

Ressonâncias machadianas no romance *Budapeste*, de Chico Buarque

Machadian resonances in the novel *Budapest*, by Chico Buarque

Francielli Noya Toso*

Wolmyr Aimerê Alcantara Filho**

RESUMO: Neste artigo, são investigadas algumas aproximações entre o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, e os romances da fase mais madura de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. A comparação se dará a partir das ações dos narradores, que têm como principais pontos de encontro a volatilidade e os movimentos de descobrir e encobrir. Para isso, levaremos em conta os estudos de Roberto Schwarz (2000) e John Gledson (2003) sobre as obras de Machado de Assis. Com base nesse exercício, desnudamos a relação reificada que o narrador do romance *Budapeste*, de Chico Buarque, possui com a literatura, identificando como os narradores de Machado de Assis e suas contradições sociais ocultadas ecoam no projeto formal do autor contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; Machado de Assis; Volatilidade; Narrador.

ABSTRACT: In this article, we investigate some approximations between Chico Buarque's novel *Budapeste* and Machado de Assis's more mature novels, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* and *Memorial de Aires*. The comparison will be based on the actions of the narrators, whose main points of encounter are volatility and the movements of discovering and covering up. For this, we will take into account the studies of Roberto Schwarz (2000) and John Gledson (2003) on the works of Machado de Assis. Based on this exercise, we expose the reified relationship that the narrator of the novel *Budapest*, by Chico Buarque, has with literature, identifying how Machado de Assis's narrators and their hidden social contradictions echo in the contemporary author's formal project.

KEYWORDS: Chico Buarque; Machado de Assis; Volatility; Storyteller.

1 Introdução

Em *Budapeste* (2010), romance de Chico Buarque, um narrador autodiegético chamado José Costa realiza diversos exercícios literários como se fosse o autor do romance em que é narrador e personagem, competindo com a

* Professora da rede pública estadual do Espírito Santo (Sedu). Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.

** Professor da rede pública estadual do Espírito Santo (Sedu). Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.

posição de Chico Buarque. É possível constatar isso antes mesmo de começar a leitura do romance, nas informações gráficas da capa, onde se vê de um lado o título do livro e o nome do autor; e, na contracapa, espelhados, os letreiros *Budapest* e *Zsoze Kósta*. A disposição gráfica indica que o personagem se encontra à sombra de outro nome, que é um nome de autor reverberando nas estantes das livrarias. As informações extratextuais são um importante chamariz para a aquisição do livro, até mesmo porque, ao explorar essas partes, o leitor encontrará na orelha comentários convidativos à leitura feitos por personalidades que certificariam a qualidade do material, como José Miguel Wisnik, José Saramago, Caetano Veloso, Luis Fernando Veríssimo, Beatriz Resende e Nelson Ascher – mais nomes de autor que, conforme já observou Barreiros (2009), contribuem para o apelo de mercado.

No romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, a trama ficcional da autoria também se inicia antes dos primeiros capítulos. A partir de uma espécie de nota do editor, chamada “Advertência”, revela-se que o livro se trata de uma seleção cuidadosa do compilado de diários do Conselheiro Aires, que foi o autor de *Esaú e Jacó* (ASSIS, 2003), romance publicado anteriormente por Machado de Assis.

Quem me leu *Esaú e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”.

Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.

M. de A. (ASSIS, 2000, p. 8.)

Assim começa o texto do *Memorial*: instigando dúvidas e deixando a dimensão da ficção aberta a partir de pelo menos dois recursos: uma nota explicativa, como se fosse anexa ao romance, e uma assinatura cifrada. Assim, propomos-nos a analisar: a pergunta sobre a identidade de quem assina essa “Advertência” é da mesma natureza da questão sobre a autoria de *Budapest*?

Os dois romances iniciam-se sob uma capa de ambiguidade; mas até que ponto os múltiplos autores se encontram?

Para buscar a resposta desses questionamentos, verificaremos como se comportam os narradores dos ditos romances, tentando compreender que outras aproximações poderiam tornar relevante a ressonância de Machado de Assis nos romances de Chico Buarque.

Por ressonância, dito aqui, não entendemos apenas enquanto influência de uma referência canônica na literatura contemporânea, mas, como explora o termo Antonio Candido (2004), em *O Albatroz e o chinês*.

Nesses casos, ressonância pode significar não apenas correlação de sons, mas também propriedade de aumentar a duração ou intensidade do som, como diz o dicionário. De fato, sendo a citação eco de algum texto gerador, ela aumenta o efeito do texto receptor, dando-lhe um alcance maior. (CANDIDO, 2004, p. 50.)

Sendo assim, levamos essa leitura comparativa adiante, tendo em vista mais uma questão: quais são as implicações para o projeto formal de Chico Buarque de um suposto eco dos narradores machadianos entre as vozes de *Budapeste*?

2 O Suvenir Volátil de José Costa e Brás Cubas

O romance *Budapeste* possui uma estrutura anagramática e espelhada que está presente também na divisão de capítulos, constituída de sete partes, cujos eventos se alternam entre as cidades do Rio de Janeiro e de Budapeste. José Costa, o personagem e narrador, transita entre essas cidades exercendo a função de escritor fantasma, que escreve prosa na cidade brasileira e poesia na cidade húngara. No Brasil, é casado com Vanda; em Budapeste, é namorado de Kriska. No Brasil, tem um filho que lhe é estranho e que tenta matá-lo; em Budapeste, cria vínculos paternos com o filho de Kriska, que é fruto de outro relacionamento. No Brasil, é José Costa; em Budapeste, é Zsoze Kósta. A configuração espelhada do romance também se manifesta em pequenos detalhes, como na repetição do número sete, que, além de ser a quantidade de capítulos, é o número do quarto de hotel onde se hospeda o protagonista, o

número de estagiários que trabalham na sua empresa, o lance de escadas, e sucessivamente, entre várias outras repetições que dão continuidade a uma narrativa em *mise en abyme*.

No primeiro capítulo é possível identificar uma estrutura não-linear de enredo, uma vez que o narrador inicia o livro a partir de uma ação em andamento, que é o relato de seu primeiro contato com o idioma magiar, durante uma conexão no aeroporto de Budapeste; no capítulo seguinte, apresenta sua família e profissão, também a partir de uma ação em andamento.

No segundo capítulo, após a descrição de uma performance de uma jornalista na televisão, é apresentada a personagem Vanda, esposa do narrador, que fará aparições um pouco fantasmagóricas ao longo desse capítulo – como na imagem da TV, na voz da secretária eletrônica – tornando-se mais concreta no meio do segundo capítulo; mas volta a ser ausente no terceiro. Com ela, José Costa teve Joaquinzinho, uma criança afásica que nos sonhos balbucia palavras em húngaro. A mãe explica, para surpresa do pai, que o filho está imitando o que ele também faz durante o sono. A vontade de escutar as palavras estrangeiras novamente é que desperta o interesse de José Costa em se aproximar do filho de cinco anos, fazendo com que levante da cama mais cedo e passe as manhãs com o menino. Entretanto isso não dura muito.

A Vanda não riu quando lhe transmiti o comentário e garantiu que o menino, longe de mim, fazia grandes progressos; possessiva, queria dizer que minha assistência constante era capaz de sufocá-lo. Pelo sim, pelo não, voltei a remanchar nos lençóis até mais tarde. A ideia das palavras húngaras, porém, ainda me vinha atazanar na cama, no banheiro e sobretudo na agência, diante do computador, sua tela vazia cor de gelo. E aconteceu de um dia o Álvaro invadir meu quartinho agitando um jornal [...]. (BUARQUE, 2010, p. 33.)

As ações narradas ao longo das páginas são sempre rápidas e muitas vezes descartadas de um período para o outro. Esse tipo de narração não constitui puramente digressões por parte do narrador, mas faz parte da sua maneira “infantil” de lidar com as experiências, de tomar posse dos objetos, de se relacionar com os outros e com a cultura. Isso é perceptível no repentino interesse pelo filho, sucedido rapidamente de indiferença e abandono. Esse tratamento transforma tudo que lhe afeta em “suvenir volátil”, expressão que

aparece no primeiro capítulo, durante sua conexão na cidade de Budapeste, e remete a como se esquece facilmente dos artefatos que se apropria.

Mas fiquei com o zil na cabeça, é uma boa palavra, zil, muito melhor que campainha. Eu logo a esqueceria, como esquecera os haicais decorados no Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiorne que cantava em russo, de cada país eu levo assim uma graça, um souvenir volátil. Tenho esse ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade, se perseverasse poderia aprender o grego, o coreano, até o vasconço. Mas o húngaro, nunca sonhara aprender. (BUARQUE, 2010, p. 10.)

O conceito de “souvenir volátil” condensa a *reificação* das práticas culturais e das relações afetivas promovida pelo personagem José Costa, já que o “souvenir” é um artigo comercializado a turistas como lembrança do lugar onde estiveram. É uma espécie de mercadoria que pode ser produzida em larga escala e muitas vezes utilizada pelo comprador como adorno em sua moradia. A palavra volátil, adjetivando o substantivo, atribui à lembrança um caráter descartável, a ser desapegado. José Costa estende esse conceito a todas as suas relações, como se poderá ver no avanço temporal do romance. Essa postura do personagem é exigida principalmente em seu ambiente profissional, no entanto, contamina outros campos de sua vida, seja o campo afetivo, como também o interesse cultural pelas línguas estrangeiras.

Em um livro em que a aproximação com Machado de Assis, através do *Memorial de Aires*, é buscada, parece-nos razoável arriscar um diálogo com o Velho Bruxo, por meio da expressão “souvenir volátil”. Roberto Schwarz, em *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*, cunha o conceito “narrador volúvel” para se referir à forma como o narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas* conta sua vida. Nas palavras de Schwarz:

Enfim, buscando generalizar, digamos que o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável, a mobilidade vai da primeira à última linha do romance. Em lugar de acompanhá-la passo a passo, o que no limite levaria a uma paráfrase completa, tratemos de entender-lhe a lógica. (SCHWARZ, 2000, p. 21.)

A narração volúvel, como se adivinha, define o protagonista Brás Cubas, assim como aponta para um modo de ser da elite senhorial, que Machado observou com lente de aumento. O movimento da prosa segue as veleidades de Brás, que em certo momento quer ser ministro, em outra preferiria inventar um emplasto para as dores morais da humanidade. e por isso também não se prende a nada, saltando séculos de um capítulo a outro, interpretando de maneira absurda e sem consequências obras consagradas da literatura, da história universal, da Bíblia.

Faz parte da volubilidade, como a descrevemos, o consumo acelerado e sumário de posturas, idéias, convicções, maneiras literárias etc., logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas. O movimento recorre ao estoque das aparências esclarecidas, através do qual, no limite, destrata a totalidade das luzes contemporâneas, as quais subordina a um princípio contrário ao delas, que em consequência ficam privadas de credibilidade. Trata-se do movimento mesmo que a História permitia ou impunha à classe dominante brasileira tomada em bloco. (SCHWARZ, 2000, p. 28.)

É mister destacar que José Costa, de *Budapeste*, afasta-se de Brás Cubas quando não representa uma caricatura de uma elite senhorial; no entanto, a volubilidade também é sintomática de sua condição social na atual fase do sistema capitalista, ao levar em conta suas relações de trabalho e consumo. Ao aproximar os dois narradores, também estamos aproximando os conceitos de volubilidade e volatilidade, que no dicionário são sinônimos.¹ Sendo assim, no romance de Chico Buarque, a volubilidade ou volatilidade narrativa é alimentada pelo ofício de José Costa.

A menção à profissão de *ghost-writer*² inicia no segundo capítulo, quando o narrador descreve a sua carreira numa agência no Rio de Janeiro. Essa função continua sendo exercida por ele fora da empresa, no capítulo seguinte, que se desenvolve em Budapeste. O *ghost* não assina os textos que produz, passando a responsabilidade e a propriedade da obra a outra pessoa – o que resulta numa relação contraditória de desprendimento com a criação

¹ Conforme o *Oxford Languages*, em sua versão on-line, no sentido figurado, “volátil” é: cuja opinião ou ponto de vista muda com facilidade; inconstante, volúvel.

² Ainda no terreno das aproximações com Machado de Assis, deve-se notar que, tomada literalmente, a expressão *ghost-writer* seria uma definição perfeitamente cabível para Brás Cubas, que é, nas suas próprias palavras, um “defunto-autor”, isto é, um morto que escreve.

artística. Portanto, a maneira com que o narrador lida com as línguas estrangeiras e com o filho, caracterizada pelo interesse sucedido de desinteresse, se reproduz na sua forma de lidar com o que escreve, no ambiente de trabalho.

[E]ssa relação com os idiomas é bastante importante na caracterização de Kósta: 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. É essa relação de Kósta com as línguas e com seu ofício, a escrita, que dá os contornos e os princípios de suas relações pessoais e amorosas, além de determinar a estrutura do romance. (BARREIROS, 2009, p. 4, destaques do autor.)

José Costa apresenta-se no segundo capítulo como um escritor fantasma que trabalha numa empresa onde também é sócio, a Cunha & Costa Agência Cultural; no entanto, desde o início da retrospectiva de sua carreira, existe uma desigualdade na distribuição de funções divididas entre ele e seu colega, que se comporta como proprietário, aquele que investe; enquanto Costa, empregado, mais um ativo da empresa.

E a Vanda implicou com ele logo no início do nosso namoro, referia-se ao Álvaro como vampiro, porque chupava meu talento, porque me trancava na agência e ia nos coquetéis. Ela me conheceu já bastante apumado, ignorava o quanto o Álvaro acreditara e investira em mim, desde a faculdade de letras até a agência, montada por iniciativa dele. Ele tinha algum dinheiro de família. Era bem relacionado e, quando se aproximava de alguém da política, eu estava apto a redigir discursos para qualquer circunstância. (BUARQUE, 2010, p. 16.)

A exploração do trabalho de Costa na agência recrudescer e alcança níveis em que o personagem perde de vez a sua dimensão enquanto indivíduo para adquirir apenas a condição de máquina produtora de textos, que pode ser substituída por outras máquinas. Isso é notado quando, após o narrador manifestar ao sócio que viajará para Nova York com a esposa grávida, Álvaro, então, contrata estagiários para “terceirizarem” algumas de suas tarefas. Quando Costa volta da viagem, dá-se conta do que ocorreu:

Já de algum tempo, conforme fiquei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha

mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se traveste de mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. (BUARQUE, 2010, p. 23.)

Neste trecho, o próprio narrador se viu transformado em “suvenir volátil”, uma vez que sua presença na empresa poderia ser dispensada para ter sua função exercida por outras pessoas. O narrador não se conforma com esse fato e se considera *roubado*.

A um aprendiz, eu não me negaria a emprestar meus apetrechos, vale dizer meus livros, minha experiência e alguma técnica, mas o Álvaro tinha a pretensão de lhe transmitir o que era mais que propriedade minha. (BUARQUE, 2010, p. 23.)

O que José Costa considera propriedade sua é justamente o que ele denomina *estilo*, isto é, “sua maneira de escrever pelos outros”, considerando que há uma individualidade, uma identidade que caracteriza sua escrita. Theodor Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, já haviam se debruçado sobre as armadilhas do estilo e sua reprodutibilidade.

A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social. A barbárie estética consome hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura. Falar em cultura foi sempre contrário à cultura. O denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e consequente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114.)

A indústria cultural tem como uma de suas características a produção em massa que transforma tudo em mercadoria, ou, utilizando o vocabulário do narrador de *Budapeste*: transforma tudo em “suvenir volátil”. A imitação que está por trás da reprodução em série acaba criando objetos idênticos e, por isso, genéricos. José Costa percebe esse movimento quando seu trabalho é terceirizado, perdendo, portanto, sua singularidade e importância alocada no indivíduo e na exclusividade. Quando é imitado, José Costa, constituído agora em ser genérico, desaparece.

Ao ter seu estilo copiado, a visão romântica de José Costa acerca de sua escrita é colocada à prova. Ele passa a desconfiar que desde o início o que ele considerava seu estilo poderia ser uma invenção de Álvaro, o seu investidor. Isto é, a escrita concebida a partir de uma *originariedade* e *autenticidade* de um sujeito, *Ele*, o Autor, que tudo criou a partir de uma imaginação independente, cai por terra. Esse processo de desconstrução do autor como origem monofônica da escrita está presente no trecho abaixo, que ainda possui uma referência à “moldura barroca”. Cabe destacar essa referência uma vez que o Barroco foi um movimento artístico anterior ao Romantismo; sendo o primeiro caracterizado pela valorização da *emulação* e o segundo da *originalidade*.

Mas numa noite em que me encontrava sozinho na agência, vagando os olhos pelas paredes da sala, deparei com um artigo de jornal numa moldura barroca, e o título A Madame e o Vernáculo me pareceu familiar. Fui olhar, e era matéria recente assinada pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, para quem por acaso eu nunca escrevera, e só podia ser coisa do rapaz. Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir o artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a palavra seguinte, e lá estava ela, tal e qual. (BUARQUE, 2010, p. 24.)

A perda do aspecto original e exclusivo é cada vez mais reforçada pela repetição, cuja escala não para de se multiplicar. Inicialmente havia apenas um estagiário imitando José Costa, até que aparecem sete redatores que não reproduzem apenas sua maneira de escrever, como também seus aspectos físicos e trejeitos.

Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisa listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, me mudei para um quatinho que servia de depósito, atrás da sala de recepção. (BUARQUE, 2010, p. 25.)

Ao esconder-se dos funcionários que o imitam, José Costa está em busca de um novo estilo para não ser idêntico aos outros. É neste momento que recua na escrita de artigos e inicia na escrita de autobiografias, que, de acordo com Álvaro, é um setor com “vasta demanda reprimida”. Mas Costa é um escravo

desse sistema quando permanece tendo a autenticidade como horizonte, porque sua agência está totalmente alinhada com a indústria cultural e nela “o mais inflexível de todos os estilos, revela-se justamente como a meta do liberalismo, ao qual se censura a falta de estilo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108).

Sendo assim, por mais que o narrador tente fugir da cópia, volta a ser alvo disso, como se revelou ao final do romance, com a publicação, à sua revelia, de um livro que não escreveu e leva sua assinatura. Repetindo a reação à cópia dos estagiários na empresa, José Costa também acredita que sua falsa autobiografia contém palavras que poderiam ser suas. Ele torna-se, por isso, um escritor premiado – consequência que combina com a leitura de Adorno e Horkheimer (1985).

A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar. Ele próprio, enquanto indivíduo, é o absolutamente substituível, o puro nada, e é isso mesmo que ele vem a perceber quando perde com o tempo a semelhança. É assim que se modifica a estrutura interna da religião do sucesso, à qual, aliás, as pessoas permanecem tão rigidamente agarradas. O caminho *per aspera ad astrum*, que pressupõe a penúria e o esforço, é substituído cada vez mais pela premiação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 136;)

É importante mencionar que o sócio-investidor de José Costa não é convertido em ser genérico. Apenas José Costa, enquanto operário da escrita, é que é substituível, “um mero exemplar”, e, por causa disso, se vê diante de uma armadilha. A esse operário não sobra muito espaço para ser “bem sucedido por seus méritos”, ele precisa se integrar, “fazer o jogo”, o que consegue realizar ao passar a escrever autobiografias.

[...] as modernas companhias culturais é o lugar econômico onde ainda sobrevive, juntamente com os correspondentes tipos de empresários, uma parte da esfera de circulação já em processo de desagregação. Aí ainda é possível fazer fortuna, desde que não se seja demasiado inflexível e se mostre que é uma pessoa com quem se pode conversar. Quem resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115.)

A escrita de autobiografias para contemplar a demanda reprimida de mercado rende, inicialmente, o livro *O Ginógrafo*, que, ao ser publicado, sem conhecimento de José Costa, ganha o nome de *O Naufrago*. Esta autobiografia é incorporada ao texto de *Budapeste*, sem uma distinção clara de narradores, aparentando uma certa volatilidade de vozes.

Nesta autobiografia, José Costa encarna a história de um cliente alemão, chamado Kaspar Krabbe, que migra para o Rio de Janeiro e aprende o idioma local escrevendo na pele de mulheres. A pele do estrangeiro, por sua vez, apresenta descrições curiosas: é muito branca, sem pelos e com descamações. Este outro a que José Costa dá voz na escrita é, portanto, um sujeito cuja pele está sempre a se descolar, dispondo de diversas camadas. A pele de Kaspar Krabbe, assim como o souvenir volátil, aponta para outra grande metáfora do romance, que está no movimento de descobrir e encobrir.

3 Descobrir e Encobrir

Pontua-se aqui que o último livro de Machado – que talvez seja, ainda hoje, seu romance menos conhecido – foi escrito sob o signo da lacuna. O *Memorial* é lacunar em várias frentes, a começar pelo que nos diz o trecho citado. Dos cadernos do Conselheiro, algumas páginas a princípio sem importância foram descartadas, compondo-se a obra da maneira que seu editor achou melhor, isto é, “desbastada e estreita”.

Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia. (ASSIS, 2000, p. 9.)

Para além da “Advertência”, descobrimos durante a leitura que o próprio Aires é lacunar na sua prosa, já que a salpica de uma série de não-ditos, observações nas entrelinhas, frases inacabadas e outros subterfúgios que

apontam para um narrador muito menos óbvio do que boa parte da primeira crítica sobre o livro conseguiu captar.³

A partir da segunda metade do século XX, novas leituras de Machado de Assis despontam no cenário da crítica. Elas tomam como base sobretudo a história e a sociologia, e têm, em maior ou menor grau, filiação com o trabalho seminal de Helen Caldwell (2002), *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: Dom Casmurro*.

O *Memorial*, exposto a esses novos ventos, também irá ganhar interpretações menos pautadas em aspectos biográficos do escritor. O livro recebe ensaios de nota, como de José Paulo Paes (1985), “Um aprendiz de morto”; de John Gledson (2003), “Memorial de Aires”, e, mais recentemente, de Wilberth Salgueiro (2006), “Descobrir e encobrir – A diplomacia machadiana: José da Costa Marcondes Aires”.

Surge dessa nova crítica sobre o livro um romance escrito menos com a pena da melancolia que da galhofa. E se Aires não é Brás Cubas, acaba por passar a fazer parte de uma galeria de narradores machadianos, todos homens em posição de poder, pertencentes à classe senhorial ou associados a ela, brancos e bacharéis em direito. São assim o Conselheiro, o marido de Capitu e o inventor do Emplasto.

A prosa de Aires torna-se, nesses novos estudos, alvo de escrutínio do leitor, munido de um olhar de “saudável desconfiança”.⁴ É José Paulo Paes que atenta pela primeira vez para a importância dos verbos “encobrir” e “descobrir”, usados em *Esau e Jacó* para descrever a natureza de Aires.

E ficou a olhar, esperando. Não tinha casa amiga, ou não se lembrava, e queria que ele mesmo escolhesse alguma, onde quer que fosse, e quanto mais longe, melhor. Foi o que ele leu nos olhos parados. É ler

³ Sem necessidade de nos estendermos no assunto, parece importante pontuar que o livro, quando saiu, dado o contexto de sua publicação, isto é, os últimos meses de vida de Machado, recebeu leituras críticas na sua maior parte com viés biográfico. O volume foi entendido, à época, e por muitos anos, como “canto do cisne” no escritor, que enfim se reconciliava com a vida e os homens.

⁴ A expressão é de John Gledson: “É muito possível – e acredito que seja necessário – tratar a relação entre narrador e enredo, em *Memorial de Aires*, da mesma maneira como deve ser tratado – e tem sido – em *Dom Casmurro*. Ou seja, como resultado de uma saudável desconfiança em relação ao narrador, devemos ser capazes de reelaborar o enredo, e reconstruir outro, diferente daquele que Aires conta. Fazendo isso, esse enredo se torna muito mais poderoso e significativo, como visão da realidade social e histórica” (GLEDSON, 2003, p. 229).

muito, mas os bons diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado, e até o contrário. Aires fora diplomata excelente, apesar da aventura de Caracas, se não é que essa mesma lhe aguçou a vocação de descobrir e encobrir. Toda a diplomacia estar nestes dois verbos parentes. (ASSIS, 2003, p. 76.)

De acordo com Paes (1985, p. 13), a

[...] dissimulação já começa no título, que parece prometer uma espécie de autobiografia do Conselheiro Aires, no estilo de Brás Cubas ou de Bentinho, vale dizer: a autobiografia de alguém que *Esau e Jacó* nos antecipara como um fino observador da comédia humana, homem viajado e vivido, com muito de si para contar, se quisesse. No entanto, o que o *Memorial* nos traz, em primeiro plano, é a história algo dessaborida do casal Aguiar e de seus filhos postiços, narrada por interposta pessoa numa linguagem que, comparada à das *Memórias Póstumas, do Quincas Borba* ou de *D. Casmurro*, só se pode chamar de descolorida, de vez que o paralelo com esses livros só faz realçar-lhes a palidez de tintas.

A personagem e a prosa do Conselheiro ganham complexidade e irão aos poucos solicitar cada vez mais o trabalho do leitor, envolvido nesse jogo literário de descobrir e encobrir em que o final melancólico do livro pode ser um convite a lê-lo outra vez.

A ocultação é, aliás, um pendor de espírito que calha à personalidade do autor do livro, cujos trinta e tantos anos de carreira diplomática deixaram-lhe na alma o “calo do ofício”. A despeito de sua aparente “falta de vocação”, que o teria levado ao exercício de uma diplomacia apenas “decorativa”, mais acomodada “às melodias de sala ou de gabinete” que à celebração de importantes “tratados de comércio” ou “alianças de guerra”, o Conselheiro – conforme diz o Machado ortônimo desse seu dileto heterônimo – fora a diplomacia excelente, com aguçada “vocação de descobrir e encobrir”, “verbos parentes” em que se contém “toda a diplomacia”. Pois são precisamente esses dois verbos que presidem a estilística do memorial, onde o explícito só serve como indício do implícito e o encobrimento diplomático quase leva o leitor a esquecer o fato essencial de o livro ser mesmo, no fim das contas, um diário que, por indiretas vias, nos diz tanto acerca de quem o escreve como daqueles a quem escreve. (PAES, 1985, p. 15.)

Contemporaneamente, uma leitura inspiradora do último romance, que leva em conta os ensinamentos adquiridos com Paes, é o artigo de Wilberth Salgueiro (2013), “José da Costa Marcondes Aires’ – conselheiro, diplomata, escritor: um nome-calidoscópico em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*”. A partir

da onomástica, o pesquisador problematiza a questão biográfica de Aires-Machado.

Vemos nessa inscrição – “M. de A.” – o remate de um sofisticadíssimo constructo ficcional, que faz abalar tranquilas distinções entre as instâncias do autor, do narrador, do personagem e da própria narrativa, rasurando sem dó as frágeis fronteiras entre realidade e ficção, origem e fim, verdade e ilusão. (SALGUEIRO, 2013, p. 76.)

A ficcionalização do “editor” dos escritos de Aires aponta para esse movimento, que é da própria arte, de encobrir e descobrir. M. de A. serão as iniciais de Machado de Assis? Mas, aqui, Machado será esse compilador dos cadernos do Conselheiro, e não o autor do livro. M. de A. também reaparece como as iniciais do romance, e também ecoa no nome do próprio narrador. Será isso tudo um indício de que o autor cifrou seu nome em seu derradeiro trabalho? Machado é uma versão de Aires?

Novamente estamos diante desses verbos, já tão citados, pois se as iniciais descobrem uma possível leitura biográfica, é preciso estar novamente atento, munido da “saudável desconfiança”. Pois, a despeito de Machado e Aires terem de fato muito em comum (são ambos sexagenários, viúvos e com problemas de vista), também guardam diferenças significativas (Machado, descendente de escravos alforriados, é um escritor que teve sempre uma vida modesta; o Conselheiro é um rico diplomata aposentado, belo exemplar da elite branca). Nesse sentido, ao ler, como nos ensina Salgueiro (2013), o nome de Aires a contrapelo, literalmente, isto é, de trás para adiante, surpreendemo-nos com um “seria”: Machado, imaginamos, *seria* Aires, mas não é...

Em *Budapeste*, “descobrir e encobrir” também é um movimento que configura a tônica autoral do romance. O nome da agência onde José Costa trabalha carrega significados que espelham as contradições que envolvem a relação do narrador com a escrita e, principalmente, com seu sócio. Álvaro é Cunha, aquele que cunha, que assina e aparece; Costa é o que, estando do outro lado, não se mostra, está à sombra. Existe, portanto, na identidade da empresa, o paradoxo do escritor que, por sua condição operária, está num jogo de (se) expor e (se) esconder. Álvaro faz o papel de ser o rosto da agência, alcançando prestígio, às custas do trabalho que José Costa realiza clandestinamente.

Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra. A Cunha&Costa Agência Cultural já estava então estabelecida em três ambientes com vista para a praia de Copacabana, e o Álvaro inventou de emoldurar e pendurar nas paredes as minhas obras de sua predileção. Eram artigos escritos em nome do presidente da Federação das Indústrias, do ministro do Supremo Tribunal Federal, do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, em suma, era uma galeria que o Álvaro exibia a quem entrasse na agência, dizendo: José Costa é um gênio. (BUARQUE, 2010, p. 16.)

No trecho citado, Álvaro expõe as obras de José Costa, como produtos numa vitrine. O escritor anônimo, por sua vez, tem sua vaidade alimentada não pelo reconhecimento do que escreveu, mas pelo prestígio do nome de outros que assinam seus textos e que, por isso, certificariam a qualidade de sua obra.

O narrador de *Budapeste*, curiosamente, possui um nome semelhante ao narrador de *Memorial de Aires*, que é José da Costa Marcondes Aires, cujo estudo onomástico foi citado aqui. Mas ainda é importante observar que as três primeiras partes do nome do Conselheiro Aires ficaram completamente ocultas no *Memorial*, mas são reveladas em outro livro do qual é autor ficcional, *Esau e Jacó*.

José Costa ou José da Costa é uma variante de um nome muito comum no Brasil – o que dá um aspecto quase genérico aos personagens, como se fossem homens que não se destacam; logo, estão escondidos ou escondem algo. A proximidade entre os nomes, entretanto, inaugura diversas coincidências entre os dois romances, incluindo nesse rol o jogo autoral salientado pelo discurso metalinguístico.

No *Memorial*, há a nota explicativa, com a assinatura misteriosa, e o gênero diário, que apontam para saídas da ilusão romanesca, deixando em suspenso a identidade de seu autor-narrador. Em *Budapeste*, o narrador *ghost-writer* é e não é o autor do romance autobiográfico, ao ter que assumir, no fim do romance, a autoria do livro *Budapest*, que afirma não ter escrito:

Enquanto isso o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha,

às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio tivesse escrito. (BUARQUE, 2010, p. 169.)

O “canalha” citado acima não tem nome, sendo referido às vezes pelo narrador como Sr... Ironicamente, parece insinuar em última instância para o nome que divide com Zsose Kósta as informações gráficas da capa e contracapa do livro: Chico Buarque – assim como as iniciais M. de A. também escondem outro nome de autor, que é e não é Marcondes Aires.

4 Considerações finais

Características da narrativa machadiana, entre os quais um narrador volúvel, a metalinguagem, questões autorais, observadas neste artigo, integram o programa estético de *Budapeste*. No entanto, essa ressonância não estaciona nesse livro. O romance posterior de Chico Buarque (2009), *Leite Derramado*, cuja tônica está próxima a de *Dom Casmurro*, confirmou a presença espectral de Machado de Assis. Na época do lançamento da obra de Buarque, as resenhas publicadas na imprensa (COLOMBO, 2009)⁵ destacaram aproximações ideológicas entre o caso Bentinho e Capitu, de Machado de Assis, com o caso Eulálio e Matilde, personagens do então recente romance de Chico Buarque. A apresentação de uma personagem feminina, Matilde, posta sob desconfiança por um narrador, e também seu cônjuge, que representa a elite senhorial brasileira, tornou incontornável o paralelo entre as duas obras. Mas, antes disso, não era comum comparar os autores, existindo, ainda hoje, voz crítica que aponta para uma formação literária predominantemente estrangeira (francesa) de Chico Buarque.

De acordo com Ana Clark Peres (2016, p. 29), “[...] a formação literária desse brasileiro tão ‘típico’ é nitidamente estrangeira”, uma vez que, de acordo com depoimentos do próprio escritor, ele considerava genial ler livros na língua francesa durante a juventude. Analisando ainda reportagens mais recentes sobre a biblioteca de Chico Buarque, que destacam os livros de Fernando

⁵ Vale chamar a atenção para o título da resenha de *Leite Derramado*, publicada no caderno “Ilustrada”, da *Folha de São Paulo*, “O bruxo do Leblon”, que parodia o apelido “bruxo do Cosme Velho” associado a Machado de Assis (COLOMBO, 2009).

Pessoa, Céline e Proust nas estantes, Peres (2016) conclui mais uma vez que a origem das canções e narrativas consideradas tão intimamente brasileiras constitui um paradoxo diante da vivência estrangeira de seu autor: “Não deixa de ser curioso constatar, pois, que a formação literária do brasileiro ‘embevecido por sua nação’ é estrangeira, mais especificamente francesa, ou construída em grande parte pela via do idioma francês” (PERES, 2016, p. 37). É necessário, pois, levantar um contraponto a essa observação, utilizando a própria literatura do autor e não apenas suas declarações. A constatação da influência da literatura nacional em seus textos não é só inequívoca, como torna o projeto formal de *Budapeste* ainda mais ficcionalmente relevante para uma leitura de nossa condição cultural num mundo industrializado.

Existe um eco do Bruxo do Cosme Velho na literatura contemporânea de Chico Buarque, de fato; mas não é possível dizer que esses elementos formais constatados aqui são uma imitação infinita de estilo, como o fazem os escritores fantasmas da empresa de José Costa. Isto é: não é qualquer Machado de Assis que se esconde e se apresenta nos romances de Chico Buarque. Trata-se, com o tratamento dado aos temas pontuados, do aprofundamento (ou atualização?) de uma determinada linha de leitura das obras machadianas que surgiu com os estudos de Roberto Schwarz e identifica nos recursos retóricos dos narradores dessas obras as contradições sociais de um certo Brasil. Portanto, a forma machadiana que é verificada em *Budapeste*, como também em *Leite Derramado*, é a que evidenciou a volatilidade do narrador Brás Cubas e que questionou o cinismo de Bentinho e Conselheiro Aires. O Chico Buarque de *Budapeste* é um certo leitor de Machado de Assis, ainda que esse autor pareça encoberto entre as estantes.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 2000.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2000.
- BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. A literatura como mercadoria em Budapeste, de Chico Buarque. *Revista Aurora*. n. 6. São Paulo: PUC-SP, 2009, p. 168-188.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- COLOMBO, Sylvia. O bruxo do Leblon. Ilustrada. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 de março 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200907.htm>. Acesso em: 12 de jun. de 2020.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PERES, Ana Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- SALGUEIRO, Wilberth. “José da Costa Marcondes Aires” – conselheiro, diplomata, escritor: um nome-calidoscópico em *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. In: SALGUEIRO, Wilberth. *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*. Vitória: EDUFES, 2013.
- SALGUEIRO, Wilberth. Descobrir e encobrir - A diplomacia machadiana: José da Costa Marcondes Aires. *VIII Congresso em Estudos Literários - Literatura, Linguagens e Mídas: Políticas do pensamento contemporâneo*, Vitória, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: Um mestre na periferia do capitalismo*: 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

[Artigo recebido em 11 de novembro de 2022 e aceito em 23 de fevereiro de 2023.]