo do Rui Barbosa”, escrito entre os anos de 1963 e 1964.

Essas tentativas literárias culminaram na obra que a crítica considera como a definitiva estréia de Chico Buarque na literatura. *Fazenda Modelo*, tida como uma “novela pecuária”, escrita

---

<sup>74</sup> Essas informações acerca da trajetória literária de Chico Buarque foram extraídas de SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004 (Folha explica). P. 115-118.

em 1974, época em que o autor era alvo contínuo da censura, assemelha-se ao livro *A revolução dos bichos*, de George Orwell, produzido em 1945. Nessa *Revolução*, George Orwell endereça uma crítica aos regimes totalitários, assim como ocorre no enredo elaborado por Chico: uma população de bois que vivia em perfeita harmonia e liberdade é exterminada devido à resistência que opõe ao fato de um boi, Juvenal, ser designado como chefe do grupo, sendo-lhe atribuído o poder de controlar e organizar o conjunto, mesmo que isso custasse o cerceamento das liberdades individuais. Tudo em nome da eficiência econômica. O imperativo do mais rentável determina o fim do rebanho. O plantio de soja vem substituir a pecuária.

Em 1991, Chico Buarque passa a investir em outro gênero literário, inaugurando sua produção de romances com livro *Estorvo*, após o qual publica *Benjamim*, em 1995, *Budapeste*, em 2003, e *Leite Derramado*, em 2009.

Com a finalidade de contextualizar o livro *Budapeste*, objeto de nossa análise, no espaço da literatura contemporânea, especificamente na obra literária de Chico Buarque, que se inscreve em uma linhagem de autores, principalmente latino-americanos, para os quais são caros temas como o duplo, o espelho, a escrita, a linguagem, o outro; passamos, no tópico seguinte, a analisar as obras citadas no parágrafo anterior.

### **II.3 *Estorvo, Benjamim, Budapeste, Leite Derramado*: variações sobre uma nota só**

*Conócete a ti mismo... es fácil decirlo, y aun más creerlo; después, en los momentos de ruptura, de implosión, de caída en uno mismo, lo que se descubre es otra cosa. Cebollas infinitas, no terminaremos jamás de retirar las telas que nos abarcan, desde los siete velos de Salomé*

*hasta la prodigiosa espeleología del psicoanálisis; debajo, siempre mas abajo, el entro rehúsa dejarse ver tal como es. Estamos lejos de muchas cosas, pero de nada estamos más lejos que de nosotros mismos.*<sup>75</sup>

*“Eu”: uma ficção de que, ao final, somos co-autores.*<sup>76</sup>

A dupla nota epigráfica projeta-nos para o espaço especular em que convergem e divergem, em que se afunilam e se abrem para o outro, simultânea e paradoxalmente, os traços e os pontos de luz-sombra que caracterizam as personagens dos romances que aqui colocamos sob análise, as quais, não obstante inseridas em enredos, ritmos e técnicas narrativas distintos, são rondadas por uma mesma particularidade: um mal-estar perante o mundo, um desajuste-desconcerto-desarmonia que paira sobre seus corpos, sobre suas linguagens e sobre seus atos.

A preposição “sobre”, grafada em itálico no título desta seção quer expor-se com a ambigüidade que lhe potencializa os sentidos, equivalendo, portanto, a “em cima de, em torno de”, isto é, tal como um fantasma que sonda o perseguido; e a um grau de reflexividade, de espelhamento, adquirido no enunciado apositivo: “variações *sobre* uma nota só”, variações que espelham, que retratam uma única nota. Revela-se, ainda, digna de registro a conotação imprecisa aqui sugerida por meio do substantivo feminino “variações”: exibição de um mesmo trecho melódico com modificações estruturais que o tornam, aparentemente, novo; e também, alucinação, desvario, desatino. *Elas desatinam*<sup>77</sup>, as personagens vagam...

---

<sup>75</sup> CORTÁZAR, Julio. *Nicarágua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984, p. 66, citado por KLINGER, Diana Irene in *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007. p. 11.

<sup>76</sup> KERTÉSZ, Imre. *Eu, um outro*. Tradução Sandra Nagy. São Paulo. Editora Planeta do Brasil, 2007. p.6. Para quem não conhece, Imre Kertész é escritor judeu húngaro, nascido em 1929 em Budapeste. Foi deportado para Auschwitz e Buchenwald. Quando retornou à Hungria, atuou como jornalista, tradutor e escritor de roteiros para cinema. Ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 2002. O título da obra em referência remete-nos imediatamente ao conhecido verso do francês Arthur Rimbaud: “Eu é um outro”.

<sup>77</sup> Alusão ao título de uma letra de Chico escrita em 1968: *Ela desatinou*.

provavelmente em busca de algum traço de si que imaginam ter visto no outro, este também um enigma, uma interrogação.

Neste ponto, merece ser ouvida a entonação de Chico Buarque acerca de sua vida dupla:

Escrever romances é muito diferente de compor música. E minhas peças de teatro, peças musicais, têm mais afinidade com a música que com a literatura. A música acaba marcando a minha literatura. As personagens são *obsessivas, repetem-se*, são como personagens de música, são como temas de música, que tendem a repetir-se. Mas o princípio que me move é o mesmo: vontade de me comunicar.<sup>78</sup>

Guardemos do fragmento citado a característica obsessiva e repetitiva imputada pelo próprio autor às personagens de seus romances. Tal constatação ser-nos-á válida e far-se-á notar por meio da análise das obras que a partir de agora desenvolveremos, não sem antes expormos breves considerações sobre o gênero romanesco, haja vista sua eleição para composição do *corpus* desta pesquisa. Como veremos a seguir, as ponderações tecidas parecem trilhar percursos semelhantes, no que tange à caracterização do romance, não obstante as diferentes épocas em que foram produzidas. Apontam para o fato de o romance apresentar-se como um gênero inacabado. A forma, portanto, parece corresponder às angústias, às imperfeições e aos desajustes do homem. As personagens, o enredo, o espaço e o tempo criados por Chico Buarque são constituídos por essa matéria onírica, fugaz, e imperfeita.

---

<sup>78</sup> MACHADO, Josué. A vida dupla de Chico. In: *Revista Língua Portuguesa*. Ano I, nº 08, 2006, p. 16. Grifos nossos.

### II.3.1 Estorvo

Publicado em 1991, *Estorvo* inaugura a produção romanesca de Chico Buarque e já apresenta características que serão retomadas nos romances posteriores, tais como, personagens errantes, estrangeiros em seu mundo, a narrativa vertiginosa que embaralha tempos, planos e eventos e a circularidade da escrita, pontos obsessivos que, tal como na música, apontam para a recursividade da prosa buarqueana.

Um acontecimento, uma pessoa e/ou um momento podem tornar-se estorvos na vida de alguém. Sartre nos lembra que “o inferno é o outro”. O narrador-personagem do romance *Estorvo* é um homem perdido, errante e desencaminhado. Tem dificuldades para distinguir o sonho da realidade. Em inúmeros momentos o narrador ignora se está relatando os episódios que efetivamente ocorreram ou os eventos que ele imagina terem acontecido. Vários caminhos são percorridos pelo narrador e em todos eles verificamos a perturbação, o distúrbio, a turbulência, enfim, o estorvo.

A leitura desse romance converte-se em estranhamento e desconforto proporcionados pela vivência do narrador que mostra sua condição de estrangeiridade no mundo, exibe-se como um desterritorializado. Amparado pela solidão, em sua deriva existencial, o narrador tenta fincar lastros para frear sua existência deslizante e, assim, imprimir um pouco de coerência ao seu ser. As outras personagens, tais como o narrador, não possuem nome. Sem essa identificação primeira, são designadas pelos papéis sociais que ocupam<sup>79</sup>: a mãe, a irmã, o cunhado, a ex-mulher.

---

<sup>79</sup> Conforme sugere Benedito Nunes em texto sem título disponível em [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br).

Chico Buarque faz-nos questionar: qual o corpo daquela não personagem indicada apenas pelo pronome “eu”? Expõe-nos um sujeito que é nada, mas que, não obstante seu afastamento do ser, sua existência negativa, concatena todos os eventos, exibindo uma potência de continuidade que agrupa o heteróclito, justapõe as diferenças, reúne as estranhezas. Há, sim, metamorfoses, entretanto elas se deixam ver a partir do narrador, desse ponto de vista que as observa.

### **II.3.2 Benjamim**

Em *Benjamim*, romance lançado em 1995, encontram-se presentes algumas linhas de ação que serão amplamente desenvolvidas em *Budapeste*, lançado em 2003, quais sejam: a duplicação fantasmagórica das personagens, a narrativa fragmentada e cinematográfica, e a lógica da vertigem que invade as personagens, consome o tempo, o espaço e afeta o próprio leitor.

O narrador-protagonista Benjamim Zambraia, ex-modelo fotográfico, apaixonou-se, na juventude, época em que conheceu o auge de sua carreira, por Castana Beatriz, jovem rica com quem se relaciona a contragosto do pai dela, o Dr. Campoceleste. Este, com receio de que a filha possa ser presa pela polícia, visto que estava envolvida com o professor e ativista político Douglas Saavedra Ribajó, pede a Benjamim que se case com ela e a leve para a Europa. Benjamim, atordoado, tomado pela obsessão de encontrar a amada, pede ao motorista de táxi que circundasse a praça onde outrora teria visto Castana Beatriz. “Pedi-lhe que

contornasse uma praça trinta vezes, e trinta vezes espiou a agência de correios (...) E habituou-se a vir de táxi àquela praça depois do cinema, antes do cinema, em lugar do cinema.”<sup>80</sup>

A insistência rendeu-lhe a morte de Castana Beatriz. Involuntariamente, Benjamim Zambraia entrega a amada ao pelotão de fuzilamento, diante do qual ele, num futuro amarrado pelas circunstâncias, assiste ao filme de sua própria vida num átimo e vê sua possibilidade de redenção. É nesse instante que surge o romance e a ele temos acesso. Esse acontecimento equivale ao sentido de toda a obra: sentido-direção em *flashback*.

A trama deste segundo romance de Chico Buarque revela-se circular como que denunciando a imobilidade obsessiva de que se reveste Benjamim Zambraia, habitante de um apartamento situado no décimo andar, cujas três janelas abrem-se todas a manhãs para a rocha gigantesca denominada Pedra do Elefante que se localiza nos fundos do edifício. A pachorrenta pedra, vizinha das mais previsíveis, pois que sempre está ali a ser contemplada, parece constituir um elemento importante para a compreensão do tempo, do espaço e do narrador do romance em questão: a imobilidade mineral estende-se a essas categorias.

O passado parecer não ter se convertido em pretérito, não se modificou, portanto, aí está tal como ocorrido – Ariela Masé, por exemplo, a jovem que assombra Benjamim Zambraia, aparece como um fantasma da amada Castana Beatriz, desaparecida nos anos 70. “E súbito se surpreenderia a caminhar simultaneamente em todas as direções, e tudo alcançaria de um só olhar, e tudo o que ele percebesse jamais cessaria, e mesmo a infinitude caberia numa bolha

---

<sup>80</sup> BUARQUE, 1995:138.



no interior do sonho de um homem como Benjamim Zabraia.”<sup>81</sup> Impossível não recordar o Aleph borgiano que concentra todos os eventos, todos os tempos e os espaços em si.

“Benjamim não despreza a hipótese de que a razão esteja com as pedras, e que o tempo real corra ao revés do que nós convenciamos computar.”<sup>82</sup> Repetindo os passos de Ariela Masé, Benjamim depara-se com o sobrado verde-musgo, que “se comparado à primeira vez em que Benjamim o viu, hoje parece mais vagaroso, dentro da sua imobilidade.”<sup>83</sup> Os espaços, importantíssimos na obra, cercam-se de inércia e denunciam a rigidez e a impassibilidade dos acontecimentos e do tempo. A cena inaugural que também se mostra como o episódio final do livro, retorna, portanto, ao mesmo ponto, eis a imobilidade, se passa nesse oblíquo sobrado verde-musgo onde a antiga amada Castana Beatriz fora assassinada. Benjamim Zabraia, conduzido por Ariela Masé, depara-se com um pelotão de fuzilamento que o aniquila.

O tempo e o espaço parecem petrificar-se, pois, “no momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado.”<sup>84</sup> Enrolado encontra-se o por vir do narrador, preso que está aos lugares, às pessoas, aos eventos. Sua única possibilidade de saída é, paradoxalmente, entregar-se a esse destino.

Um ponto que ainda não mereceu destaque da crítica e que se apresenta de extrema relevância para a compreensão da figura do narrador, além das características já expostas, é a utilização de listas por parte de Benjamim Zabraia, cujo acervo “guarda dublagens de cantor de jazz,

---

<sup>81</sup> BUARQUE, 1995:10.

<sup>82</sup> BUARQUE, 1995:57.

<sup>83</sup> BUARQUE, 1995:50.

<sup>84</sup> BUARQUE, 1995:57.

saltos de trampolim, proezas no futebol, brigas de rua em que sangrou ou se saiu bem e sua estréia no sexo com uma senhora de idade (trinta anos, trinta e um, trinta e três)”<sup>85</sup>. As pastas onde arquiva suas fotos encontram-se discriminadas por cor e por ano: “1962: verde, 1966: amarela, 1963: lilás, 1967: vermelha, 1965: laranja”<sup>86</sup>. E mais ainda: “Retalhos de revistas e jornais cobrem os tacos do assoalho ao pé da cama. Formam uma tapeçaria decorada com um elemento obsessivo, uma figura humana que muda de flanco, de dimensões, de roupa e de cenário, mas nunca de fisionomia, e essa figura é Benjamim Zambraia aos vinte e cinco anos”<sup>87</sup>. Em in(certo) momento, Benjamim deixa escorrer o conteúdo de uma pasta que se espalha pelo chão e “recompõe o tapete pelo avesso: onde havia uma multidão de Benjamins Zambraias, vêem-se agora um *ex*-governador à frente de sua biblioteca, um *ex*-campeão com um rosto emoldurado na raquete, um *ex*-menino prodígio de óculos quadrados, um *velho* escritor com a mão no queixo, um *antigo* estuprador atrás das grades, um *antigo* pastel recém-saído do forno, um *antigo* concurso de beleza, éguas de *antigo* derby, páginas que *Benjamim de cócoras* emborca uma a uma até restaurar a trama original.”<sup>88</sup>

Agachado, *curvado* sobre suas próprias imagens, cujos *reversos*<sup>89</sup> apresentam figuras alheias, *dobrado* sobre si mesmo, Benjamim constitui metonímia da trama em que *atua* como protagonista, pois “Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa. Era tarde: a câmera criara autonomia.”<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> BUARQUE, 1995:11.

<sup>86</sup> BUARQUE, 1995:24.

<sup>87</sup> BUARQUE, 1995:24

<sup>88</sup> BUARQUE, 1995:25. Grifos nossos.

<sup>89</sup> Que voltou ao ponto de partida, tal como a técnica *flashback* utilizada no romance.

<sup>90</sup> BUARQUE, 1995:11.

Esse gesto obsessivo de colecionar provas de seu trabalho não constitui apenas uma montagem de *curriculum vitae* ou de porta-fólio<sup>91</sup>, prática comum entre os profissionais da imagem. Alude mais – a leitura do romance permite tal constatação – à compulsão de Benjamim em tentar recompor seus traços, em esforçar-se por apreender-se, procedimento que se instaura por meio do encontro/desencontro com o outro. Interessantíssimo notar que as imagens que se lançam aos olhos de Benjamim, quando da queda do conteúdo da pasta, que se exibem no reverso de suas próprias fotos recortadas, representam todas um ex-alguma-coisa, tal como o próprio Benjamim, ex-modelo-fotográfico. Atuam, portanto, como um duplo de Benjamim. Desfilam ex-governador, ex-campeão, um velho escritor, um antigo concurso de beleza: decaídos, decrepitos, *derramados*...

É a sua própria imagem que se dilui nas pastas-arquivos. É a imagem de Castana Beatriz que Benjamim persegue em Ariela Masé. É a imagem das mulheres com quem se relacionou que vêm à sua mente e deslança a apresentar sua gineconímia: “e as chamava, chamava, chamava, berrava ‘Eurídice! Corina! Maria Gonzaga! América!’”<sup>92</sup>.

Outra característica das listas utilizadas por Benjamim refere-se à tentativa de colocar um pouco de ordem ao caos de sua vida, buscando reduzir o grau de entropia em que as informações sobre si mesmo e sobre o outrem se encontram.

---

<sup>91</sup> Utilizo esse vocábulo devido à sua conotação intimamente relacionada com a trama do romance em comento, isto é: cartão *duplo*, *desdobrável*, usado para guardar papéis, consoante acepção que o *Dicionário Eletrônico Houaiss* lhe dedica. O gesto de Benjamim de arquivar as imagens de si próprio refere-se, e aí se verifica outra ambigüidade, tanto à duplicação de si mesmo, quanto ao formato constituinte da mídia onde mantém seus guardados, ou seja, a pasta *desdobrável*, *dupla*.

<sup>92</sup> BUARQUE, 1995:22.

Dois pontos merecem relevo no tocante ao processo de criação do romance: 1) em entrevista à *Revista Língua Portuguesa*, Chico declara que nomes das personagens são os mesmos dos jogadores do seu time de botão<sup>93</sup>. Uma dupla ficção, portanto, evidenciando as posturas criativas com que Chico encara as coisas da vida; 2) o romance é dividido em sete capítulos, os quais correspondem, cada um, a um dia da semana, sugerindo que, em apenas um dia, em um átimo, toda a vida pode mudar. “É preciso estar atento e forte.”<sup>94</sup> Mas nem sempre isso é possível.

### II.3.3 *Leite Derramado* sobre a(s) história(s) da literatura

Todas as histórias que haveria. Que haverá ou  
que haveria? Que houve.<sup>95</sup>  
*Jean-Luc Godard*

Este subtítulo introduz a multiplicidade semântica em que o romance *Leite Derramado* nos faz derivar, ao evocar pelo menos três conotações distintas, sugeridas pela justaposição do significante (s): 1) mostra as várias histórias que já foram contadas através da literatura, as que poderiam ser e aquelas que ainda podem ser contadas, 2) aponta para uma concepção de história benjaminiana, segundo a qual o tempo pretérito é mutável, passível de ser redimido, não como um todo ou um bloco, mas em partes, através de seus fragmentos presentes na memória, os quais emitem-se como ecos dos antepassados, dos ancestrais, bem como a atualização desses encarnados na voz do narrador, e 3) indica as diversas abordagens que

---

<sup>93</sup> MACHADO, Josué. A vida dupla de Chico. In: *Revista Língua Portuguesa*. Ano I, nº 08, 2006, p. 17.

<sup>94</sup> GIL, Gilberto. Parte do refrão da letra de *Divino Maravilhoso*.

<sup>95</sup> GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. ECM Records. New Series. Germany, 1999.

podem ser escolhidas para se relatar a trajetória de uma família tipicamente brasileira, a estrada *real* dentro da ficção que tange acontecimentos históricos, os quais configuram-se também como narrativas, assim como o sonho: “Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas acho que agora já entrei no sonho.”<sup>96</sup>

Esse quarto romance de Chico intitulado *Leite Derramado*, lançado neste ano, e divulgado por uma massiva campanha de marketing, envolvendo todas as mídias, já constituiu objeto de inúmeros estudos críticos, ensaios e reportagens, muitos dos quais encontram-se disponíveis no sítio do autor na *internet*. Várias foram as relações estabelecidas com a sociedade, com a história e com a própria literatura. Parece que ainda não foi apontado o fato de já no título haver uma estratégia lingüística que diz muito do enredo deste romance: o vocábulo *leite* constitui anagrama de *elite*, a qual encontra-se no texto em abissal decadência, não sendo possível retomá-la, recuperá-la, assim como a narrativa que se esvai, que se *dissemina*...

O tema da narrativa mostra-se recorrente na história da literatura. Em “relato crepuscular”<sup>97</sup>, o narrador decrépito Eulálio Montenegro d’Assumpção, nascido aos 16 de junho de 1907, tece sua história que se mescla à história do Brasil, partindo da chegada de sua família com as caravelas portuguesas, passando pela monarquia, a escravatura, o abolicionismo até chegar aos tempos atuais com o comércio de entorpecentes, administrado pelo tataraneto Eulálio d’Assumpção Palumba Neto.

---

<sup>96</sup> BUARQUE, 2009:21.

<sup>97</sup> Expressão de Eduardo Giannetti. In: A vida desde o fim. *Folha de S. Paulo*. Edição de 28 de março de 2009.

Ao fazer desfilar sua árvore genealógica, o narrador pavoneia-se, valendo-se de um vetusto autoritarismo nobiliárquico, como pertencente a um antigo tronco, de ascendência fidalga, e que, devido a esse mesmo fato de origem, apresenta-se como uma típica família brasileira, a qual os cruzamentos entre as raças e as circunstâncias espaciotemporais cuidaram de forjar: o avô era político do Império; o pai, senador e comerciante de armas na República; ele próprio, que nunca se deu bem no desempenho de tarefas laborais; o neto comunista, o bisneto negro e garoto de programa e o tataraneto branco e de olhos azuis, traficante.

Não obstante a empáfia de sua mãe, Eulálio casa-se com a negra Matilde, colocada sob suspeita desde o início do romance, pois tem “cheiro de corpo”<sup>98</sup>. A imagem sugerida em indagação pela mãe denuncia o racismo reinante. O cheiro do corpo vincula-se intimamente às negras, afeitas ao sexo, dadas às investidas carnis dos homens. Impossível não trazer à baila as confissões de Gilberto Freyre, segundo as quais, mantinha grande apetite sexual pelas mulatas dengosas que se apresentavam sempre de posição social inferior. O desejo de Freyre é uma constante entre vários brancos ricos. Aos 17 anos inaugura-se no sexo e “tem as primeiras relações com A., ‘diabo de mulatinha’, virgem e adolescente como ele, que o introduz no sexo anal e o inicia em mulher de uma forma ‘oblíqua’, mas ‘singularmente deleitosa’. Conta ainda a relação que manteve por muitos anos com ‘a melhor das mulatas do Recife’, ‘um monumento no gênero’, que lhe fora recomendada pelo tio”<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> BUARQUE, 2009:20.

<sup>99</sup> VENTURA, Roberto. Casa-Grande e Senzala: ensaio ou autobiografia? In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo: n.6, 2001-2002, p.212-222.

É inevitável não nos lembrarmos do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. A história de amor da oblíqua e dissimulada Capitu com o ciumento e desconfiado Bentinho também se passa no Rio de Janeiro, é cercada de mistérios, lacunas e indagações e apresenta-se com a conhecida dicção irônica de Machado, assim como *Leite Derramado*, um monólogo repleto de contradições, digressões, idas e vindas, cujo interlocutor se deixa entrever como um vulto e se esvai assim como a narrativa, que se derrama, não sendo possível chorar por ela, nem conter as histórias que a forjam. Ora o narrador desfia suas histórias para a filha, Maria Eulália, uma senhora com mais de oitenta anos, ora a ouvinte é a enfermeira, ora é o leitor e quem se prestar a ouvi-lo, ora é a própria Matilde, cuja figura fantasmagórica, ausente-presente, perpassa todo o livro. “Saibam os senhores que, só da minha mulher, ainda tenho na cabeça um baú repleto de reminiscências inéditas.”<sup>100</sup>

Como uma nódoa de leite, Matilde, que parece ter fugido com o francês, amigo da família, Dubosc, apresenta-se como metonímia da obra: fugidia, ambígua, dissimulada. É no momento em que ela derrama seu leite na pia, provindo de seus seios brancos, que se destacavam de sua pele mulata, que todo o desajuste de Eulálio perante a vida vem à tona. “Mas confesso que enjoei de leite desde o momento em que o vi espirrado nas bordas da pia, seus resquícios amarelados coalhando na louca branca, seu cheiro a azedar. Parei um tempo diante daquele mistério, e quando fui cobrar explicações de Matilde, não a encontrei em seu quarto.”<sup>101</sup> Impossível não lembrar *Budapeste*: “Então, Kaspar Krabbe falou: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. E fechou o livro.”<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> BUARQUE, 2009:185.

<sup>101</sup> BUARQUE, 2009:158.

<sup>102</sup> BUARQUE, 2003:87.

O destino de Matilde é ignorado. Dele conhecemos apenas pistas, índices que não nos levam a lugar algum, pelo contrário, elevam o grau de incerteza, de ambigüidade, de confusão que caracteriza as personagens, bem como todo o romance. “Não se sabe ao certo o que aconteceu. Para esconder os fatos da filha, ele inventa mil e uma histórias, de que ela teria morrido num acidente, de que teria sido internada por causa de uma tuberculose etc.”<sup>103</sup>

O narrador vai tecendo seus arquivos por meio de fluxos de (in)consciência e de uma memória desarticulada, embaralhada, que se fia e se desfia, se constrói e se desfaz, e na qual se confia, desconfiando. A memória constitui, pois, importante ferramenta para a confecção dos relatos, servindo como um instrumento que não apenas registra, mas também que se permite afetar pelo visível, pelas coisas que contempla, pelos eventos que se lhe apresentam.

“E fico até sem graça de perguntar seu nome de novo. Em compensação, recordo cada fio da barba do meu avô, que só conheci de um retrato a óleo.”<sup>104</sup> Pertencente à nobreza, o avô de Eulálio fez-se pintar para a posteridade, como era o costume. Consoante se depreende das palavras de Annateresa Fabris<sup>105</sup>, no século XIX, o retrato foi tomado como história e associado à literatura, especificamente ao romance, cuja inspiração se evidencia na recorrência aos paradigmas pictóricos anteriores e contemporâneos, que forneceram grandes modalidades de representação, tais como a pose, o formato e os atributos. Na qualidade de história, o retrato sugere a captação da identidade do modelo; como romance, atua como produto de

---

<sup>103</sup> PINTO, Manuel Costa. O filho de Sérgio e o bisneto de Bentinho. *Guia da Folha*. 24 de abril de 2009.

<sup>104</sup> BUARQUE, 2009:14-15.

<sup>105</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p 15.



imaginação. No presente caso, a lembrança-imaginação do narrador associa-se à história de sua família, à saga de seu clã.

Um apontamento se impõe, visto que não foi devidamente citado pela crítica, mas que se configura como um fator de repetição e obsessão nos livros: a cor laranja mostra-se como um fio obsessivo presente tanto em *Budapeste* quanto em *Leite Derramado*: a capa cor de laranja da primeira edição <sup>106</sup> deste apresenta-se em consonância com a “raiva alaranjada”, “malabarismo com uma laranja”, “vestido laranja”, “selo cor de abóbora”, <sup>107</sup>. Parece que a cor é um dos traços que perpassam a obra, repetida que se encontra em várias passagens, sempre alheias, referindo-se ao outro: à esposa Matilde ou ao negro Balbino. Tal cor se faz presente também em *Budapeste*: “ressentiria o cheiro do carpete alaranjado do hotel e Melbourne”<sup>108</sup>. Outro ponto em comum: Vanda, a esposa brasileira de José Costa, exibe-se como Matilde, mulata cujos seios apresentavam-se brancos. “pude olhar sua pernas, seus braços, seus ombros nus, aquela pele que eu conhecia morena por igual no corpo inteiro, menos nos seios e debaixo da calcinha”<sup>109</sup>.

A título de curiosidade e por sua proximidade técnica com o romance em questão, convém trazer à baila algumas palavras sobre a inscrição epigráfica deste subtítulo extraídas de Jean-Luc Godard.

---

<sup>106</sup> O romance também foi editado com capa na cor branca.

<sup>107</sup> BUARQUE, 2009:12, 18, 155, 189, respectivamente.

<sup>108</sup> BUARQUE. 2003:21.

<sup>109</sup> BUARQUE, 2003:27.

Assim como as memórias inventadas e os episódios acontecidos embaralham-se em *Leite Derramado*, colecionados pelo narrador, a colagem configura-se como um dos recursos de que se vale Godard para a confecção de *História(s) do Cinema*, estruturado com uma sintaxe, à primeira vista fragmentária e elíptica. Por meio da justaposição de imagens aparentemente distantes, tomadas de clássicos como *O cão andaluz*, *As regras do jogo*, *Ben-Hur*, *A passageira*, dentre vários outros, o cineasta promove a fundação de um discurso poético, à maneira de Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont), para quem a aproximação de objetos de natureza diversa apresenta-se bela como um encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva. A voz de Godard em off possibilita o estabelecimento de uma contigüidade mais estreita entre os diferentes motivos apresentados, costurando as imagens e sugerindo as relações que podem ser construídas.

O estranhamento que emerge dessa justaposição de, poderíamos denominar, similitudes dissonantes<sup>110</sup>, tal como sugere Maria Esther Maciel, projeta no espectador uma desautomatização de seus hábitos enclausurados pelo cotidiano; solicita a este um novo olhar sobre o já conhecido, uma reflexão mais pausada sobre as imagens e leituras que se constituem como parte do seu repertório. Os cortes abruptos, marca do estilo godardiano, nos quais se verifica, ora a presença do corpo do narrador (o próprio Godard), ora apenas uma tela negra, ora uma sequência de palavras, fornecem ao espectador uma parada, um tempo para respirar, a fim de que processe o acúmulo de imagens e informações projetado e contribua para a produção de sentido(s).

---

<sup>110</sup> MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag31maciel.htm>

Para Gervaiseau, o mais importante princípio poético da série de oito ensaios reside em “aproximar coisas que até então nunca tinham sido aproximadas nem pareciam passíveis de aproximação”.<sup>111</sup> O autor lembra o poeta francês Pierre Reverdy, para quem a “luz da imagem nasce da aproximação como que fortuita de dois termos ou realidades distantes”. A força emotiva da imagem e o seu estatuto de realidade poética dependem da distância entre as realidades longínquas que se procura justapor. Quanto mais heteróclitos forem os motivos aproximados e quanto mais justas as ligações que se pode travar entre eles, mais forte será a imagem.

Percebe-se, pois, tal como mostramos nesta seção, que os recursos utilizados pelo narrador, tais como a repetição de casos e informações, a colagem de fatos e a intertextualidade com o narrador machadiano apontam para a criação de uma poética da memória erguida/desmontada por meio da composição fragmentária da trajetória de Eulálio d’Assumpção. Tem-se o reconhecimento de que há uma pluralidade de memórias coletivas que se apresentam como um sussurro, constituindo, sobretudo, a voz dos antepassados fantasmagóricos, que se permitem entrever, que se deixam ouvir a partir de uma memória individual – a do narrador-protagonista, que declina a seguinte posição: “Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida.”<sup>112</sup>

Ao forjar essa trama de relações entre diferentes personagens, tempos e espaços, o narrador sugere uma semiose infinita produzida pela articulação entre esses elementos – que ganham

---

<sup>111</sup> GERVAISEAU, Henri Arraes. História de uma memória. *Novos Estudos*, nº 60. Julho de 2001.

<sup>112</sup> BUARQUE, 2009:184.

leito no leitor – e pelo traço da letra epigráfica que norteou este tópico. “Todas as histórias que haveria. Que haverá ou que haveria? Que houve.” *Histórias da literatura*.

A escritura de Chico, essa prática de linguagem, parece *dobrar-se*, assim, em homenagem a autores latino-americanos contemporâneos e outros, ao mesmo tempo em que se torna uma obra de referência e de relevância. Singulariza-se, mas deixa entrever sua filiação estética. A contemporaneidade de Chico atualiza os temas. Não mais uma crítica direta à política ou à sociedade. Os novos tempos demandam outras estratégias de reflexão, que pode se constituir oblíqua, dissimulada, alegórica, desviante.

O inominado-inominável, pois não foi lhe dado e nem se pode atribuir-lhe um nome, narrador de *Estorvo*; Benjamim Zambraia; José Costa/Zsoze Kósta e Eulário d’Assumpção, esses três últimos narradores-protagonistas de *Benjamim*, *Budapeste*, e *Leite Derramado*, respectivamente, *erram*, perambulam pelo espaço urbano, *perdem-se*... Parece que se encontram e reconhecem sua história, por meio da memória, – esta também uma narrativa fragmentada – no outro, no gesto alheio, na imagem imprópria. Mas o outrem exhibe-se como uma instância provisória. Daí a queda de um astro: “*desastre*” que experimentam tais vozes. Mas não nos parece doloroso esse gesto de vacância, de lacuna de si mesmos, de desocupação, de esvaziamento. Gesto resignado nos sobrevém: tem que ser assim – um devir abrupto que reconfigura as posturas dos sujeitos perante o mundo.

### CAPÍTULO III

#### Véus de sentido: a escritura em abismo em *Budapeste* e na *Série Simulacro*

*Infinitas cortinas com palcos atrás.*<sup>113</sup>

*Yo vivo, yo me deixo viver, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.*<sup>114</sup>

*Só pode ser poético um ato de hospitalidade.*<sup>115</sup>

A literatura que se *curva* em um ato de reflexão sobre suas próprias condições requer do leitor atenta colaboração para se constituir como uma construção artística. Além de veicular-se como arte, técnica, carpintaria, a literatura se nos apresenta como um mistério, um *abismo*. E, como tal, oferece indagações, exerce fascínio e magia. Interroga-nos sobre nossas vidas e inquire a si mesma quanto às suas faltas. Convém iluminar: o segredo da literatura, seu mistério está em mostrar-se, em exhibir-se, pois quanto mais exposto, mais dissimulado. Os narradores-personagens exercem sua tarefa predominantemente na primeira pessoa do singular. A utilização dessa técnica narrativa confere entusiasmo e curiosidade e envolve o leitor, que tem acesso à intimidade da voz enunciativa. A literatura contemporânea adota como temática recorrente o próprio fazer ficcional, exibindo o processo de criação como uma história que desvela as imposturas, a ilusão representativa, a construção ficcional. *Histórias de literatura*.

Neste terceiro capítulo, visitamos a literatura, com sua habitual vocação para a hospitalidade.

Oferecemos à literatura nossa leitura sobre o romance *Budapeste*, iluminada pelas pinturas de

---

<sup>113</sup> BUARQUE, Chico. Letra da música *Vida* (1980).

<sup>114</sup> BORGES, Jorge Luis. *Borges y Yo*. Disponível em [http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/textos\\_borgesjorgeluis/textos2.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos2.htm)

<sup>115</sup> BERNARDO, Fernanda. *Mal de hospitalidade*. In: NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 181.

René Magritte, as quais se apresentam em seu fulgor relampejante, de curta duração, intenso e estelar, dilu(z)ídas no espaço deste texto.

A escolha do livro supracitado como objeto de estudo justifica-se pelo fato de o considerarmos exemplo emblemático de uma experimentação literária que se verifica na contemporaneidade. Interessa-nos mostrar aqui como o narrador de *Budapeste*, ao longo do percurso por ele trilhado, transforma-se em seu próprio simulacro, por meio da escritura, a qual evidencia os jogos especulares presentes na obra, o que lhe confere a utilização de inúmeras identidades, colocando em abismo seu próprio processo de subjetivação, que se forja na escritura. Máscaras, telas, velas, véus são utilizados nestas cenas de escritura: “Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele.”<sup>116</sup> “Chico Buarque cria um livro que se constrói na escritura, mesmo que a trama seja rica – mas a trama só existe na escritura, que se faz pela trama, esse novo.”<sup>117</sup>

Esse terceiro romance do *dublê* de compositor/escritor<sup>118</sup> pode ser inserido na clássica literatura do duplo, a cuja linhagem Chico Buarque pertenceria, conforme sugere Beatriz Resende<sup>119</sup>. Tal fato o aproximaria, conforme demonstramos por meio das análises presentes no segundo capítulo desta dissertação, de nobres exemplos, como Júlio Cortazar, Ricardo Piglia, Jorge Luis Borges e Henry James, segundo lembra José Miguel Wisnik, para quem a “literatura é uma alteração da identidade, uma questão de outridade.”<sup>120</sup> E é exatamente esse o

---

<sup>116</sup>BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 18

<sup>117</sup>DIAS, Mauro. Novo romance de Chico. *O Estado de São Paulo*, publicado em 14 de setembro de 2003. Disponível em [http://chicobuarque.uol.com.br/critica/crit\\_budapeste\\_estado.htm](http://chicobuarque.uol.com.br/critica/crit_budapeste_estado.htm)

<sup>118</sup>Após *Estorvo* (1991) e *Benjamin* (1995).

<sup>119</sup>NAME, Daniela. *A literatura como um filme*. Disponível <http://www.filologia.org.br/soletras/12/01.htm>

<sup>120</sup>Disponível em [www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_budapeste\\_wisnik.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_wisnik.htm).

enunciado que melhor pode caracterizar o romance em questão, já que tange seus temas principais, quais sejam, o duplo, o espelho, a tradição, a alteridade, a vertigem, a cidade.

O narrador José Costa é um *ghost-writer* profissional, cujo gozo encontra-se no anonimato, no gesto ciumento de se reconhecer como outro, atuar como sombra, servir à imagem alheia, sempre dividido entre espaços, tempos e pessoas intercambiáveis. No Rio de Janeiro, ao lado da mulher Vanda, telejornalista com quem mantém uma relação de desencontros, e do filho Joaquinzinho, com quem não consegue se comunicar, atinge o sucesso anônimo com a edição de “O Ginógrafo”, biografia do empresário alemão Kaspar Krabbe, forjada sob encomenda. Em Budapeste, Zsoze Kósta, acompanhado por Kriska e Pisti, respectivamente, a esposa professora de húngaro e o filho, escreve os Titkos Háromsoros Versszakok, isto é, “Tercetos Secretos”, sob a rubrica do renomado escritor Kocsis Ferenc.

Dessa fricção entre lugares, sujeitos e tempos surge “o sentido (que) aparece de um só golpe quando coisa e palavra, dentro e fora se atritam”<sup>121</sup>. Provém da mistura dos corpos de cuja relação produz-se o acontecimento incorporal que se dá na superfície, tal como os primeiros contatos que o protagonista Zsoze Kósta estabelece com a língua magiar “aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro”<sup>122</sup>, e com o corpo da amante Kriska, visto que “por um segundo, imaginei que ela não fosse uma mulher para se tocar aqui ou ali, mas que me

---

<sup>121</sup>MARCONDES, Ciro. *O conceito de acontecimento em Heidegger*. Disponível em [www.eca.usp.br/nucleos/nrj/esprial/ciberia21.htm](http://www.eca.usp.br/nucleos/nrj/esprial/ciberia21.htm). Não obstante o texto recaia sobre o conceito de acontecimento, tal como formulado pelo filósofo alemão, nossa citação refere-se a considerações que o autor tece acerca do conceito em Deleuze.

<sup>122</sup>BUARQUE, 2003:8.

desafiasse a tocar de uma só vez a pele inteira”.<sup>123</sup> Evento semelhante à “linguagem sem articulação”<sup>124</sup> de Antonin Artaud, que acredita tornar a palavra uma ação indecomponível, impassível de desintegração, o que se verifica plenamente em *Budapeste*: “Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca.”<sup>125</sup>

Variada e extensa é a clientela de José Costa da qual constam tanto os *ghost-writers* de importantes estadistas quanto renomados escritores. Tais acontecimentos impulsionam o narrador a experimentar excêntricas sensações que vão de um duplo anonimato a uma meia-autoria. O trabalho de escritor anônimo equivale, desse modo, à vertiginosa vivência do entre-lugar autoria-criação-anonimato. De tal modo, José Costa apresenta-se como uma brisura/*brisure* derridiana, ou seja, mostra-se, ao mesmo tempo, como parte fragmentada e o ponto onde duas partes se articulam. Para Derrida, a brisura é articulação entre tempo e espaço.<sup>126</sup>

Assim, nas identidades de José Costa/Zsoze Kósta, percebe-se o fino movimento de linguagem por meio do qual, como assinala Lévi-Strauss, “não existe versão verdadeira da qual todas as outras seriam cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito.”<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup>BUARQUE, 2003:46.

<sup>124</sup>DELEUZE, 2003:92.

<sup>125</sup>BUARQUE, 2003:8.

<sup>126</sup> REGO, Cláudia de Moraes. *Traço, letra, escrita*: Freud, Derrida, Lacan. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 155.

<sup>127</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Citado por BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro, Sófocles, Sêneca e Pasolini. *Aletria* n° 08. Belo Horizonte: CEL, Pós-Lit/UFMG, 2001.



Percebemos, pois, que a perda do nome próprio do narrador, evidenciada em seu refúgio no anonimato advindo de sua condição de *ghost-writer*, facultava-lhe a posse temporária de identidades, liberando seu “duplo incorporal”<sup>128</sup>, ou seja, produzindo *sentidos*, por meio de jogos de espelhamento proporcionados pelo simulacro da escritura, já que “não seria talvez esta relação essencial à linguagem, como um ‘fluxo’ de palavras, um discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo a que remete sem jamais se deter?”<sup>129</sup>

De acordo com Charles Lang,

a história da decifração do egípcio, a descoberta do segredo dos sonhos por Freud são associações que vinculam a escritura com os temas da identidade (o nome próprio), a morte (inscrições mortuárias egípcias e a morte do pai – em Freud), orações e o jogo fortuito do sentido: pontos de partida da investigação teórica de Derrida.<sup>130</sup>

O nome exhibe-se, então, como uma das vestes, uma das máscaras, uma das molduras de que o narrador se utiliza para frear momentaneamente sua deriva existencial e dessa forma produzir algum sentido, momentâneo, para sua vivência no mundo. Nota-se, portanto, que o narrador não poderia valer-se apenas de seu antropônimo, pois tal fato reduziria seu poder de ação, de abertura para a alteridade, de experimentação do outro. Como *ghost-writer*, eleva ao máximo o enunciado segundo o qual “umas das principais âncoras das fantasmagorias do eu e da subjetividade é o nome, a imagem do corpo e da casa”<sup>131</sup>. A atitude fantasmagórica equivale à

---

<sup>128</sup>DELEUZE, 2003:10.

<sup>129</sup>DELEUZE, 2003:2.

<sup>130</sup> Disponível em [www.geocities.com/Paris/Concorde/7898/apresent1.htm](http://www.geocities.com/Paris/Concorde/7898/apresent1.htm).

<sup>131</sup> GUIMARÃES, Rodrigo. Tapeçarias literárias em *O Livro dos nomes*, de Maria Esther Maciel. Disponível em <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/sexoes.html>.

aparição simultânea, na relação com o mesmo *objeto*, de tendências, posturas e sentimentos opostos, basicamente amor e ódio em relação à Kriska e ao Pisti, à Vanda e ao Joaquinzinho; a si próprio e ao sócio. Tal ambigüidade se revela também na própria condição de ser um *ghost writer*, de jogar com as categorias de público-privado, pois a atividade de escritor pressupõe publicação, exposição, mas, neste caso, apresenta-se como um *ghost* ao mesmo tempo, algo que se oculta, que se esconde, assim como nas telas nas telas de Magritte em que se conjugam o dentro e o fora, o público e o privado.

José Costa/Zsoze Kósta, assim como Alice, perde seu nome próprio e desliza nas raias de uma identidade infinita construída num puro devir, num ilimitado que nunca se contém, cuja fixidez situa-se na mudança, cujo caráter constante encontra-se em permanente deriva, a qual, numa relação articulada com o simulacro, bem se ajusta ao romance *Budapeste*, já que “o puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que se furta à ação da Idéia, na medida em que contesta ao mesmo tempo *tanto* o modelo *como* a cópia.”<sup>132</sup>

Na reflexão que Alexandre Amorim Oliveira dedicou ao narrador da contemporaneidade, verifica-se que a identidade dessa entidade narrativa mostra-se infinita porque fragmentada. “O deslocamento constante desse narrador não toma a direção de um resgate de sua origem, mas de uma constante experimentação de si mesmo, criando inúmeros simulacros e encenando constantemente sua vida. A identidade foi esquecida, e os eternos confrontos com o mundo só

---

<sup>132</sup>DELEUZE, 2003:2. Grifos de Deleuze.

vão torná-la mais distante.”<sup>133</sup> A potência de tal esquecimento exhibe-se plenamente em *Budapeste*. O narrador, já morando na capital húngara, insinua:

Para esquecer aquelas palavras, talvez fosse necessário esquecer a própria língua em que foram ditas, como nos mudamos da casa que nos lembra um morto. Talvez fosse possível substituir na cabeça uma língua por outra, paulatinamente, descartando uma palavra a cada palavra adquirida. (...) minha cabeça seria assim como uma casa em obras, com palavras novas subindo por um ouvido e o entulho descendo pelo outro<sup>134</sup>.

José Costa/Zsoze Kósta, assim como a escritura, conforme vimos no primeiro capítulo, não se dá aprioristicamente. É condenado a reinventar-se a todo momento. Não se enclausura no tempo ou no espaço. Move-se, flui e se constrói, por meio de acréscimos, retificações ou subtrações para poder demolir-se logo depois; movimento peculiar à escritura-simulacro e aos enunciados-pinturas de René Magritte.

A simulação vertiginosa e a ficção delirante andam e coexistem com o eterno retorno. Entre este e o simulacro há um laço tão profundo que um não pode ser compreendido senão pelo outro; presença conjunta perfeitamente apreendida em *Budapeste*: “Daria na praia, caso seguisse em linha reta, mas virei à direita, à direita, à direita, à direita, porque não me conduzia um pensamento linear.”<sup>135</sup> Ou: “Só que, em vez de apontar o erro, ela me fez repeti-lo, repeti-lo, repeti-lo...”<sup>136</sup> Mais, ainda: “Pensei em voltar para casa, porém já não tinha forças, já não tinha as chaves, minha cabeça rodava, o poema rodava na minha cabeça e não queria

---

<sup>133</sup> OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. *O narrador pós-moderno e o sentimento do sublime*. Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp28.htm>

<sup>134</sup> BUARQUE, 2003:120-121.

<sup>135</sup> BUARQUE, 2003:99.

<sup>136</sup> BUARQUE, 2003:5.

mais saber de poema algum”<sup>137</sup>. Delmaschio observou, acerca da obra em questão, embora sem tecer considerações a respeito da relação entre vertigem e simulacro, que *Budapeste* constitui “mais que livro ‘dentro’ de livro - temática metalingüística já reiterada pela literatura moderna -, um livro literalmente *saindo* do outro, numa rede vertiginosa de *simulacros de simulacros*.”<sup>138</sup>

Sob a égide dessa vertigem é que a simulação pode ser tomada como inseparável do eterno retorno, dentro do qual se decide a reversão dos ícones ou a subversão do mundo da representação. “À coerência da representação, o eterno retorno substitui outra coisa, sua própria cao-errância”.<sup>139</sup> Klossowski compreendeu inovadoramente o eterno retorno nietzschiano ao declarar:

No instante em que me é revelado o eterno retorno eu deixo de ser eu mesmo *hic et nunc* e sou susceptível de tornar-se inumeráveis outros, sabendo que vou esquecer esta revelação uma vez fora da memória de mim-mesmo; este esquecimento forma o objeto do meu presente querer; pois semelhante esquecimento equivalerá a uma memória fora de meus próprios limites: e minha consciência atual *não* será estabelecida senão no esquecimento de minhas outras possíveis identidades.<sup>140</sup>

A simulação, tal como Nietzsche a considera, assegura a mais alta potência do falso em produzir um efeito, que deve ser compreendido como um processo de embustes e disfarces em que, atrás de cada máscara, exhibe-se uma outra. Em outros termos, poderíamos dizer que, em cada novo texto confeccionado por José Costa/Zsoze Kósta entra em cena uma máscara do narrador *ghost-writer*, um duplo, um disfarce, os quais não se traduzem como simples

---

<sup>137</sup> BUARQUE, 2003:146.

<sup>138</sup> DELMASCHIO, Andréia. “*Chico Buarque*” e o coral de ventríloquos: a função autoral em Budapeste. Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/7-andrea.doc>

<sup>139</sup> DELEUZE, 2003:270.

<sup>140</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/Estudos Literários - FALE/UFMG; Ed. UFMG, 1997. p. 231 (grifos de Klossowski).

transposições estilísticas que procurariam se adequar à maneira escritural do contratante, mas, antes, sugerem uma posse, uma investidura, uma tomada do outro.

É obliquamente, lateralmente, que José Costa/Zsoze Kósta se dá a conhecer; na fronteira, nos contornos e limites. O sobrenome “Costa” (vide Figura 10) nos remete a essa conotação espacial, aludindo à parte litorânea de um continente ou então à área marginal de um rio, conforme nos sugere o *Houaiss*, que também registra para *ghost-writer* o sinônimo *nègre*, do francês, negro, convenhamos, também marginal. Lateralidade que se afina com a *horizontalidade*<sup>141</sup> da personagem, privilegiando seu aspecto plural. “O jogo de signos não opera verticalmente, mas horizontalmente por deslizamento nessa realidade que chamamos mundo. Signo mundano remetendo a signo mundano num remetimento sem fim. E sem começo. O labirinto é o próprio livro”.<sup>142</sup>

É justamente n(d)esse mundo plano da escritura que se situa e se constitui o livro *Budapeste*, cujo funcionamento narrativo promove, por meio dos acontecimentos, a exibição da vertiginosa e labiríntica lógica da *mise en abyme*, experimentada a todo instante pelo narrador, causando estranhos e inesperados *afetos*<sup>143</sup> no leitor. Experiências colaterais essas vividas pelo narrador-escritor-personagem José Costa/Zsoze Kósta que se encontra num labirinto de signos: “O labirinto é aqui um abismo: penetramos na horizontalidade de uma pura superfície, representando-se a si própria de meandro em meandro”.<sup>144</sup> Tal como ocorre na *Série*

---

<sup>141</sup> Na música, a horizontalidade refere-se a um trecho em que há predominância da textura polifônica, consoante disposto no *Houaiss*.

<sup>142</sup> GARCIA-ROZA, ob. cit.

<sup>143</sup> Na pintura, o vocábulo nos remete à expressão de vivacidade, de dinâmica.

<sup>144</sup> DERRIDA, 2002:79.

*Simulacro*, cujo procedimento de abismação dos planos atua como recurso que lança para o infinito a possibilidade de fundo, fundamento, assentamento seguro e sólido. *Budapeste* parece constituir-se, assim, como *A Condição Humana* (Figuras 2 e 3), pinturas cujos contornos, linhas e traços só tendem a expandir o sentido, nunca apreendido seguramente, apenas projetado, lançado ao devir...

O procedimento da *mise en abyme*, devidamente apresentado no Capítulo I desta dissertação, coloca a tela dentro da tela, a narrativa inserida na narrativa: estratégias poéticas que conferem tanto à *Budapeste*, de Chico Buarque, quanto à *Série Simulacro*, de René Magritte, uma *assombradora* pujança, num jogo especular que promove desdobramentos, deslocamentos e repetições suplementares. A imagem-máscara-véu-pintura-nome tem a função de *re-velar*, mostrar, exibir e, simultaneamente, e por isso mesmo, ocultar, dissimular, cobrir algo, elevando a ficção à sua mais alta potência.

O *modus operandi* da ficção, parece, portanto, apresentar estrutura diferente da lógica espetacular que vivenciamos na contemporaneidade em que atributos e realizações humanas são constante e progressivamente encenados no espaço midiático e público. O véu atua como um dispositivo capaz de camuflar os entes, aquilo que existe ou, ainda, o silêncio, a ausência. Se nos sentimos incomodados com a exposição excessiva e escancarada do humano talvez seja pelo fato de termos rompido, com essas práticas, o pacto mostrar-ocultar, a necessária relação entre transparência e opacidade, entre o que pode ser visto e aquilo que deve manter-se oculto, entre a cena e o obscuro, isto é, a exibição e o que precisa ficar de fora do enquadramento sugerido. O equilíbrio instável dessas formas garante os efeitos da ficcionalidade. Não podemos, portanto, privilegiar a atividade de um pólo e depreciar os

poderes de outro, pois, “muito melhor estaríamos se fôssemos capazes de reconhecer, na cena, as marcas do que não se deixa capturar pelas imagens e pelos símbolos.”<sup>145</sup>

Por sua beleza e acuidade, convém transcrever as palavras de Lena Bergstein:

“Do fundo sem fundo da memória”, “do esquecimento como memória”, numa grafia de ecos infinitos, “em torno de uma lembrança que foi quem sabe um sonho”, começam a aparecer as costuras, os nós, as tessituras de fios e linhas. Pergunto-me o que está escrito na superfície dessas telas, exposto ali sem pudor, sem intimidade, ao mesmo tempo inacessível, misterioso, “matéria inesgotável de tudo que se diz e se desenha”<sup>146</sup>

Em *Budapeste*, a tarefa narrativa vai se cumprindo, na medida em que o simulacro produzido pela escritura e exibido na plenitude de seu poder evidencia os espelhamentos, as reflexões e os artifícios de que se vale o narrador para sua vivência no mundo. Esse procedimento sugere um outro recurso ao Modelo, ao Mesmo, o que provoca a abismação do sentido, efeito-acontecimento estrutural na *Série Simulacro*, uma vez que a ambigüidade, a imprevisibilidade e a dúvida encontram-se presentes nessa obra: um quadro dentro do quadro, uma cena dentro de outra. Onde termina o quadro e começa o cenário que ele encobre, tendo em vista que a moldura se põe em frente à janela? A pintura, que parece dar seqüência à paisagem externa à janela, coloca-se ligeiramente em relevo por meio da composição pictural. Será ela igual àquilo que esconde? Ou será, dubiamente, essa ilusão de fidelidade ao real a mais poderosa forma de ocultação, de ficção, de embuste? Um eco ficcional que instaura a dúvida. Uma

---

<sup>145</sup> MANDIL, Ram Avraham. *Teatro e corrupção*. Disponível em [http://www.lettras.ufmg.br/poslit/16\\_producao\\_pgs/MANDIL,%20Ram.%202008.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/16_producao_pgs/MANDIL,%20Ram.%202008.pdf).

<sup>146</sup> BERGSTEIN, Lena. Segunda pele. In: Nascimento, Evando. *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. p. 215-216.

escritura-simulacro, tal como quer Derrida. Um falseamento das camadas de realidade que se colocam em abismo, em reduplicações, tal como ocorre em todo o romance *Budapeste*.

O jogo das reduplicações, reflexões e espelhamentos já se inicia no projeto gráfico do livro: na capa, lê-se o título *Budapeste*, sob o qual se grafam o gênero a que pertence – romance – e o nome do autor empírico – Chico Buarque. Na contracapa, vê-se uma espécie de réplica desses dados em húngaro, introduzindo-se a problemática da autoria, já que não mais se encontra o nome do autor Chico, mas da personagem por ele criada, ficando assim dispostos: *Budapest, Zsoze Kósta*, romance – significantes invertidos, como se vistos pelo espelho.

Os títulos de todos os sete capítulos do livro são extraídos dos episódios a que vão se referir e encontram-se dispostos sempre na página de número par, à esquerda do leitor, denunciando o caráter especular de que se revestem os episódios. A micro-narrativa contém seu próprio título, repete aquilo que lhe dá nome, em uma construção em abismo. Assim, temos<sup>147</sup>: “Devia ser proibido”, “No caso das crianças”, “Eu nunca tinha visto”, “Havia nevascas”, “Grande senhor”, “Ao som de um mar”, “Escrito aquele livro”. O fragmento parece incluir a obra que o contém. “A natureza especular de *Budapeste* desdobra o trânsito entre linguagens em transe identitário. É como se Costa/Kosta, Vanda/Kriska, Brasil/Hungria fosse o palco de projeção de um constante vir-a-ser outro ou mesmo.”<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> BUARQUE, 2003:4, 12, 44, 74, 114, 152, 166, respectivamente.

<sup>148</sup> MIRANDA, Wander Melo. Escrita anônima: um romance especular de Chico Buarque. *Folha de S. Paulo*. 11 de outubro de 2003.



O livro “O ginógrafo”, publicado com capas cor de mostarda, assim como *Budapeste*, o livro de Chico Buarque que contém o primeiro, constitui a autobiografia ficcional de Kaspar Krabbe, um empresário alemão que saíra de Hamburgo e adentrara a baía de Guanabara há sete anos sem nada conhecer da cidade, sem intenções de aprender a língua portuguesa, mas que em pouco tempo dominou o idioma e atreveu-se a escrever nos corpos das mulheres brasileiras, donde o título. Fora enviado ao Brasil por ordem da Companhia alemã. Despretensiosamente, deixou-se iniciar na cultura brasileira por uma mulher, Teresa, assim como Zsoze Kósta, que se viu em Budapeste e se lançou aos braços da professora de húngaro Kriska. Teresa introduziu o alemão nos botequins e no samba. Kriska fez Zsoze Kósta gemer nos diabólicos labirintos na língua magiar. Kaspar Krabbe conheceu outra mulher, que, “zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela”.<sup>149</sup>

O nome sugestivo de Kaspar Krabbe evoca um eco fantasmagórico, tal como o nome Eulálio d’Assumpção, narrador protagonista do romance *Leite Derramado*, que se repete em várias gerações. Na dedicatória que dá à Wanda, Kaspar Krabbe assina apenas “K.K.” A duplicação do significante insere-se na vertiginosa rede de espelhamentos e cópias que perpassam todo o romance. “K.” também é o autógrafo que o poeta Koscis Ferenc, cuja criação encontrava-se estagnada, mas que fora renovado pela escritura vicária de Zsoze Kósta, que nada cobrou, oferece a este.

---

<sup>149</sup> BUARQUE, 2003:38.

O motivo do espelho foi utilizado várias vezes nas artes como símbolo da vaidade. Parece-nos que a função mais premente e interessante do espelho configura-se como um modo de forçar a mulher a tratar a si mesma, antes de tudo, como uma visão, como algo dado ao olhar, à percepção visual, cuja acuidade não poderia ser infringida por uma obra-corpo fragmentada e partida. A beleza alia-se, portanto, nesse sentido, ao *perfectum*, ao plenamente acabado, ao todo, à conclusão. A figuração do corpo feminino nas artes parecia equivaler, pois, a uma apropriação do olhar masculino sobre ele, tal como nos mostra, a seu modo, a pintura intitulada *Le viol* (Figura 9), de René Magritte.

No quadro citado no parágrafo anterior, a representação da figura feminina exclui propositadamente o rosto, acabando por considerá-lo como a moldura ou o suporte do corpo nu. A face é suprimida em função do corpo, isto é, a parte (face) contém o todo (corpo) ou é absorvida por ele. No lugar onde se poderiam encontrar os olhos, estão afixados seios. Um intercâmbio de partes que apontam para um caráter fragmentário e multifacetado do corpo. A mulher figurada não pode ver-se. É condenada a ser vista, simplesmente porque o que Magritte retrata não é uma mulher, mas o olhar masculino sobre ela: o que ele vê, como ele vê, o que ele impõe. “O amor é abordado pelo rosto e consumado pelo corpo. Daí o maravilhoso amor que temos pela mulher no seu todo, rosto e corpo.”<sup>150</sup> A pintura em questão sugere à tradição pictórica ocidental de representação da mulher uma imagem especular. Em *Budapeste*, o encontro do narrador com o corpo de Kriska e com a língua húngara, a “única que, segundo as más línguas, o diabo respeita”<sup>151</sup> é espantoso.

---

<sup>150</sup> PAQUET, Marcel. 2000:51.

<sup>151</sup> BUARQUE, 2003:6.

O estranho-desconhecido-familiar causa ao narrador angústia, encanto e maravilhamento, mostra-se, portanto, *abismado*, *assombrado*, tal como ocorre quando José Costa, deitado *meio torto* no sofá em L, encontra “O ginógrafo” na cesta marajoara e pensa “o título que eu lia era uma miragem, o nome do autor era um *desvio* da minha imaginação”<sup>152</sup>. Ou então quando, mais tarde, andava pelas ruas de Copacabana:

avistei uma livraria com a vitrine coberta de livros cor de mostarda. Aproximei-me, e talvez o reflexo do sol na vidraça falseasse as cores, pois os livros derivavam para um tom de ocre com letras verdes. Mais um pouco, e já era quase nítido o título O Ginógrafo, em letras góticas lilás nas capas do livro cor de canela. Mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava O Naufrágio.<sup>153</sup>

Ou, mais ainda, quando Zsoze Kósta depara-se com o livro “Budapest”: “A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro.”<sup>154</sup>

“O Ginógrafo” insere-se em *Budapeste*, que contém a autobiografia de Zsoze Kósta, intitulada “Budapest” (sem a letra *e* final), escrita pelo ex-marido de Kriska. “Então, Kaspar Krabbe falou: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. E fechou o livro.”<sup>155</sup> Tem-se, portanto, uma reduplicação aporística ou paradoxal, técnica por meio da qual o fragmento *parece* incluir a obra em que ele está presente, o que torna a relação indecidível. *Budapeste* mostra-se construído por meio dessa estrutura de *mise en abyme* assim como a *Série Simulacro* composta por René Magritte (Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6,7 e 8) em que um cavalete com uma pintura é anteposto a uma janela ou em um cenário,

---

<sup>152</sup> BUARQUE, 2003:79-80. Grifo nosso.

<sup>153</sup> BUARQUE, 2003:159-160.

<sup>154</sup> BUARQUE, 2003:167.

<sup>155</sup> BUARQUE, 2003:87.

estabelecendo com estes uma atitude de complementaridade à primeira vista, mas de suplementaridade, se bem analisado, de indeterminação, de dúvida, já que não sabemos o que há *no fundo*, ou seja, atrás do cavalete. Instaure-se, portanto, a dúvida, a inquietação, um desvio na aparente regularidade, constituindo, pois, uma aporia, uma incerteza quanto àquilo que se nos apresenta. A ambigüidade é característica referencial nesta aporia romanesco-pictórica, pois sentidos diferentes, igualmente poderosos, podem conviver paradoxalmente, evidenciando a força da arte-ficção que se questiona e, por meio desse movimento de indagação sobre seus limites e seus procedimentos, não obtém uma resposta conclusiva, cabal; pelo contrário, lança-se no espaço do talvez, da incerteza, o que demonstra a ausência das verdades arrematadas e plenas, do imanente sentido, da absoluta significação.

Apresenta-se, então a lógica do talvez, o desassossego proporcionado pelas escrituras infinitas de Chico Buarque e de René Magritte em suas respectivas obras, cujas realizações apontam para a inexistência de concretude das coisas ou então para a força da ficção, que se coloca como o lugar por excelência da dúvida, já que a indagação expressa pelo enunciado “o que é?” esfacela-se perante a potência do talvez. A coerência da representação mimética derrama-se sob o poder da escritura que se quer simulacro. Quebra-se então a exigência ontológica para a fundamentação dos entes, dos discursos, dos acontecimentos. A ficção desestabiliza o juízo, a decisão; provoca uma suspensão dessas categorias para continuar *refletindo...*, espelhando, questionando, produzindo atos de pensamento. O “como se” da literatura e da pintura, nesse caso, parece ser um véu útil para os sentidos deslizantes. As aparentes normalidades sintáticas e figurativas, presentes em *Budapeste* e na *Série Simulacro*, evocam ecos fantasmagóricos de transgressão.

A escritura de José Costa/Zsoze Kósta atua *como se* fosse de outrem, apresenta-se *como se* pertencente àquele que a encomenda. Os cavaletes antepostos às janelas nos quadros de Magritte parecem dar continuidade à cena que ocultam; agem *como se* fossem o cenário externo às janelas; excluem, portanto, a dicotomia público/privado. A escritura literária de Chico Buarque e a escritura pictórica de René Magritte, valendo-se ambas da aparente regularidade e normalidade com que são construídas, atuam como um eco, um simulacro, uma errância, uma ilusão de perspectiva, de pontos de olhar. Indicam o abismo dos sentidos.

Chico Buarque parece desejar para a literatura, assim como Magritte para a pintura, a indeterminação, o indecível. Suas escrituras, por meio da conservação-negação da representação mimética, por meio de motivos e acontecimentos extraídos da realidade objetiva, ou, ainda, valendo-se da sintaxe hipotática e normativa, questionam o mundo e o pensamento acostumado e preguiçoso, que podem subjugar a obra de arte a compromissos de ordem ontológica, essencialista e totalizante.

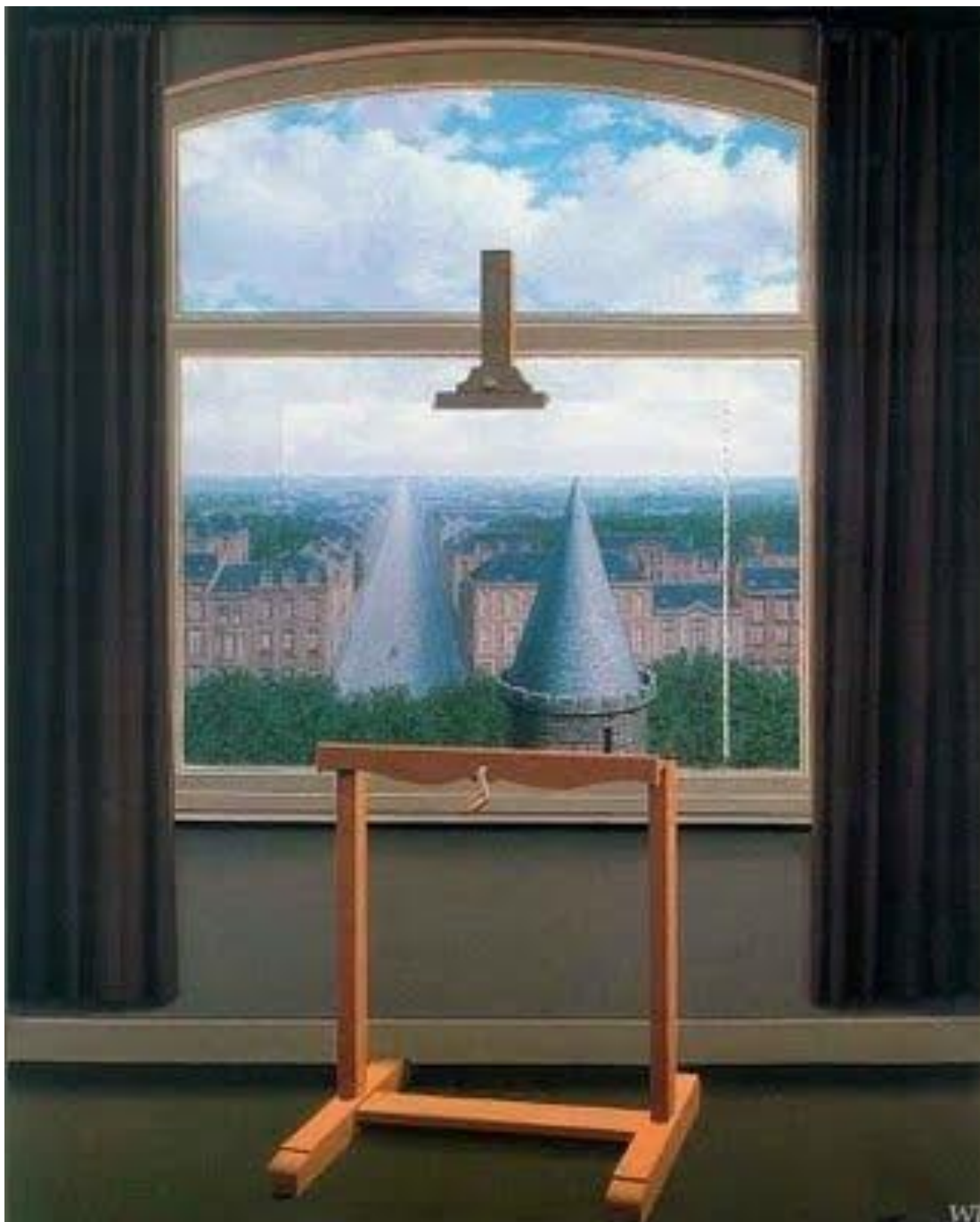
Curioso notar que as verdades nômades, a encenação, as transições e travessias, presentes em *Budapeste* e na *Série Simulacro*, obtiveram muito apreço de Gilles Deleuze:

idêntico movimento de ‘abismação’ encontra-se em uma conhecida foto de Deleuze em que seus simulacros se infinitizam em um jogo de espelhos apto a esquivar qualquer tentativa de se alcançar o ‘fundo’, a ‘coisa ela mesma’, o ‘próprio’, a ‘identidade’, entendida como núcleo duro, imóvel, imutável. No fundo, nada mais existe senão outros fundos, fundos falsos, afundando-se a perspectiva em um movimento vertiginoso, em uma estonteante dança de máscaras.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup>FERRAZ, Maria Cristina Franco. A potência do simulacro: Deleuze, Nietzsche e Kafka in LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: Pensamento Nômade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

O trecho citado evoca intensa iluminação poética e condensa com brilhante lucidez as considerações que até aqui apresentamos. Chico Buarque e René Magritte põem em movimento os véus de sentido confeccionados pelas escrituras subversivas de *Budapeste* e da *Série Simulacro*, elaborando poderosa crítica ao fundamento, à essência, ao fundo, ao uno, à idéia, ao regime repressivo do mesmo; promovendo, ainda, o afundamento da perspectiva, a queda do olhar enclausurado pelos hábitos, a ruína de sólidas categorias.

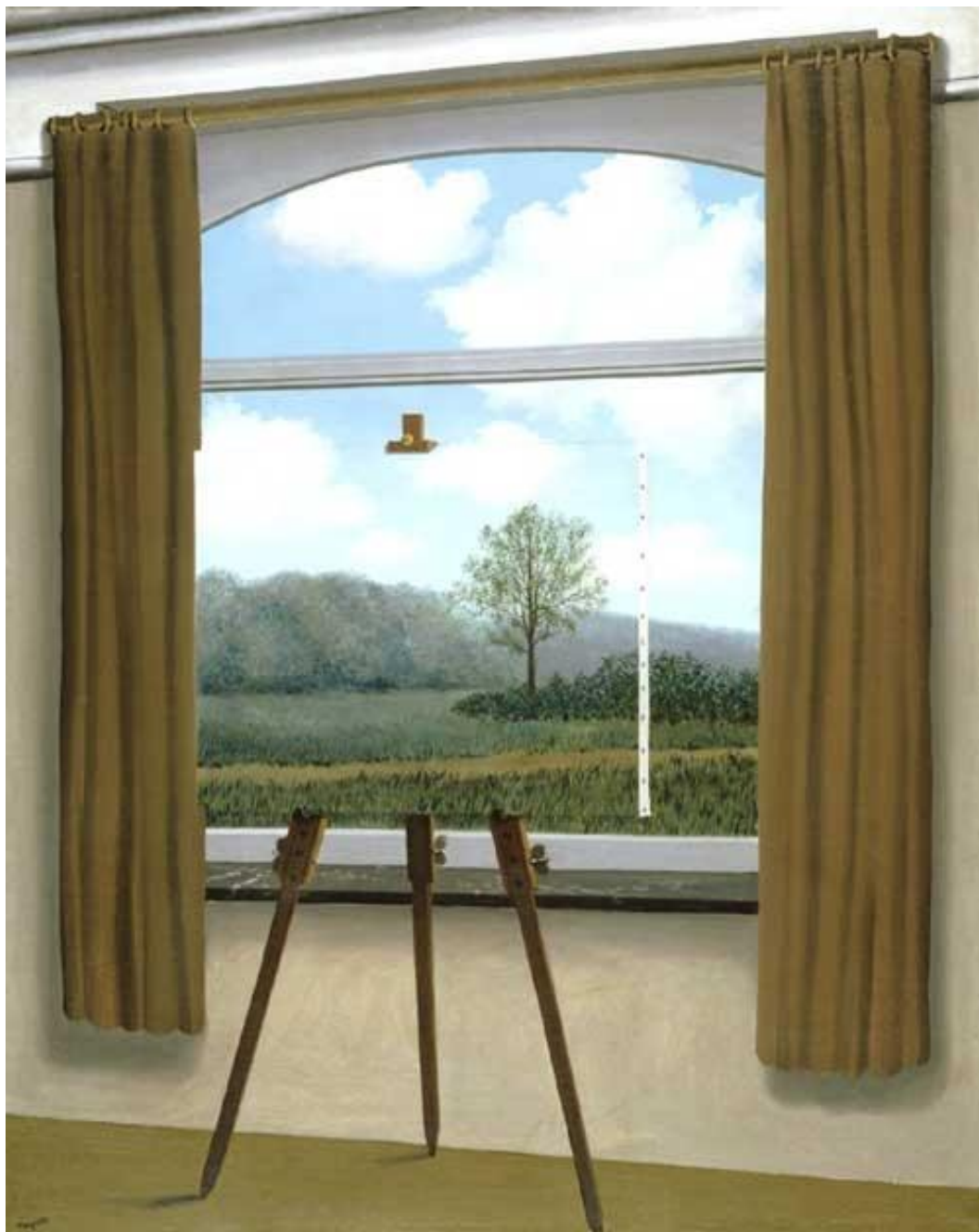


**Figura 1**  
*Les Promenades d'Euclide* (1955)  
Óleo sobre tela, 162,8 x 129,8 cm

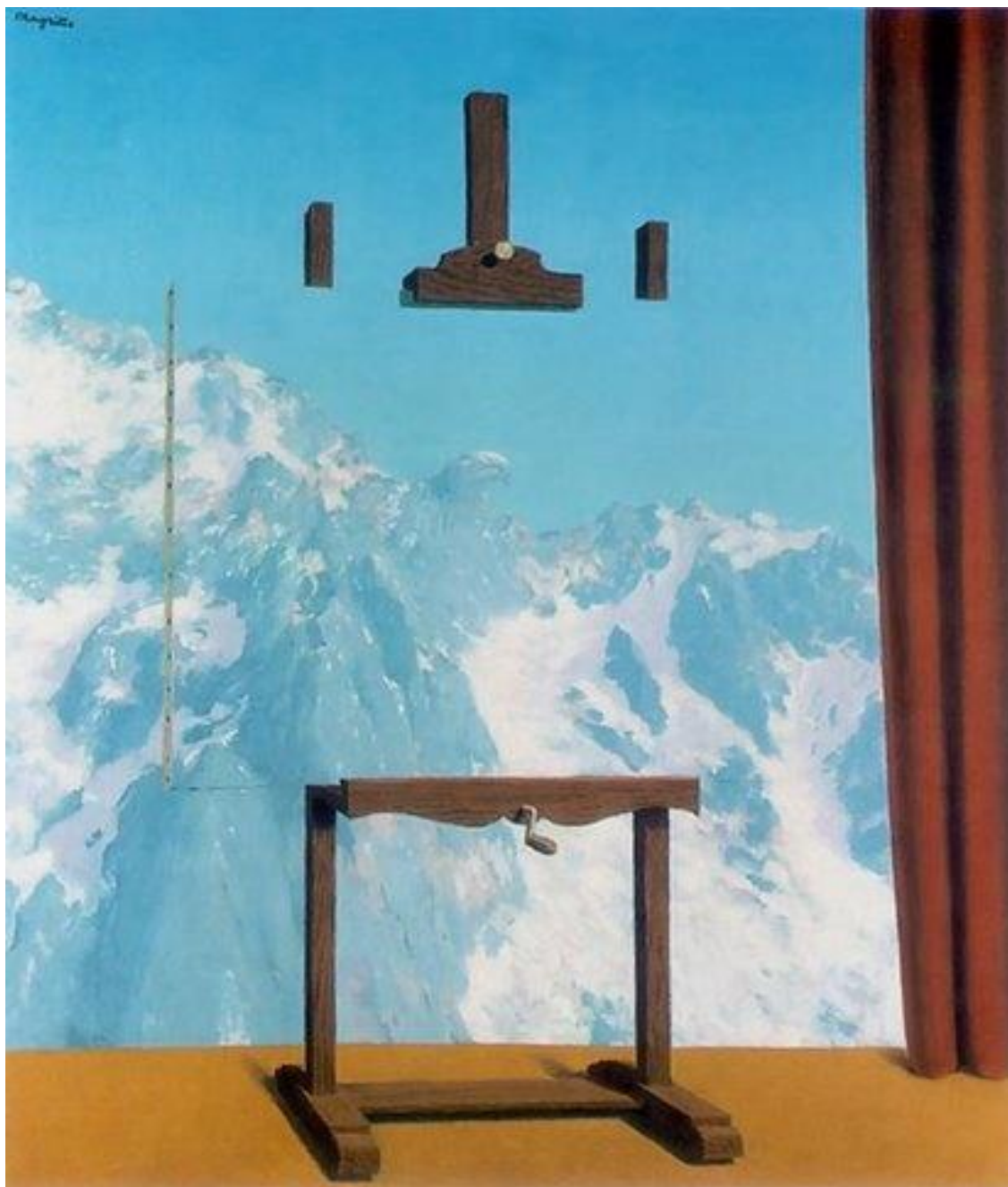


**Figura 2**  
*La Condition humaine* (1935)  
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm





**Figura 3**  
*La Condition humaine* (1933)  
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm



**Figura 4**

*L'Appel des cimes* (1942)

Óleo sobre tela, 66 x 56 cm



**Figura 5**

*La Clairvoyance – autoportrait (1936)*

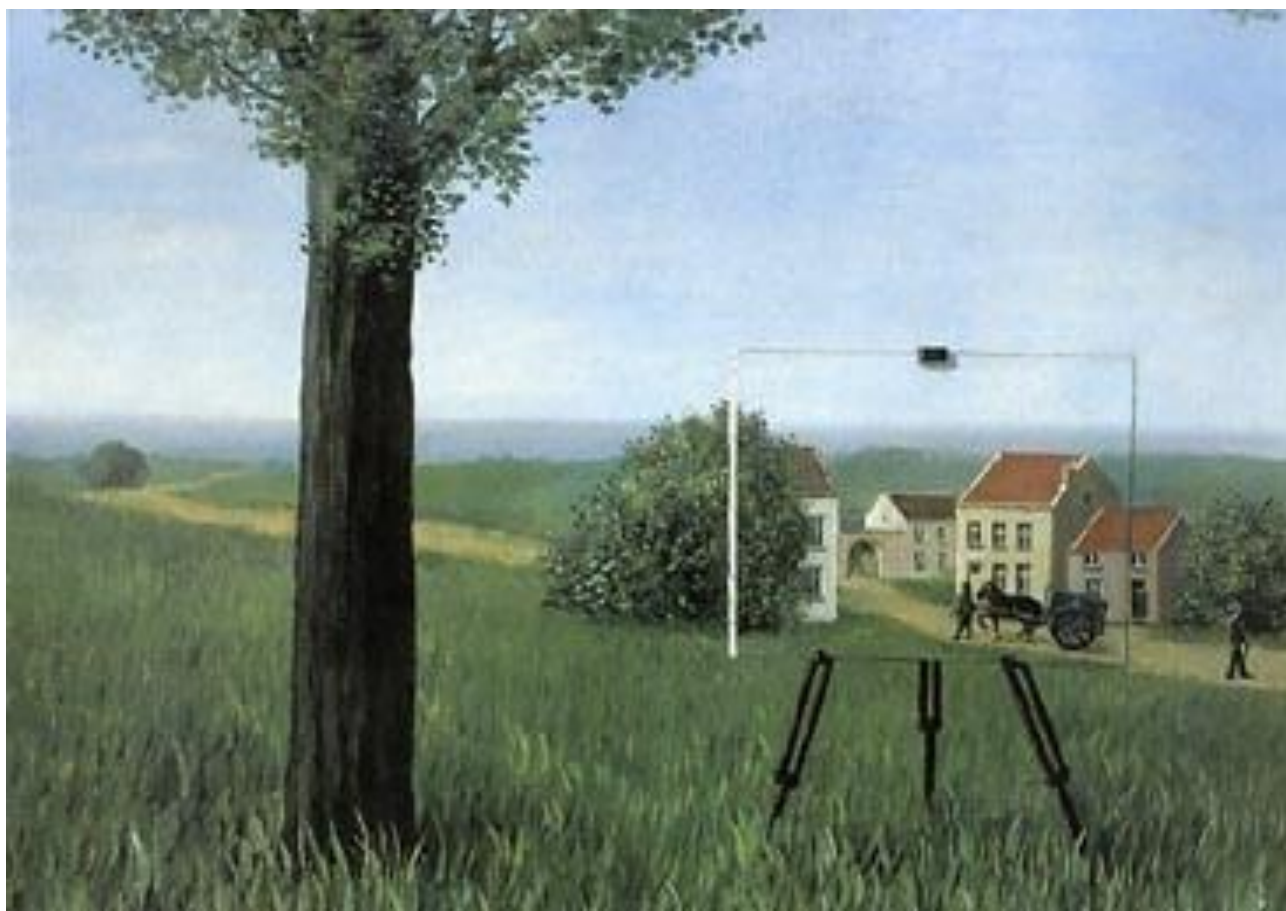
Óleo sobre tela, 54,5 x 65,5 cm



**Figura 6**

*La belle captive (1967)*

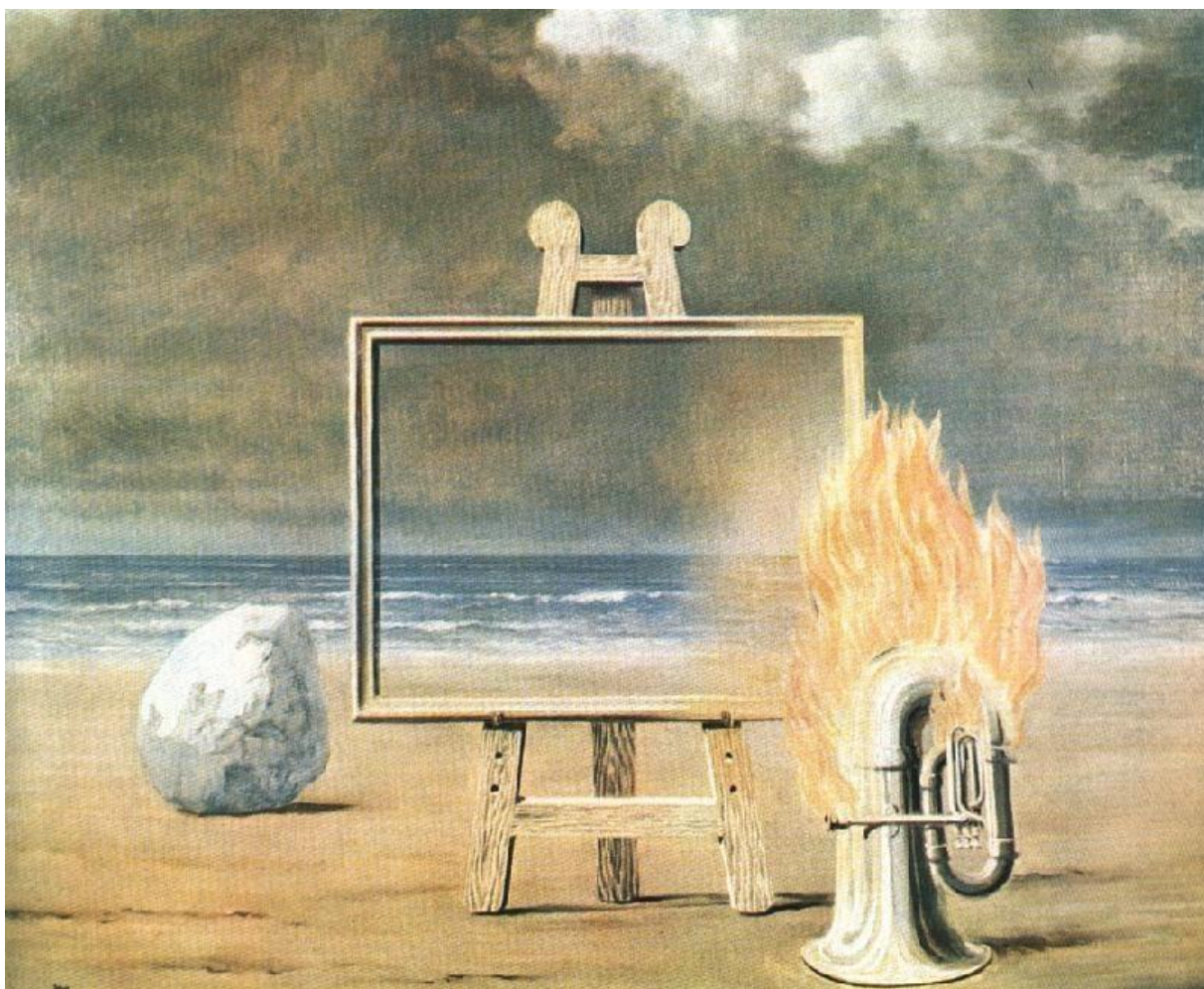
Guache sobre papel, 29,8 x 45,2 cm



**Figura 7**

*La belle captive (1931)*

Óleo sobre tela, 57,7 x 78,1 cm



**Figura 8**  
*La belle captive* (1947)  
Óleo sobre tela, 23,2 x 66 cm

**Figura 9**

*Le viol (1934)*

Óleo sobre tela, 25 x 18 cm



**Figura 10**

*La reproduction interdite – portrait d'Edward James (1957)*

Óleo sobre tela, 79 x 65,5 cm

Pela iluminação lúdica, sugerimos JOSÉ COSTAS.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### **Acontecimentos poéticos em derradeiras paragens: *ecos* de uma leitura abissal**

Atendidas as condições de luz e visibilidade – proporcionadas pela arte de René Magritte – exigidas para a análise que apresentamos de *Budapeste*, podemos agora montar uma exposição sintetizada dos *acontecimentos* de linguagem que se puseram em rede nesta dissertação.

As complexas experiências sugeridas pela escritura e pela leitura de *Budapeste* lançam outras luzes sobre alguns conceitos como narrador, identidade e simulacro, possibilitando a realização de pesquisas mais apuradas acerca da literatura. Esperamos que este estudo possa ter obtido alguma proximidade analítica de parte da ficção contemporânea e da problemática que ela engendra, da qual destacamos a crítica demolidora endereçada ao fundamento dos discursos, ao centramento dos sujeitos, ao enraizamento da identidade.

O encontro que promovemos, pois, entre a literatura, as artes plásticas e a filosofia e, mais especificamente entre as escrituras de Chico Buarque e de René Magritte, mostra-se significativamente produtivo, tendo em vista que as palavras e as imagens atuam como propulsoras de afetos e de efeitos de sentido – um afeto-signo remetendo a outro indefinidamente... Da articulação entre essas escrituras emerge um caminho venturoso para a construção de um espaço reflexivo por meio de afetos de interferências vindos de outros lugares, outras paragens, de ambiências alhures.

Este trabalho não tratou, portanto, da aplicação de conceitos, mas da composição de uma reflexão iluminada-luminosa, pois que, recebe as luzes da alteridade, do hóspede, do visitante, do estrangeiro; elabora essas iluminações e permite que desse processo surjam centelhas críticas, fagulhas de escritura. Escritura sobre escritura. Palavras sobre palavras. Mais que metalinguagem: *disseminação*.

Como pudemos verificar, a escritura converte-se em encenação, em fingimento. Deleite esse evidentemente presenciado em *Budapeste*, já que a impostura equaciona-se tanto ao artifício e ao fingimento quanto à vaidade e à presunção<sup>157</sup>, características verificadas nas (im)posturas assumidas por José Costa/Zsoze Kósta em sua escritura infinita: “mas acima de tudo amariam ver suas obras-primas assinadas pelos grandes mestres, expostas em museus do mundo inteiro.”<sup>158</sup>

Considerações essas que se verificam ple(a)namente em *Budapeste*, tendo em vista que, por meio do simulacro da escritura, o narrador vai experimentando identidades, atributos, vivências, sempre pretéritos e sempre por vir... Operação esta efetuada também por Magritte que, ao justapor planos pictóricos/véus que, em um primeiro momento, parecem se complementar, coloca em questão a existência de um fundo único, uma resposta cabal e completa, um sólido argumento. Tais planos, bem analisados, atuam, pois, como suplemento que potencializa os sentidos das obras. Desse modo, o pintor belga nos convoca a produzir uma constante descamação das coisas e dos eventos, sugerindo que, no fundo, existem apenas

---

<sup>157</sup>HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

<sup>158</sup>BUARQUE, 2003:158.

outros fundos, fundos falsos, embustes, máscaras, *a-fundando* a perspectiva, o que torna impossível o encontro com o “em-si” dos entes, com a essência, com a totalidade.

A fortuna crítica<sup>159</sup> de *Budapeste* analisou, de modo geral, a questão do duplo como elemento narrativo constituinte do romance (José Miguel Wisnik) ou o trabalho com a linguagem (José Saramago) ou, ainda, a combinação entre fantasmagoria, ficção e realidade (Nelson Ascher) ou, mais, a temática intercultural verificada nos trânsitos que o narrador empreende entre Brasil e Hungria<sup>160</sup> (Günther Augustin) e, ainda, em uma perspectiva sociológica (Otavio Rios e Renata Moreira)<sup>161</sup>. Nossa proposta se diferencia das demais, uma vez que a análise do romance *Budapeste*, a partir do conceito de *mise en abyme*, toma como referência medular a *Série Simulacro*, de René Magritte, cuja realização atua como crítica ao fundamento, à imanência, ao em si das coisas e dos eventos, além de servir para a efetivação do encontro entre literatura e artes plásticas.

Ademais, buscamos produzir, no trilhar dessas veredas, uma análise conceitual literário-filosófica, a partir da instauração de um espaço híbrido em que se mostra possível a articulação entre os saberes provindos da literatura, das artes plásticas e da filosofia, *refletindo sobre* a questão das artes num mundo de sentidos errantes, de identidades alteradas, fronteiriças, adulteradas, limítrofes; mundo descentrado, simulacrizado, inclusive poeticamente.

---

<sup>159</sup> No sítio [www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_budapeste](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste) encontram-se inúmeras resenhas sobre o livro, incluindo as produzidas pelos três primeiros autores citados.

<sup>160</sup> *Calígrama*: revista de estudos românicos. Vol. 10. Dezembro de 2005. p. 163.

<sup>161</sup> RIOS, Otávio, MOREIRA, Renata. *Jogos identitários: cruzamentos entre linguagem, narração e autoria. Especulo*: Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Que esta pesquisa possa ter emitido, com seu pequeno gesto de crédito ao mundo, um eco no sentido de rastrear o desejo de Gilles Deleuze, para quem “acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempo, mesmo de superfície reduzidos”<sup>162</sup>.

Forjar novos acontecimentos equivale ao trabalho de reescritura (“escrevendo e reescrevendo, corrigindo e depurando textos, mimando cada palavra que punha no papel<sup>163</sup>), a partir do qual José Costa se inscreve na categoria de *ghost-writer* e se *excreve*, constrói-se pela linguagem para poder se colocar de fora e ser sempre outros. Tal procedimento lhe confere uma alteração de estatuto verificada na sua categoria de autor, à medida que, ao transformar um texto, embarca na processualidade característica da atividade de criação, tecendo vários rascunhos de si mesmo, aparência cuja constância situa-se na transformação, no devir nunca plenamente atingido. O inacabamento, a não perfectividade, atua, pois, como um exercício de alteridade, operação por meio da qual o narrador reconhece-se como um *outro*, subtraindo-se do poder *ditatorial*.

A autoconsciência do narrador assim dissoluta, exteriorizada na linguagem romanesca de *Budapeste*, promove, num fluxo dialógico, cismos nas categorias seguras e firmes do leitor. Não mais poderemos ler o mundo sob o absoluto império de construções comportamentais e intelectuais que reivindicam para si a posse de julgamentos totalizantes, os quais muitas vezes se encontram firmemente assentados em nosso pensamento.

---

<sup>162</sup>PELBART, P. “Um mundo no qual acreditar” publicado na *Folha de S. Paulo*, em 02 de junho de 1996.

<sup>163</sup>BUARQUE, 2003:106.

A dilacerada semântica não se permite aprisionar pela sintaxe bem articulada, regular e hipótatica por meio da qual é construído o texto de *Budapeste*; não transmite, portanto, a segurança e a estabilidade do sentido, o qual se abre para um novo destino do trabalho literário, *destinerrância*, como sugerido por Derrida.

As identidades moventes provocam deslocamentos que posicionam o outro em relevo e possibilitam essa experiência limite da linguagem. “Mas logo senti que a leitura não teria graça, eu gostaria de lê-lo com os olhos dela.”<sup>164</sup> Tal estratégia narrativa provoca um embaraçamento da enunciação, uma abismação dos planos que se articulam na narração, *confundindo-se* os textos de *O ginógrafo* e de *Budapest*, os quais se mostram por espelhamento.

Pudemos verificar ao longo desta dissertação que a literatura contemporânea constitui espaço em que o sentido se mostra indeterminado e apresenta questionamentos e reflexão quanto à narração, exibindo os bastidores textuais e encenando a escritura literária que se apresenta como uma figura, um simulacro.

Manuel Bandeira, em seu *Itinerário de Pasárgada*, considera: “homem nenhum pode ser inatural, por mais força que o faça. O vocabulário, a sintaxe podem ser inatuais; as formas de sentir e de pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que

---

<sup>164</sup> BUARQUE, 2003:102.

vivemos".<sup>165</sup> As palavras do poeta pernambucano, escritas em 1954, podem nos servir para pensar nosso próprio tempo e, com ele, as narrativas que o querem representar.

Não mais o fazer político *strictu sensu*, a crítica direta à ditadura e à opressão, características da história pretérita de Chico Buarque, mas, agora, a literatura como um ato de democracia, espaço do dizer tudo, das palavras em liberdade, das várias possibilidades de expressão. Se antes as assinaturas e as escrituras se subsumiam em pseudônimos, hoje se ocultam em narradores, hoje as máscaras ficcionais presentes nos romances dizem das virtualidades estéticas pertencentes ao ato questionador e combativo de escrever.

Percebemos, pois, por meio da análise das construções encavaladas, demonstradas em *Budapeste*, de Chico Buarque, e na *Série Simulacro*, de René Magritte, uma justaposição de elementos que se acumulam para designar algo cuja identidade vai se perdendo na queda predicativa destes apostos, a saber, os nomes, as assinaturas, as imagens, a composição. Se, na realidade objetiva, especificamente no campo do direito civil, existe uma multiplicidade de documentos que nos reduzem ao Mesmo para facilitar o controle dos poderes sobre o indivíduo; na literatura e nas outras artes, tal condição é implodida.

“Então, vou contar para vocês: tenho uma única identidade, a identidade do escrever. (“Eine sich selbst schreibende Identität.”<sup>166</sup>). No final de *Budapeste*, “Chico Buarque apresenta ao

---

<sup>165</sup> Citado por RIOS, Otávio, MOREIRA, Renata Moreira. Jogos identitários: cruzamentos entre linguagem, narração e autoria. *Especulo*: Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2007.

<sup>166</sup> KERTÉSZ, 2006: 73. “Uma identidade que se escreve a si mesma”. Tradução da frase em alemão feita pela tradutora da obra citada.

leitor um espelho vazio; não havia ninguém lá, do outro lado da imagem”<sup>167</sup>, assim como no quadro de Magritte intitulado *La reproduction interdite – portrait d’Edward James*<sup>168</sup> (Figura 10). Não há um rosto com quem podemos nos identificar. Só existe a língua, as línguas; só existem as narrativas. Há a escritura, mas até esta existência encontra-se em abismo...

---

<sup>167</sup> SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004 (Folha explica). p.120

<sup>168</sup> Interessante notar que a única imagem que se duplica neste quadro, fazendo-se exibir no espelho, refere-se ao livro *As aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, como que denunciando o caráter especular, abissal e dúbio da escritura.

### Referências bibliográficas de Chico Buarque

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

\_\_\_\_\_. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Tantas palavras: todas as letras e reportagem biográfica de Humberto Werneck*. Projeto gráfico de João Batista da Costa Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

### Referências bibliográficas sobre Chico Buarque

AUGUSTIN, Günther. Branca, bele, bela, branca... Uma leitura intercultural de Budapeste de Chico Buarque. In: *Caligrama: revista de estudos românicos*. Vol. 10, dezembro de 2005.

BRAGA-TORRES, Ângela. *Mestres da Música no Brasil: Chico Buarque*. São Paulo: Moderna, 2002. 1ª edição.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *Chico Buarque: um moderno trovador*. João Pessoa: Idéia Ed. Ltda, 2000.

FERNANDES, Rinaldo. (org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

MACHADO, Josué. A vida dupla de Chico. In: *Revista Língua Portuguesa*. Ano I, nº 08, 2006.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figurações do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editora, Boitempo Editorial, 2000.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros - Chico Buarque, Bertold Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999.

PAZ, Ravel Giordano. Um naufrago na rua Toth in *O eixo e a roda*. Belo Horizonte: FALE, 2003/2004. Vol 9/10.



\_\_\_\_\_. *Estações encruzilhadas: o inferno e o sonho, a música e o mundo nos romances de Chico Buarque*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas.

PERISSÉ, Gabriel. A arte da sobrevivência. In: *Revista Língua Portuguesa*. Ano I, nº 08, 2006.

RIOS, Otávio, MOREIRA, Renata Moreira. Jogos identitários: cruzamentos entre linguagem, narração e autoria. *Especulo: Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007.

ROCHA, Danilla Arreguy Marques. *Lirismo dramático: vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque*. Dissertação, Mestrado em Estudos Literários, FALE, 2006.

SILVA, Anzildo Vasconcelos. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos Ed. Ltda, 1974.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004 (Folha explica).

ZAPPA, Regina. *Cidade submersa*. Texto de Regina Zappa e fotos de Bruno Veiga. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: 2006.

### Referências bibliográficas gerais

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARBEX, Márcia. (Seleção e organização). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. A ilusão representativa em Magritte e Prévert. In: Paulo Motta; Eliana Amarante de Mendonça Mendes; Verônica Benn-Ibler. (Org.). *O Novo Milênio: Interfaces Lingüística e Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras- UFMG, 2001, p. 483-492.

\_\_\_\_\_. As metáforas picturais de René Magritte. *Revista Letras: Literatura, outras artes e cultura das mídias*, UFSM, nº 34, janeiro/junho, 2007.

\_\_\_\_\_. A noção de semelhança no universo poético e artístico de René Magritte, *Caligrama – Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, v.8, 2003.

\_\_\_\_\_. Jogos especulares em Un Cabinet d’amateur, história de um museu particular, *Alea: estudos neolatinos*, UFRJ, v.4, nº 1, julho/dezembro, 2001.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BADIOU, Alain. *Deleuze: o clamor do ser*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini e equipe. São Paulo: Hucitec, 1988. Texto original de 1941.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski - 2ª edição*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. Traduzido do original russo por Paulo Bezerra.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Ed. 70, s.d.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, s.d.

BAZIN, Germain. *História da arte: da pré-história aos nossos dias*. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. 10. reimp. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Maira Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

CASA NOVA, Vera. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Pós-graduação em Letras, Estudos Literários/PUC Minas, 2002.

CATTANI, Icleia Borsa. Procedimentos do surrealismo nas artes visuais. In: Robert Ponge. (Org.). *O Surrealismo*. 1 ed. Porto Alegre: EDUFRGS, 1991, v. 1, p. 111-128. p. 126.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. BH: UFMG, 2001.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras/UFMG.

\_\_\_\_\_. A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras/UFMG.

COSTA PINTO, Graziela. “O ser e a escritura” in *Revista Cult*. Edição de dezembro de 1997. p. 56

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_ e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.73.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Campinas: Papyrus, 1995.

DOMINGUES, Ivan, MARI, Hugo, PINTO, Julio. *Estruturalismo: Memória e repercussões*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda, 1995.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FAUSTINO, Sílvia. Derrida e a linguagem. A relação do filósofo com o texto, a palavra e o signo. In *Revista Cult*, nº 117, setembro de 2007, ano 10, p. 52.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. A potência do simulacro: Deleuze, Nietzsche e Kafka in LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: Pensamento Nômade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

GENNETTE, Gerard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GIDE, André. *Journal*. Paris: Gallimard, 1992.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinema. Tome 1: Toutes les histoires/Une histoire seule*. Película.

\_\_\_\_\_. *História(s) do cinema*. ECM Records. New Series. Germany, 1999.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários - FALE/UFMG; Ed. UFMG, 1997.

GUMBRECHT, H. U. e CASTRO ROCHA, J. C. (orgs). *Máscaras da Mimesis: A obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HELENA, Lucia. O equilíbrio instável dos fantasmas: espectros e identidades. In: JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999, p. 125-144.

\_\_\_\_\_. Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 23. Brasília, janeiro/junho de 2004, p. 179-190.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JOHNSON, Christopher. *Derrida: a cena da escritura*. São Paulo: UNESP, 2001.

KERTÉSZ, Imre. *Eu, um outro*. Tradução Sandra Nagy. São Paulo. Editora Planeta do Brasil, 2007.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

LESSING, G.E. *Laocoonte. Ou sobre as fronteiras da Poesia e da Pintura*, introdução, tradução e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

LIMA, Luis Costa . Réquiem para a aquarela do Brasil in *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

- \_\_\_\_\_. *Mimese e Modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: Pensamento Nômade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- LOPES, Luiz Manoel. *Teoria do sentido em Deleuze*. An. Filos. São João Del-Rei, n.10, p.203-220, jul. 2003.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar ed, 2001.
- MACIEL, Maria Esther e MARQUES, Reinaldo. *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários - FALE/UFMG; Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1997.
- MACIEL, Maria Esther. *O livro dos nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MATOS, Franklin. *O filósofo e o comediante: Ensaio sobre literatura e filosofia na ilustração*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MEURIS, Jacques. *René Magritte (1898-1967)*. Taschen, 2007.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura – notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ângulos: literatura e outras artes*. Juiz de Fora: UFJF; Chapecó: Argos, 2002.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- \_\_\_\_\_. *No tempo da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Dorso do Tigre (ensaio literários e filosóficos)*. Col. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Passagem para o poético (Filosofia e Poesia em Heidegger)*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Unesp, 1999.

OTTE, Georg e Oliveira, Silvana Pessoa. *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, NELAM/FALE/UFMG, 1999.

PAQUET, Marcel. *Magritte*. Tradução de Lucília Felipe. Köln: Taschen, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas. *Do positivismo à desconstrução: Idéias francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004.

PIMENTA, Olímpio. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PIRES, José Cardoso. Uma peregrinação alucinada. *Jornal de Letras*. Lisboa, p. 1, set. 1991.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Hemus, s.d.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1973.

REGO, Cláudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. *Nas fronteiras da filosofia*. Tradução de Nicolas Nymi Campanário. São Paulo: Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa* (tomo I). Campinas: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001.

ROSSET, Clément. *A anti-natureza*. Trad. Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1973.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Palavras Ao Sul*. Belo Horizonte: Autentica, 1ª Edição, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis*. Martins Fontes, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SCHWARTZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

SOUSA, Dias. *Lógica do Acontecimento*. Editora: Edições Afrontamento. Coleção: Biblioteca de Filosofia/3, 1995.

SOURIAU, E. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix, 1983.

VAZ, Paulo Bernardo e CASA NOVA, Vera (org.). *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VENTURA, Roberto. Casa-Grande e Senzala: ensaio ou autobiografia? In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo: n.6, 2001-2002, p.212-222.

VERNANT, J-P. Imagem, Imaginário, Imaginação. In: *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001.

VICO, Giambaptista. “Da sabedoria poética” – Livro II. In: *Os pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1979: 65-169.

VINCENS-VILLE PREUX, Alice. *Ecritures de la peintures: pour une étude de l’oeuvre de la signature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

Sítios da *Internet*:

<http://linha-dos-nodos.blogspot.com/2006/02/q.html>  
<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp28.htm>  
<http://www.filologia.org.br/soletras/12/01.htm>  
<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/7-andrea.doc>  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/joidenti.html>  
<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/sessoes.html>  
[http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/textos\\_borgesjorgeluis/textos2.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos2.htm)  
[www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br)  
[www.eca.usp.br/nucleos/nrj/espinal/ciberia21.htm](http://www.eca.usp.br/nucleos/nrj/espinal/ciberia21.htm)  
[www.magritte.be](http://www.magritte.be)  
[www.revista.agulha.nom.br/ag39magritte.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/ag39magritte.htm)