

# CONFUSÃO ENTRE FICÇÕES: O PROCESSO LIMÍTROFE DA MOLDURA ARTÍSTICA NA OBRA “BUDAPESTE”, DE CHICO BUARQUE

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto<sup>i</sup> (UEPB)  
Doutorando Rafael Torres Correia Lima<sup>ii</sup> (UEPB)

## **Resumo:**

*O romance Budapeste, de Chico Buarque, apresenta algumas características que estão em condições de serem exploradas, como: transições, fragmentações, repetições e fronteiras. O nosso objetivo é analisar a relevância desses traços para a obra e entender as suas constituições. As características presentes ocorrem através do espaço, do tempo e da linguagem. O protagonista, que vive toda esta situação, se sente em um ambiente conflituoso e irregressível. Portanto, pretendemos investigar processos que exprimem relações entre as construções de uma obra ficcional, a constituição da linguagem e o limite entre a arte e a vida. Da mesma forma, analisaremos os elementos que sugerem uma multiplicidade simultânea de identidades, de tempos e de espaços.*

**Palavras-chave:** semiótica da cultura, literatura brasileira, Chico Buarque.

## **1 Introdução**

A estruturação de um texto literário determina a própria característica da obra e, conseqüentemente, dos personagens. Para isso, muitos autores se utilizam da metalinguagem para produzirem significados precisos, assim como podem criar elementos que evidenciem a sua constituição.

No romance “Budapeste” (2003), de Chico Buarque, percebemos alguns componentes aplicados que sugerem certos sentidos reveladores da estruturação do enredo e dos personagens. A partir dessas descobertas, podemos entender, por exemplo, a formação do caráter do protagonista da obra.

Dentre os elementos que nos conduz para a investigação da obra estão: fragmentações, repetições e fronteiras. A fragmentação é compreendida como uma circunstância em que existe um certo rompimento em relação ao tempo e/ou ao espaço. As repetições consistem na duplicação de palavras, de ações e/ou de tempos. Já o entendimento de fronteira pode ser dado como o limite que demarca um instante ou um espaço de outro.

Portanto, a partir dessas definições, analisaremos algumas passagens do romance com o objetivo de interpretar os princípios destacados como significantes para a compreensão da obra.

## **2 O movimento da obra através da fragmentação, da reiteração e da fronteira**

O protagonista do romance “Budapeste”, José Costa, é um escritor anônimo que trabalha com vários gêneros, dentre eles: artigos, monografias, dissertações, etc. Há, de

tempos em tempos, eventos entre estes profissionais com o intuito de discutirem os resultados de seus trabalhos e suas convivências com as escritas, visto que, apesar deles escreverem, não recebem seus nomes nas obras.

Quando José Costa retorna de um desses encontros, em Istambul, encaminha-se para a sua casa e ao chegar:

sentei-me na cama, a secretária eletrônica piscava na mesa-da-cabeceira: Zé, é o Álvaro, você já deve ter... Vandinha, sou eu, Vanessa, as bolas fosforescentes... Zé, é o Álvaro, cara, o alemão está... Vanda, aqui quem fala é o Jerônimo, pode me chamar no mezanino. Vandinha, é a Vanessa, eu pensei que as bolas... Zé, Álvaro, é meio-dia, cara, você... (BUARQUE, 2003. p. 13-14).

Costa, por trabalhar como *ghost writer*, empenhava-se em preservar a discrição. A “secretária eletrônica” transpõe este cuidado, visto que “secretária” reporta a função de confidente e, por ser “eletrônica”, torna claro o zelo pelo sigilo, dado que não é uma pessoa, mas uma máquina; o lugar em que fica posicionado o objeto, na “mesa-da-cabeceira”, também pode ser definido como “criado-mudo”, indicando uma noção de algo que serve para permanecer oculto.

Os recados escutados são todos fragmentados, deixando evidentes as omissões, além das palavras que aludem ao intermédio. Na primeira mensagem de Vanessa e de Álvaro, reparemos que ela utiliza a redundância para se apresentar: “sou eu, Vanessa”; e ele usa um verbo e um artigo: “é o”. Após a ligação de Jerônimo, os outros dois personagens sintetizam as suas falas, eliminando a redundância e, no caso de Álvaro, o verbo e o artigo. Esta mudança ocorreu depois da comunicação do “mezanino”, que é um andar situado em um local intermediário no prédio. O mezanino fica entre o térreo e o primeiro andar. Daí a referência a esta palavra ser o divisor entre as mensagens iniciais e as últimas.

Assim como o “mezanino”, Costa é um indivíduo posicionado “no meio”, vivenciado por um conflito permanente entre ser autor ou não autor dos seus escritos, uma vez que escreve para outras pessoas se apossarem do seu trabalho, ou seja, ele compõe e a pessoa que compra a sua escrita é a reconhecida. Com isso, podemos pensar nesses recados como um indício das fases que serão percorridas pelo *ghost writer* durante toda a obra.

As “bolas fosforescentes” podem ser uma metáfora para o todo no romance. “Bolas” sugerem uma circularidade própria do enredo de “Budapeste”. O adjetivo “fosforescente” exerce a função de brilhar no escuro. O brilho possibilita entendermos a habilidade, notável, de composição de Costa e a sombra, o seu emprego de *ghost writer*. Portanto, entendemos como uma obra circular que trata de um ser que possui iluminação na escuridão.

Numa outra ocasião, o protagonista se encontrava em Budapeste, ficando hospedado em um hotel e “religiei a tevê, e a mesma mulher da meia-noite (...), apresentava uma reprise do jornal anterior” (BUARQUE, 2003. p. 7). Notemos as repetitivas ações “religiei”, “mesma mulher” e “reprise”. Tudo acontece novamente, como se estivesse em um círculo, sempre retornando. A reiteração também pode ser entendida como uma duplicidade. Esta constitui uma característica específica do protagonista que habita um “entrelugar”<sup>1</sup> autoral e, constantemente, conflita consigo mesmo.

---

<sup>1</sup> Entendemos por “entrelugar” como um “lugar no meio” (TORRES, 2005. p. 721) ou um lugar fronteiro. Stuart Hall entende o “entrelugar” como uma estruturação da identidade pertencente a uma cultura híbrida. Para ele, os homens que fazem parte dessa cultura “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a

Esse movimento transmite também uma ideia de fazer e refazer, pois o deslocamento circular é produzido por idas e vindas. Assim é a primeira tentativa de constituição de “O Ginógrafo”, livro biográfico encomendado por um alemão, chamado Krabbe, à Costa.

(...) eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara (...). Ali me iniciei na língua em que me arrojo a escrever este livro de próprio punho, o que seria inimaginável sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara (...). Depois conheci Teresa (...). Uma morena como Teresa seria inimaginável sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo (...). Esqueci Teresa como já tinha esquecido Hamburgo (...), o que seria inimaginável sete anos atrás, quando adentrei na baía de Guanabara (BUARQUE, 2003. p. 29-30).

Observemos as repetições marcadas pelas entradas na “baía de Guanabara” sob o signo de “adentrar”, que remete ao voltar para si mesmo ou ensimesmado. O número sete representa a quantidade de anos que o alemão habita o Rio de Janeiro, porém é também o número de capítulos do livro que o protagonista de “O Ginógrafo” escrevia em Teresa, sua amante. Esta quantidade de capítulos estabelece relação com o romance “Budapeste”, que possui a mesma soma. Segundo Chevalier (2009), o número sete pode significar totalidade. Assim, podemos crer que isto ocorre porque “O Ginógrafo” é um livro que está dentro de outro livro, mais especificamente uma ficção dentro de outra. Acreditamos que, dessa maneira, o romance trabalha com a metalinguagem, ou seja, o romance revela a elaboração do próprio romance a partir de outros textos constituídos nele mesmo. Portanto, o fazer e refazer que Costa batalha na elaboração da biografia do alemão é um processo de construção da linguagem. É como uma “**pele a se soltar da pele a se soltar da pele até chegar a essa, uma pele com um quê de papel, uma casca provisória que foi ficando**” (BUARQUE, 2003. p. 28, grifos nossos). Verificamos, nesta passagem, que a aliteração da letra “p” insinua uma construção que, no caso, é a da linguagem, revelando uma execução estilística na prosa poética. Sugere, da mesma forma, a atividade de fazer, refazer e fazer novamente até criar uma representação (“um quê”) literária (“papel”).

Em outra ocasião, o movimento giratório e a brevidade do relato acontecem para representar a velocidade obtida por Kriska, amante de Costa em Budapeste, ao patinar. O protagonista diz:

saltei da cama, desci pelas escadas (...). **Vi passarem alguns minutos** de Danúbio, verde-musgo (...). Atravessei a ponte pênsil em **ritmo de jogging**, dei numa praça grande com uma estátua no meio, **admirei** rapidamente as fachadas neoclássicas, os balcões art nouveau, os arcos bizantinos, na **terceira esquina respirei** tabaco, chocolate, cebola, virei à direita, passei pela Kodak, pela Benneton, pela C&A, cortei caminho por uma galeria, virei à esquerda (...) a agência da Air France ainda estava fechada (...). Tentei refazer meu itinerário a contrapelo, mas me confundi com as luzes dos bares, discotecas, pizzarias (...). Começou a chover, (...) encontrei uma livraria aberta, entrei (BUARQUE, 2003. p. 58-59, grifos nossos).

Os detalhes das ações resultam do deslocamento a pé que é feito por Costa em Budapeste. Alguns signos indicam o andamento vagaroso, como: “vi passarem alguns minutos”; “admirei”; “respirei”. O “ritmo de jogging” é uma velocidade moderada, ou seja,

---

falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas”. (HALL, 2006. p. 89). No caso do protagonista, ele pertence a um entrelugar autoral devido às duas funções que exerce: autor e não-autor.

sem pressa, servindo como referência para percebemos o seu andamento. O número de esquinas (“terceira”) também é um indício da pouca velocidade, visto que a rapidez impede que uma contagem seja exata.

Entretanto, ao entrar na livraria, encontra-se com Kriska que, apossada de patins, modifica a velocidade da caminhada, repercutindo também na narração do percurso.

(...) rua, patins, gota d’água, poça, noite, pizzaria, discoteca, bar, galeria, vitrine, roupa, fotografia, esquina, mercado, bombom, tabacaria, arco bizantino, balcão art nouveau, fachada neoclássica, estátua, praça, ponte pênsil, rio, verde-musgo, ladeira, portaria, lobby, cafeteira, água mineral e Kriska (BUARQUE. 2003, p. 60).

Observemos como os ambientes são reduzidos metonimicamente e os verbos eliminados, proporcionando velocidade ao movimento. Por exemplo, “gota d’água, poça” significa a chuva que iniciou antes de ele entrar na livraria. Isso acontece por que Kriska está sob os patins e, conseqüentemente, Costa teve que aumentar a velocidade dos seus passos. Os patins são objetos possuidores de rodas que, ao serem colocados nos pés, servem para deslizar sobre uma superfície. Dessa maneira, a patinadora atinge uma velocidade maior do que se estivesse a pé. Entendemos, por conseguinte, que esse material pode simbolizar a disposição cíclica do romance, uma vez que são capazes de determinar o ritmo da narração.

A velocidade e a concisão da narrativa também são refletidas nos deslocamentos de países realizados por Costa, simbolizados pela formação dos capítulos do romance. O fim de um capítulo e o começo do outro indica a mudança de país do protagonista. Assim, há uma alternância entre os dois países, Brasil e Hungria. Os capítulos 1, 3, 5 e 7 são sucedidos em Budapeste e os capítulos 2, 4 e 6 ocorrem no Rio de Janeiro. “Para os dogons, como o sete é a soma de 4 (...) com 3 (...), ele representa a perfeição humana” (CHEVALIER, 2009. p. 830). Da mesma maneira, consideramos que este é o número de capítulos do romance por que representa a perfeição do protagonista, que é a junção de escritor e de não-escritor, assim como é brasileiro e húngaro. O tempo do romance é fugaz e efêmero, do mesmo modo são as sensações de Costa em relação aos seus escritos que “com a mesma rapidez com que haviam sido escritas, iam deixando de me pertencer” (BUARQUE, 2003. p. 40). Portanto, a transitoriedade do tempo é inerente ao sentimento do personagem.

As falas fragmentadas, presentes no romance, expõem o ponto de vista do protagonista-narrador. Para Uspênski (1979), os pontos de vista são os posicionamentos que o narrador exerce em relação ao enredo. Em “Budapeste”, podemos traçar o lugar ocupado por Costa a partir dos fragmentos das falas dos outros personagens. Desse modo, quando ele vai à agência, onde trabalhava junto com o seu sócio, Álvaro, e o escuta falando ao telefone, “fiquei um tempo plantado na recepção (...) e a voz aguda de Álvaro atravessa as paredes: mas a ideia de distribuir laranjas foi do governador... aí teria que numerar todos os cavalos... claro, ninguém pega herpes pelo telefone...” (BUARQUE, 2003. p. 26). Então, percebemos que o narrador não tem controle sobre as ações dos outros personagens, assumindo uma posição, segundo a classificação de Uspênski (1979), de ponto de vista interno-externo, visto que ele participa diretamente do enredo (interno), porém não tem domínio sobre o que acontece (externo).

Diversas vezes o autor de “Budapeste” brinca com o tempo da narrativa. Quando Costa convida Vanda para irem à apresentação de Kocsis Ferenc, escritor húngaro, no Brasil, o *ghost writer* fala que

a caminho da praia do Flamengo improvisei elogios a Kocsis Ferenc, o grande intérprete da alma húngara, e citei os Tercetos Secretos como sua obra mais notável. Inventei na hora, esses tercetos, mas sem demora Vanda afirmou conhecê-los, tendo lido a respeito em suplemento literário (BUARQUE, 2003. p. 34).

A estima é feita para uma obra que ainda será realizada. O próprio Costa elogia de “improviso” e o título é “inventado”. Porém, Vanda certifica de que conhece o livro. Dessa maneira, a moldura<sup>2</sup> entre o presente e o futuro se torna ilusória. Uma das funções da moldura é “marcar a passagem de um ponto de vista externo para um ponto de vista interno e vice-versa” (USPÊNSKI, 1979. p. 178). Em “Budapest”, Costa move-se de um ponto de vista presente (interno) para um tempo futuro (externo), ao citar o livro de poesias que ainda está por vir. Consequentemente, o leitor passa a desconhecer o que é verdade e o que é falsidade, tornando-se incapaz de julgar os personagens e as ações. Chico Buarque embaralha as molduras, confundindo a realidade ficcional com a ficção da ficção.

Esta desordem não se restringe ao tempo do romance, pois envolve também questões narrativas, autorais e ficcionais.

O primeiro ponto abre uma discussão sobre quem é o narrador e quem é narrado. Costa, ao ler “Budapest”, livro entregue a ele na Hungria, afirma que “agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003. p. 174). Até o momento, o narrador do romance “Budapest” era José Costa. Entretanto, a leitura de “Budapest” proporcionou-lhe a sensação de ser o narrado. Assim, ele atua, simultaneamente, nos dois lados. Os verbos “ler” e “acontecer” indicam que a leitura está sendo feita e construída de acordo com a ação do protagonista, pois o verbo encontra-se flexionado no pretérito imperfeito, isto é, em um passado incompleto ou inacabado, apresentando-se em elaboração. Esta flexão também pode remeter a duplicidade da narração e do narrado, uma vez que “lia” e “acontecia” é um processo designado na primeira pessoa do singular (“eu”) e na terceira pessoa do singular (“ele”). Portanto, apesar de colocar “eu lia” e “o livro acontecia”, a troca dos substantivos não alteram a flexão verbal, ficando: “ele lia” e “eu acontecia”. Entendemos, assim, que esta mistura representa o conflito da narração por não haver a passagem da primeira pessoa para uma terceira, mas uma mescla das duas.

Em um momento de necessidade, Álvaro contrata uma pessoa para trabalhar na agência, visto que havia muito serviço e Costa não estava sendo capaz de desempenhar com sucesso seus compromissos. Então, na visão do protagonista,

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 minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo (BUARQUE, 2003. p. 23).

Compreendemos “adestrar” como uma palavra utilizada quando se deseja uma imitação ou que se adquira uma habilidade de praticar algo por meio de repetições. Dessa maneira, a pessoa contratada deve aprender não apenas a escrever, mas a compor de modo idêntico a Costa, ou seja, o rapaz terá que ser uma cópia do protagonista. Logo, tornar-se-á um *ghost writer* de um *ghost writer*. Quando o narrador se refere a palavra “minha”, inicialmente, constatamos que ela se posiciona na frente do substantivo: “minha maneira” e

---

<sup>2</sup> As molduras são “fronteiras da obra artística” (USPÊNSKI, 1979. p. 174), servindo, normalmente, para proporcionar um limite entre a realidade e a ficção.

“minha mão”. Acreditamos que isto ocorre devido ao caráter de liberdade em que Costa julga se posicionar. As palavras “maneira” e “mão” têm o significado de um estilo pessoal de agir ou escrever, além de fornecer uma ideia de controle e domínio sobre si mesmo. Já em “luvas minhas”, Costa inverte a configuração do começo, podendo sinalizar uma mudança de visão a respeito do rapaz, considerando que é também um *ghost writer*. “Minhas” encontra-se, agora, depois do substantivo “luvas” que, por sua vez, é um material que serve para esconder a mão. Queremos dizer que, como a mão tem o sentido de um estilo particular de escrever, a luva estará sobreposta a ela. Portanto, o rapaz escreverá de modo que encobrirá a escrita de José Costa e, por esta razão, a contratação torna-se incômodo para o protagonista. O narrador ainda compara o “*ghost writer* de um *ghost writer*” com um “ator”. Em tal caso, o “ator” é um farsante, pois copia o estilo de outro e, da mesma maneira que um escritor anônimo, metamorfoseia-se em “mil personagens”<sup>3</sup>, dependendo do que o cliente solicitar. Por fim, o narrador iguala o ator ao personagem, conseqüentemente, nivela ao escritor anônimo, isto é, um *ghost writer* de um *ghost writer* = ator = mil (infinitos) personagens.

Apesar do desconforto sentido por Costa, há um momento em que ele se passa por um *ghost writer* de um escrivão. Uma vez que um escrivão é um empregado que escreve o que é dito por outra pessoa e, normalmente, seu texto é considerado público, ou seja, não recebe o seu nome, podemos compará-lo a um escritor anônimo. Costa ao ser um escritor anônimo deste funcionário, inferimos que a sua atividade remete a de um *ghost writer* de um *ghost writer*. Este fato acontece quando ele está trabalhando, em Budapeste, no Clube de Belas-Letras, emprego este arranjado por sua amante, Kriska, e resolve corrigir os textos falados pelos escritores participantes deste local.

Algumas reflexões assaz ordinárias, na boca de finos intelectuais, eu próprio já havia transcrito em ata, a contragosto. E não raro elas eram reproduzidas na edição mensal da Revista Belas-Letras, que circulava sobretudo no meio acadêmico. Então, para preservar a reputação de uns e outros, fui tomando a liberdade de substituir certas baboseiras por tiradas de espírito, de minha autoria. Era um jogo arriscado, porque se minha intervenção não fosse do agrado do sujeito, a culpa recairia sobre o escrivão (...). Porém aqueles senhores nunca se queixaram de minhas palavras, antes, volta e meia as recitavam como se de fato fossem suas: conforme eu disse outro dia... (BUARQUE, 2003. p. 129).

Observemos que Costa está trabalhando em meio a “finos intelectuais”, que publicavam textos para a “Revista Belas-Letras”. Daí, podemos entender que essas pessoas são muito sábias, pois o nome “intelectual” denota inteligência e “finos” tem o sentido de “requintados”. Logo, elas estão acima da inteligência. O fato de serem participantes de um lugar chamado “Belas-Letras” e divulgarem seus textos em revista homônima reforça a ideia de superioridade, porque “Belas-Letras” goza do sentido de habilidade em escrever. No entanto, a qualidade acima dos outros é posta ironicamente. Ao presenciar as reuniões dos intelectuais, Costa, que trabalha no clube em serviços gerais, toma a liberdade de dizer que algumas palavras são “ordinárias” e “baboseiras”, além de substituí-las pelas que lhe convém. Falamos em sarcasmo por que os participantes são considerados perfeitos, mas, segundo o narrador, escrevem palavras sem valor e comuns. Contudo, essas alterações nas escritas oferecem perigo ao emprego de Costa, pela razão de que o escrivão não era ele, mas Puskás Sándor que, por sua vez, não tinha o nome citado quando os autores usurpavam-se das palavras modificadas.

---

<sup>3</sup> O número mil proporciona uma noção de infinidade.

#### 4 A moldura como limite estético

Dividimos o limite fronteiro do romance em dois pontos: 1º) a moldura da ficção dentro da ficção e 2º) a moldura da ficção com a realidade.

Na ocasião da elaboração da obra “O Ginógrafo”, Álvaro exige eficiência e rapidez no término do livro. Então, Costa, distraído-se com um jogo de computador, diz que “naquele instante fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburgo, adentrei a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão. Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara” (BUARQUE, 2003. p. 38). Neste trecho, sucede o deslocamento de uma moldura a outra, ou seja, “a passagem de um mundo ‘real’ para um mundo ‘representado’” (USPÊNSKI, 1979. p. 174)<sup>4</sup>. Esta mudança é marcada pelas palavras que indicam a saída de um local (“zarpei”) e a entrada em outro (“adentrei”), dando a entender a transferência de um ponto de vista externo para um interno. Costa agora se transformou no personagem alemão, visível pelas características descritas. Adiante, o narrador da biografia relata que

ao ouvir cantar Teresa, caí de amores pelo seu idioma, e após três meses embatucando, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa (BUARQUE, 2003. p. 38-39).

Aqui principia a confusão fronteira, pois não mais se encontra completamente definido os planos, ou melhor, não temos certeza de quem é a fala, se do narrador da biografia “O Ginógrafo” ou do romance “Budapeste”. Reparemos no momento em que é dito o tempo (“após três meses embatucando”), que pode ser a expressão de qualquer dos narradores, já que, na biografia, consentimos que o alemão chegou ao Rio de Janeiro e ficou, nesse tempo, sem ação na frente de Teresa. Da mesma forma, no romance, facultamos que Costa possa ter permanecido, durante três meses, preocupado com a elaboração do livro. Portanto, há uma mescla entre os pontos de vista dos narradores, que somente tornam a ser divisíveis quando Costa se refere ao alemão em terceira pessoa. Mas, imediatamente retorna o embaraçamento, quando ele faz referência ao fato da escrita sair naturalmente. Não há como delimitar de quem é esta fala, uma vez que Costa escrevia o livro e o narrador da biografia também escrevia, sendo que na “batata da perna de Teresa”. No final da obra biográfica, o narrador conta que

engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa (BUARQUE, 2003. p. 40).

Observemos ainda a mistura entre os narradores. Quando é enunciado o tempo incessante em que é privado de alimento, não sabemos se é o narrador-alemão ou o narrador-Costa. Não estamos em condições de definir quem fala. Sob o ponto de vista do primeiro, devido à escrita na barriga da mulher, ele talvez não interrompa a construção do livro nem para realizar uma refeição. Por outro lado, sob o olhar do segundo, a continuidade da constituição do livro é acompanhada pela particularidade da referência à agência. Entretanto, esta delimitação, novamente, torna-se confusa quando é dito que foi

<sup>4</sup> No caso específico, o “real” equivale ao “ficcional” e o “representado” a “ficção da ficção”.

criada a “frase final”. Mais uma vez, assumimos que é impossível delimitar a quem pertence à comunicação, visto que é propriedade dos dois simultaneamente. Originou-se a “frase final” tanto na barriga da “mulher amada”, como nas últimas páginas da biografia. Nestas circunstâncias,

as diferentes microdescrições fundem-se organicamente com a obra que as engloba: a mudança da posição do narrador é ocultada ao leitor e as fronteiras entre os trechos correspondentes do texto são perceptíveis apenas como procedimentos composicionais internos da organização de cada trecho isolado, ou seja, como ‘molduras’ peculiares. (...) esta união é indivisível (USPÊNSKI, 1979. p. 194-195).

Com isso, aludimos que as duas obras, “O Ginógrafo” e “Budapeste”, são inseparáveis, assim como os seus respectivos narradores. Logo, reportamos ao conflito autoral vivenciado por Costa como uma formação também indivisível.

Em um diferente momento, Costa retorna ao Brasil. Entretanto, ele é solicitado a comparecer a Budapeste. Chegando ao país, no aeroporto, ele recebe um livro chamado “Budapest” com seu nome na autoria. Transtornado com a situação e, em seguida, com a insistência de Kriska para que ele lesse o livro, resolve iniciá-lo. Contudo,

já perto do final, eu sabia que ela se ajeitaria na cama, para recostar a cabeça em meu ombro. Deitou-se de lado na cama e recostou a cabeça em meu ombro, ciente de que, sem interromper a leitura, eu sentia prazer em ver suas ancas realçadas sob a camisola. Então moveu de leve uma perna sobre a outra, deixando nítido o desenho de suas coxas debaixo da seda. E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia. Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa (BUARQUE, 2003. p. 173-174).

Notemos que os dois livros, “Budapest” e “Budapeste”, estão no término, isto talvez signifique a identificação entre ambos. Costa relata estar informado de que Kriska se acomodaria e poria a cabeça no ombro dele antes mesmo da ação ocorrer. Esta, por sua vez, é repetida após a frase, proporcionando o efeito de que as ações ainda não estão sincronizadas. Então, a expressão “ao mesmo tempo” marca o início da mistura dos enredos das duas obras, ou seja, o livro de Costa se confunde com o de Chico Buarque, pois a execução de uma está inerentemente ligada a outra. A obra real é confundida com a ficcional, a fronteira é embaralhada. Entretanto, “semelhantes casos de expansão da arte na vida podem apenas modificar as fronteiras do espaço artístico, mas não as podem transgredir” (USPÊNSKI, 1979. p. 176). Deste modo, o teórico quis dizer que, no evento em questão, a união entre ambas as obras acontecem no plano composicional, isto é, situa-se no nível estético, valendo-se apenas para a própria obra como texto ficcional. Tudo o que é lido por Costa acontece como se a história não tivesse fim, tendo sempre uma continuidade. Esta noção é percebida através dos verbos “lia” e “acontecia”, dando uma ideia de incompletude. Ao se referir a Kriska dizendo “sabes que somente por ti...”, torna-se idêntica a fala de Costa e a do protagonista de “Budapest”. Os dois personagens estão em um mesmo tempo, praticando as mesmas ações.

## **Conclusão**



Portanto, por meio de repetições, fragmentações e fronteiras, pudemos verificar os processos relativos à construção da obra literária, ao trabalho com a linguagem a que um escritor está submetido e ao limite estético. A inerente fragmentação do romance sugere a reflexão da multiplicidade de identidades a que está exposto um sujeito em conflito. As diferentes molduras apresentam uma estrutura cíclica e infinita do próprio romance, que usou de um texto dentro do seu texto para revelar, de maneira metalinguística, a sua organização (con)textual. O conflito autoral e ficcional mostra que a arte e a vida continuam a se confundirem contraditoriamente, devido às diversas tentativas de atingir ao mais alto grau de verossimilhança em uma representação.

### **Referências Bibliográficas**

- 1] BUARQUE, Chico *Budapeste*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- 2] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 23. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- 3] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- 4] TORRES, Sônia. La conciencia de la mestiza / Towards a New Consciousness – uma conversação inter-americana com Gloria Anzaldúa. *Revista Estudos Feministas* 13(3): 720-737, 2005.
- 5] USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra de arte em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica Russa*. Tradução de Aurora Bernardini; Boris Schnaiderman; Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v.162), 1979. p. 163-218.

---

### **Autor(es)**

i **Amador Ribeiro Neto, Prof. Dr.**

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
amador.ribeiro@uol.com.br

ii **Rafael Torres Correia Lima, Doutorando**

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)  
rafael\_correia@ig.com.br