

Littera Online

Número 06 - 2013

Departamento de Letras | Universidade Federal do Maranhão

FRAGMENTOS DO DISCURSO BENJAMINIANO NO ROMANCE BUDAPESTE DE CHICO BUARQUE

Danielle Ferreira COSTA¹

Resumo: Toda obra literária só ganha sentido pleno quando posta em contato com a sociedade que a produziu. No entanto, a arte literária possui uma maneira peculiar de transfigurar os elementos da realidade. Diante disso, este artigo pretende discutir essa transfiguração do discurso histórico em discurso estético a partir do romance *Budapeste*, tomando como referência teórica para análise do discurso da obra buarquiana os textos do filósofo alemão Walter Benjamin. Buscar-se-á, ainda, entender como Chico Buarque aborda em sua obra questões contemporâneas como: o lugar da narrativa na sociedade pós-moderna, a indústria editorial e o papel do autor nesse novo cenário que domina a contemporaneidade.

Palavras-chave: Obra literária. Discurso histórico. Chico Buarque. Walter Benjamin.

Abstract: Every literary work only makes sense when put in full contact with the society that produced it. However, the literary art has a peculiar way of transfiguring elements of reality. Thus, this paper approaches the transfiguration of the historical discourse on aesthetic discourse of the Budapest novel Taking as a theoretical reference to analyze the speech of the buarquiano work the texts of the German philosopher Walter Benjamin. Search will also understand how Chico Buarque in his work addresses contemporary issues such as: the place of narrative in postmodern society, the publishing industry and the role of the author in this new scenario that dominates the contemporary.

Keywords: literary work. Historical discourse. Chico Buarque. Walter Benjamin

O filósofo e crítico de literatura alemão Walter Benjamin (1992), na década de 1930, já anunciava que a arte de narrar estava se findando porque o lado épico da verdade – a sabedoria – estaria morrendo. Segundo Benjamin, isso estaria acontecendo devido à resignificação dada, pelas seculares e históricas forças produtivas, à narrativa. Passadas várias décadas a discussão sobre a arte de narrar permanece. Nesse sentido, o romance *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, nos apresenta uma discussão sobre o lugar da narrativa na

¹ Professora de educação básica, técnica e tecnológica do IFMA. E-mail: danielleferreira_st@yahoo.com.br.

sociedade pós-moderna. José Costa, personagem de *Budapeste*, é, segundo Carlos Rogério Duarte Barreiros, em seu artigo “A literatura como mercadoria em Budapeste, de Chico Buarque”, “um *ghost-writer*, espécie de *não-narrador*, cujo ofício é marcado pela alienação da própria identidade e pela escrita volátil, adaptável às expectativas dos clientes e às demandas reprimidas de mercado” (BARREIROS, 2000, p. 04). No entanto, é, também, um indivíduo em busca da verdadeira narrativa, pois, é nessa construção ambivalente que esta narrativa buarqueana, na perspectiva desse estudo, parafraseia o filósofo alemão.

Os conceitos benjaminianos sobre a arte de narrar se afinam em grande medida com as situações vividas pelo narrador de *Budapeste*. Um exemplo disso é o fato de que o conceito benjaminiano: “<<Quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar>>, diz a voz do povo a pensar no narrador como alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 1992, p. 29), está bem marcado no terceiro romance de Chico Buarque. Isso porque, *Budapeste*, editado em 1998, apresenta uma alegoria do advento da sociedade contemporânea e dialoga com as ideias de alegoria de Walter Benjamin. Nesta narrativa, o protagonista vive a desterritorialização que o coloca como o *flanêur* sempre em trânsito e o seu existir insignificante no mundo é marcado por sua profissão, *ghost writer*.

O fato de José Costa ser um escritor fantasma é ao mesmo tempo uma redundância e uma potencialização das representações que o nome do narrador-protagonista apresenta, pois, “Seu nome (...) não o delimita. José é como todos os Josés e como todos os homens. De-Costas, ainda, é uma postura que faz todos os homens parecerem iguais” (CARVALHO, 2008, p. 89). Da mesma maneira que “um escritor já nos parece uma figura fantasmagórica em si, na obscuridade mística da palavra” (CARVALHO, 2008, p. 89). Em grande medida, aquilo que nos faz parecer todos iguais são as exigências tecnológicas, arremessando-nos todos para a fluidez de seu rio maquínico. Este começa, no capítulo “Devia ser proibido”, com uma narração de José Costa sobre o período em que ficou em Budapeste, o que o torna, em razão do deslocamento no espaço, um narrador viajante.

Com uma escrita cheia de idas e vindas, e na primeira pessoa, *Budapeste*, terceiro romance de Chico Buarque, nos conta as andanças do narrador, um indivíduo marcado pela vontade de ubiquidade da sociedade moderna que, errando entre Rio de Janeiro e Budapeste, se rende aos encantos da língua húngara. A trama começa com uma cena na qual o narrador,

ao relatar as consequências do seu engano em empregar erroneamente determinadas palavras húngaras, o que em português seria: “aí estou chegando quase” (BUARQUE, 2003, p. 5), revela também a vontade de ubiquidade que a simultaneidade do tempo nos permite conhecer na modernidade atual. Essa vontade aparece na narrativa buarqueana em diversos momentos, como, por exemplo, no trecho em que José Costa confunde, por serem todas muito parecidas, a estação e o nome da estação na qual deveria descer para ir para a casa de Kriska: “Certa manhã, ao deixar o metrô por engano numa estação igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela” (BUARQUE, 2003, p. 5).

Esse jogo ubíquo é marcado a partir da dualidade escritor/escritor anônimo, Rio de Janeiro/Budapeste, idioma português/idioma húngaro, eu/não-eu, Vanda (esposa de Costa)/Kriska (sua amante em Budapeste), Joaquinzinho (filho de Costa)/Pisti (filho de Kriska), *Budapeste* (o romance mesmo de Chico Buarque)/*O ginógrafo* (autobiografia encomendada a Costa), entre tantas mais. A quantidade com que essas dualidades aparecem na narrativa a coloca como um produto da sociedade moderna², na qual, a localização-situação, que nos permite estar em todos os lugares ao mesmo tempo, o que por sua vez nos mostra que as diversas situações não são nada além do que cópias umas das outras, percorre todo o texto.

Acreditamos que este procedimento, que é recorrente no livro *Budapeste*, ocorre com o intuito de reproduzir uma percepção de verossimilhança em relação aos diferentes lugares do globo que a sociedade hodierna vive e que remete ao desaparecimento da categoria espaço temporal. Em *Budapeste* a narrativa e o narrador são construídos de um mesmo tempo, são metáforas dessa evaporação da categoria espaço-temporal. A construção simultânea da narrativa de *Budapeste* e do seu narrador é denunciada em diversos momentos do texto buarqueano. Entretanto, só nos é confirmada no último capítulo, quando descobrimos que a narrativa de José Costa, narrada por ele, é também a escrita de um livro que, por sua vez, foi escrito pelo ex-marido de Kriska, um *ghost writer* húngaro, ou melhor o duplo de Zé Costa.

2 Segundo Zygmunt Bauman: “pode-se definir a modernidade como a época, o estilo de vida, em que a colocação em ordem depende do desmantelamento da ordem ‘tradicional’, herdada e recebida; em que ‘ser’ significa um novo começo permanente” (1998, p. 20)



Com esse desfecho Buarque ironiza o lugar ocupado pela narrativa na modernidade líquida³ (BAUMAN, 2001), mas também faz, ele mesmo, uma narrativa moderna que expressa, justamente, essa modernidade. Isso fica claro no trecho do romance em análise, no qual se lê: “E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p. 174). Esse trecho retrata, além de mais uma dualidade presente no texto de *Budapeste*, marcada pelo par narrador/narrativa, de forma alegórica, a dimensão temporal, a velocidade com que a palavra é transmitida na sociedade contemporânea. Nesse sentido, acreditamos que a escritura chicobuarqueana problematiza aspectos caros relativos à experiência e à memória, isto é, expõe, metalinguisticamente, os perigos nos quais está inserida a arte de narrar.

As aparições fantasmáticas, as máscaras que perfazem a vontade de ubiquidade, ou seja, as partes dessas dualidades revelam algumas distorções decorrentes de pequenas nuances que se apresentam como aquilo que nos permite distinguir uma parte da outra. No Rio de Janeiro, José Costa divide com Álvaro Cunha, colega dos tempos da faculdade de Letras e incentivador do seu trabalho, uma agência que presta serviços literários: Cunha & Costa. Cunha cuida dos negócios; Costa, literato versátil, escreve textos sob encomenda: discursos políticos, artigos para jornais, autobiografias etc. Segundo Carlos Rogério Duarte Barreiros, em seu artigo:

A literatura como mercadoria em Budapeste, de Chico Buarque, o trabalho de Kósta, sempre assinado por outros que nada ou quase nada tiveram que ver com sua confecção, acaba por levá-lo à alienação da própria identidade, na medida em que ela está sempre oculta ou, se quisermos, submetida à lógica do mercado (BARREIROS, 2009, p. 4-5).

No entanto, uma parada inesperada em Budapeste, quando voltava de um congresso de escritores anônimos, causada por uma ameaça de bomba, abre um novo caminho para a vida frustrante do protagonista. A partir disso, José Costa rejeita os grilhões e as amarras dos laços familiares e assume a emancipação que o força a ser responsável absoluto por sua própria existência, como única conduta a ser seguida. Porém, a falta de conhecimento

3 O filósofo Jean-François Lyotard, em seu livro *O pós-moderno*, define a pós-modernidade como o novo “estado da cultura após as transformações que afetaram as regras do jogo da Ciência, da Literatura e das Artes, a partir do final do século XIX”. (1988, p. xv). Esse novo estado da cultura foi denominado por outros teóricos de contemporaneidade, modernidade tardia, hipermodernidade, no entanto, utilizaremos aqui a denominação de Zygmunt Bauman: modernidade líquida.



em saber ao certo o começo e o destino de suas andanças marca cada escolha do narrador-protagonista.

Esse novo projeto de identificação traçado por Costa é construído, na narrativa, ao mesmo tempo em que as marcas do antigo vão sendo apagadas. *O Ginógrafo* desaparece das livrarias; some o escritório de trabalho e vai à falência a sociedade Cunha & Costa; não há vestígios da conta corrente de José Costa; sua língua pátria é esquecida, seu filho não o reconhece, o desaparecimento da história do personagem fica bastante evidente. Seu nome é invertido, em húngaro o nome sucede o sobrenome, por isso, em Budapeste o nome de José Costa é entendido de forma invertida, Zsoze Kósta, sendo Kósta, tomado como o seu nome de batismo. A história de Costa ou, e concomitantemente, a perda dela, alegoriza, pode-se inferir, o custo da fluidez e velocidade com que o indivíduo adentra a contemporaneidade.

Em sua estada, acidental, em Budapeste, Costa tem o primeiro contato com o idioma húngaro, o qual escuta no noticiário da televisão local e pelo qual se apaixona. O fascínio pelo idioma começa quando o protagonista, ao observar a legenda do programa na esperança de captar ao menos uma palavra, percebe que não consegue saber exatamente “onde cada palavra começava ou até onde ia” (BUARQUE, 2003, p. 8). Costa descobre então que está diante de uma língua que só se mostra por inteiro. O narrador-protagonista deixa-se invadir pelas palavras húngaras, que são ao mesmo tempo assustadoras e fascinantes e, ao observá-las, na legenda da televisão, tem a impressão de ver os esqueletos delas. Esta relação, que transita entre o fascínio e a entrega ao desconhecido, deve ser entendida como uma alegoria que a narrativa buarqueana apresenta para ressaltar a relação que o indivíduo moderno mantém com os efeitos da globalização. Os esqueletos das palavras húngaras que Costa tem a impressão de ver é, de certa maneira, uma alegoria da morte, morte do sujeito, morte de um horizonte alcançável.

Algumas distorções marcam, também, a diferença do tipo de profissão das duas mulheres de José Costa: a primeira, Vanda, é uma famosa jornalista sem paciência para grandes leituras; já a segunda, Kriska, conta histórias para mentecaptos. Ao lado da primeira o narrador é apenas um medíocre copista que economiza as palavras adoráveis para um futuro uso prático. Isso porque o trabalho do romancista, segundo Walter Benjamin, é solitário, assim, a medida que o narrador de *Budapeste* aprimorava a sua literatura, cessavam as



palavras com a primeira esposa. Já ao lado da segunda o narrador ressurgiu “Era como se o meu texto em prosa tomasse forma de poesia.” (BUARQUE, 2003, p. 174). Assim a narrativa de José Costa é construída: de sua relação com a “sereia-musa” do mercado, sendo um indivíduo sem experiências, à sua relação com a “sereia-musa” da poesia, na qual encontra a verdadeira narrativa. Krika inspira em Kosta, dessa forma, o canto louco, o canto para os mentecaptos, ou seja, para aqueles completamente alijados do mercado. Dessa forma, ironicamente, encontra um lugar e um público para a escrita insana, a escrita poética.

Utilizando uma linguagem próxima da linguagem fotográfica, Buarque parece querer demonstrar que na sociedade contemporânea e globalizada as cópias valem mais, ou tanto quanto, os originais. Situação que também dialoga com o conceito bifronte do narrador benjaminiano, que encontramos no capítulo: “No caso das crianças”, no qual temos a informação no lugar da narrativa. Há nesse capítulo diversos trechos em que várias vozes se intercalam, fazendo uma espécie de confusão babélica, reflexo de um momento, no qual, diante de tanta informação, não se comunica nada apreensível. Ou dito de outra forma e em concordância com Benjamin: “Cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo. E, no entanto, somos tão pobres em histórias maravilhosas.” (BENJAMIN, 1992, p.34).

É nesse capítulo, no qual predomina a informação, que nos é apresentado o copista José Costa, totalmente inserido em uma época em que a obra de arte não passa de um produto de consumo, produto de uma reprodutibilidade técnica desprovida de qualquer sabedoria. Nesse sentido, estamos nos reportando dialogicamente ao texto benjaminiano, “A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica”. Isso porque o ghost-writer contempla, assim como o filósofo alemão, as características, às vezes perigosas, desse contexto de reprodutibilidade técnica: “pagavam-me os honorários correntes no mercado, como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copiador de enciclopédias” (BUARQUE, 2003, p. 15).

Se por um lado, diante da “fábrica de textos Cunha & Costa”, podemos falar de uma perda da *aura* dos textos. Por outro, há também o desprestígio da sabedoria, pois, José Costa, em sua “fábrica de textos”, não ensina a sua arte, mas apenas a vende como um operário vende sua mão de obra a um empresário que detém os meios de produção. Fica



evidente que ao discutir em seu romance o lugar da narrativa na pós-modernidade, Chico Buarque termina por dialogar não só com o “O narrador” de Walter Benjamin, mas também com outros textos desse mesmo autor. Como o já citado texto “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”, que mantém um diálogo profícuo com o texto “O narrador”, pois enquanto esse é nostálgico, em relação às mudanças impetradas pela modernidade, aquele se apresenta um tanto quanto encantado pelas possibilidades técnicas. Isso é o que percebemos quando lemos o trecho: “Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele.” (BUARQUE, 2003, p. 18), por essa razão, somos impelidos a relacioná-lo com o texto de Benjamin “A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica”.

Vejamos outro exemplo, do romance em análise, em que a relação com Benjamin é possível:

conforme acabei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros [...] mas logo foi contratado outro rapaz, e outro, e a todos o Álvaro lograva impor meu estilo, quase me levando a crer que meu próprio estilo, lá no começo, seria também manipulação dele (BUARQUE, 2003, p. 23-25).

Mais uma vez, a narrativa de Buarque parece dialogar com a teoria de Benjamin. Ao relatar no trecho acima o adestramento imposto por Álvaro aos rapazes e talvez até mesmo a Zé Costa, esta prosa de Chico Buarque parafraseia metaforicamente o filósofo alemão, que apresenta, em seu prólogo do texto “A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica”, a análise empreendida por Marx sobre os modos de produção capitalista.

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista [...] ficou explícito que dele seria de esperar, não só uma exploração crescentemente agravada do proletariado, como também, por fim, a criação de condições que tornariam possível a sua própria abolição (BENJAMIN, 1992, p. 73).

Significativo, também, é o trecho “bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada” (BUARQUE, 2003, p.32), pois, além de simbolizar o jogo de espelho em que se encontra o narrador de *Budapeste*, também, expõe metaforicamente o lugar do narrador na



Littera Online

Número 06 - 2013

Departamento de Letras | Universidade Federal do Maranhão

sociedade pós-moderna. Nesse sentido, José Costa, sentindo-se paradoxalmente em seu país, cai numa espécie de zero a zero, ou seja, “fica com a fala empatada”; assim como a narrativa na sociedade moderna que, também, precisa se deslocar para fora do mercado editorial para poder acontecer. O que é corroborado pela belíssima narrativa de “O ginógrafo”, escrita pelo *ghost-writer* Zé Costa para o alemão Kaspar Krabber. Ela é uma construção literária que relata a busca de um indivíduo pela verdadeira narrativa:

Moças entravam e saíam da minha vida, e meu livro se dispersava por aí, cada capítulo a voar para um lado. Foi quando apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever de trás para diante. Zelosa de meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-os no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela (BUARQUE, 2003, p. 40).

A alegoria construída, nessa passagem, é a de uma Sherazade às avessas que representa não só o resgate da memória – “me ensinou a escrever de trás para diante” –, como também a valorização da narrativa viva, pulsante. Sendo essa narrativa viva comparável ao que Walter Benjamin anuncia como: “o *medium* da comunicação” (BENJAMIN, 1992, p. 180). Na narrativa buarqueana, a alegoria da Sherazade parafraseia o texto benjaminiano “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” ao demonstrar que “o *medium* da comunicação” é alcançado apenas quando o narrador de “*O ginógrafo*” encontra *aquela* que apreende a essência linguística de seus escritos, ou seja, a sua linguagem. Segundo o filósofo alemão, isso ocorre: “Porque na linguagem se comporta assim: *a essência linguística das coisas é a sua linguagem*”. (BENJAMIN, 1992, p. 179). Nesse trecho temos, assim, o surgimento do narrador, pois, “A linguagem de um ser é o *medium* em que se comunica a sua essência espiritual”. (BENJAMIN, 1992, p. 196).

Na sociedade moderna, a narrativa surge apenas quando consegue escapar das instâncias de poder e experimenta lugares novos. Dessa maneira, isso ocorre quando José Costa abandona o trabalho biográfico do alemão e aventura-se em uma narrativa livre e imaginária, na qual a história acontece ao mesmo tempo em que é escrita; e quando abandona sua língua para descobrir os mistérios do húngaro, “única língua do mundo que [...] o diabo respeita” (BUARQUE, 2003, p. 06). Isso porque, ao articular o romance *Budapeste* à sociedade pós-moderna, e concomitantemente ao conceito de globalização, percebemos que o jogo de espelhos



da função autoral, feita pela prosa de Buarque, está relacionada a questões contemporâneas com respeito à autoria e ao mercado de obras literárias.

Em *Budapeste*, se por um lado, a narrativa é sempre retomada quando o narrador José Costa viaja, ou seja, quando se afasta da sua língua, por outro, a ausência de narrativa acontece quando o narrador retorna a sua terra natal, que representa o lugar das instâncias de poder. Usurpadora do discurso literário, ou seja, da liberdade que o discurso literário representa frente ao ideologizante, por exemplo. Assim o texto de Chico Buarque revela-nos dois lugares: o da informação⁴, no qual Costa não passa de um subalterno a serviço da indústria editorial; e o da narrativa, em que é o senhor de sua história. Essa narrativa dupla intensifica-se a cada capítulo até o ponto em que: se, no lugar em que há a supremacia da informação, a própria vida parece irreal, a ficção parece à única verdade que José Costa enxerga quando chega ao Rio, depois da longa temporada em Budapeste; no lugar em que predomina a narrativa, José Costa termina por negar a palavra escrita e a buscar apenas a experiência viva:

Houve um tempo em que, se tivesse de optar entre duas cegueiras, escolheria ser cego ao esplendor do mar, às montanhas, ao pôr-do-sol no Rio de Janeiro, para ter olhos de ler o que há de belo, em letras negras sobre fundo branco. Ia ao cinema, mulheres extraordinárias se exibiam na tela, o filme era falado em língua conhecida, e eu não conseguia desprezar os olhos das legendas. Mas agora, ainda que encontrasse os óculos de leitura, eu não me animaria a abrir meu próprio livro, de cujo conteúdo mal me lembrava [...] Se antes dos trinta eu já tinha a vista cansada, não surpreenderia que chegasse aos quarenta com a mente saturada da palavra escrita. Era possível que para elas me restasse apenas um bom ouvido, e atrás das palavras mais sonoras entrei pela noite recorrendo os canais de televisão. (BUARQUE, 2003, p. 96).

Chico Buarque, no entanto, apresenta em sua discussão literária, sobre o lugar do narrador, uma postura um pouco diferente da de Walter Benjamin, pois, o narrador benjaminiano viaja (marinheiro comerciante) e volta cheio de estórias, o de Buarque viaja, mas é emudecido em

4 Vivemos numa sociedade do conhecimento porque somos soterrados por informações. Nunca antes houve tanta informação sendo transmitida por tantos meios ao mesmo tempo. Mas esse dilúvio de informações é de fato idêntico a conhecimento? Estamos informados sobre o caráter da informação? Conhecemos afinal que tipo de conhecimento é esse? Na verdade o conceito de informação não é, de modo nenhum, abarcado por uma compreensão bem elaborada do conhecimento. O significado de "informação" é tomado num sentido muito mais amplo e refere-se também a procedimentos mecânicos. O som de uma buzina, a mensagem automática da próxima estação do metrô, a campainha de um despertador, o panorama do noticiário na TV, o alto-falante do supermercado, as oscilações da Bolsa, a previsão do tempo... tudo isso são informações, e poderíamos continuar a lista infinitamente. (KURZ, Caderno 'Mais' da Folha de São Paulo de 13/01/2001)



Littera Online

Número 06 - 2013

Departamento de Letras | Universidade Federal do Maranhão

sua pátria de origem. O viajante José Costa ao voltar para casa não consegue narrar porque “morre sufocado em terra estrangeira” – como já dizia Murilo Mendes em seu poema “Canção do Exílio” –, mas terra estrangeira aqui quer dizer o próprio Brasil. Costa não consegue “intercambiar experiências” em seu país, só informação.

Em *Budapeste* a narrativa e o narrador coexistem no mesmo tempo. Isso nos é revelado no último capítulo, quando descobrimos que a narrativa de José Costa, narrada por ele, é também a escrita de um livro, escrito pelo ex-marido de Kriska, um *ghost-writer* húngaro, ou melhor, o duplo de Zé Costa. Com esse desfecho Buarque ironiza o lugar ocupado pela narrativa na pós-modernidade, mas também faz, ele mesmo, uma narrativa pós-moderna. Isso fica claro no trecho: “E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p. 174). Esse trecho retrata, também, de forma alegórica, a dimensão temporal, a velocidade com que o conhecimento é transmitido na sociedade pós-moderna, que representa uma forma de ameaça à experiência, à memória, ou seja, que coloca a arte de narrar em perigo.

Já a postura do filósofo alemão Walter Benjamin possui um tom mais apocalíptico:

A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade – a sabedoria – está a morrer. Isto, no entanto, é um processo que vem de longe (...). É (...) uma consequência das seculares e históricas forças produtivas, que foram afastando gradual e completamente a narrativa do âmbito do discurso vivo e que conferem simultaneamente, uma nova beleza àquilo que está em vias de desaparecimento (...). Tudo isso tem a ver com a verdadeira essência da narrativa. Ela contém em si, oculta ou abertamente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode, por vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou norma de vida – mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. (BENJAMIN, 1992, p. 31-32)

Assim o que temos na narrativa *Budapeste* é uma crítica à consciência de que mesmo as mais belas narrativas, verídicas ou não, são vistas, na sociedade pós-moderna, como meras mercadorias, que precisam ser vendidas. A prosa de Chico Buarque expressa, no campo estético, questões contemporâneas como lugar das obras artísticas na sociedade de consumo; e o papel do autor, mesmo que tenha morrido, como afirma Barthes. Além de chamar nossa atenção para o novo delineamento das identidades construídas nessa nova sociedade que privilegia a informação em vez do conhecimento.



Littera Online

Número 06 - 2013

Departamento de Letras | Universidade Federal do Maranhão

Budapeste é, também, uma busca pelas grandes narrativas, pois, o personagem José Costa, ao longo da obra, se distancia da informação, aproximando-se do lado épico da verdade, ou seja, da literatura. O que pode demonstrar uma postura ideológica presente na narrativa de Chico Buarque: a de que a arte ainda consegue penetrar os lugares mais improváveis, como os da sociedade de consumo, e gerar conhecimento.

As aproximações, aqui apontadas, entre a obra *Budapeste* e alguns fragmentos do discurso benjaminiano servem para reconhecermos o lugar histórico no qual esta obra foi produzida. Entretanto devemos atentar para a questão referente à relação entre a obra de arte e o tempo histórico em que ela se insere, pois, o tipo de tensão que se estabelece entre contexto e obra nem sempre é uma relação de reflexo, ou de representação direta. Em outras palavras, se toda época possui a sua maneira de se auto-representar, uma obra literária, por sua vez, não precisa, necessariamente (e somente pelo fato de pertencer a um dado momento histórico) “encarnar” as categorias de representação do contexto. Se assim fosse, o papel ocupado pela literatura equiparar-se-ia ao do “documento”, ou do jornalismo, cuja linguagem está empenhada especificamente na tarefa de registrar os dados de um contexto.

Se podemos estabelecer uma ruptura, por parte da literatura, com as demais formas de discurso verbal, entendemos que ela se inicia, inevitavelmente, na peculiar maneira que a arte literária possui de transfigurar os elementos da realidade. A nosso ver, até mesmo a proposta literária mais realista não se resume a uma “apropriação” pura e simples do mundo referencial. Este, ao cair nas malhas do discurso ficcional, passa pelo crivo da estetização, que contribui para instaurar o fator da diferença entre o que se considera a realidade (ou o discurso sobre ela) e o texto literário.

Tais considerações, é bom que fique claro, não pretendem afirmar que a produção literária não possa ser uma via de acesso para se compreender um dado período histórico. Afirmar tal impossibilidade seria incorrer na ingênua opinião de que a literatura é um mundo à parte e que mantém total independência para com a sua época. Nossa posição é a de que o discurso ficcional não é uma fonte documental da mesma maneira como o são as demais formas de relato de uma época. O já mencionado caráter transfigurador da literatura deve ser levado em consideração quando se quiser fazer dela uma das peças do quebra-cabeça que poderia ajudar a formar um todo contextual. Falando ainda de forma figurada, determinada



obra literária pode mesmo ser uma peça que não se encaixa na imagem que se pretende montar e é até mesmo possível que tal “desencaixe” seja, exatamente, a sua maneira de fazer parte desse todo.

Ao investigarmos a transformação do discurso histórico em discurso estético devemos levar em consideração, também, o conhecimento alegórico ou interpretação alegórica. Gagnebin, no seu livro *História e narração em Walter Benjamin*, nos coloca que: “A verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica” (GAGNEBIN, 2004, p. 43).

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. A alegoria não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, mas nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens.

Isso justifica a necessidade de relacionarmos fragmentos do discurso benjaminiano ao texto de Chico Buarque. *Budapeste* pode ser interpretada como uma alegoria porque a narrativa de José Costa está cheia de imagens que nos apontam para questões contemporâneas sem, contudo, definir os seus contornos. Tornando-se necessário, assim, colocá-la em diálogo com o discurso histórico, que em nossa análise ancorou-se no discurso de Walter Benjamin.

Diante de tudo o que foi exposto, é nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin, ao definir a interpretação alegórica, que buscamos sintetizar o que a prosa de Chico Buarque fez com a História. Nesse romance buarqueano encontramos um movimento de fragmentação, que percebemos pelas diversas questões contemporâneas levantadas, como por exemplo, desprestígio da sabedoria, mercado editorial e individualidade na sociedade pós-moderna. Há também outro, de desestruturação da enganosa totalidade histórica, pois, a alegoria criada na narrativa *Budapeste*, tem por finalidade despertar-nos do sentimento de maravilha que a sociedade contemporânea produz.



Littera Online

Número 06 - 2013

Departamento de Letras | Universidade Federal do Maranhão

REFERÊNCIAS:

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. A literatura como mercadoria em Budapeste, de Chico Buarque. **Aurora: revista de arte, mídia e política**. São Paulo, nº04, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **Rumor da língua**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na sua reprodutividade técnica. Tradução de Maria Luz Moita. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. Tradução de Maria Luz Moita. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

_____. O narrador. Tradução de Maria Amélia Cruz. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

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

KURZ, Robert. **A ignorância da sociedade do conhecimento**. Tradução de Marcelo Rondinelli. Caderno 'Mais' da Folha de São Paulo de 13/01/2001.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

