

A METAFICÇÃO NO ROMANCE *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

THE METAFICTION ON THE NOVEL *BUDAPESTE*, BY CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Janio Davila de OLIVEIRA*

UFSM

André Soares VIEIRA**

UFSM

Resumo: O objetivo deste trabalho é fazer uma análise do romance *Budapeste* de Chico Buarque de Holanda, com enfoque no caráter metaficcional da obra. *Budapeste*, terceiro romance de Chico Buarque, publicado em 2003, apresenta uma série de elementos que refletem sobre o fazer literário, a natureza da ficção, tal como, questões relacionadas à autoria e à recepção das obras no contexto contemporâneo. Em um primeiro momento, teceremos algumas reflexões sobre a metaficção utilizando as obras Robert Stam (1981), David Lodge (2009), Zênia Faria (2013) e Gustavo Bernardo (2010) sobre o tema. Na segunda parte do texto, partiremos para a análise de *Budapeste* procurando refletir sobre as questões que a obra nos propõe sobre a metaficção. Além dos autores já citados, também usaremos como aporte teórico as obras de Roland Barthes (2004), Michel Foucault (2009) e Leila Perrone-Moisés (2016).

Palavras-chave: Metaficção; *Budapeste*; Chico Buarque de Hollanda.

Abstract: This article's objective is to analyse the novel *Budapeste*, by Chico Buarque de Hollanda, with emphasis in the metafictional aspects that characterize this work. *Budapeste*, third novel of Chico Buarque, published in 2003, presents a series of elements that deal with literature, the nature of fiction and issues related to authorship and reception of works in the contemporary context. In the first part, some reflections on metafiction will be made, supported on the works of Robert Stam (1981), David Lodge (2009), Zênia Faria (2013) and Gustavo Bernardo (2010). In the second part of the text, the novel *Budapeste* will be analyzed based on the reflections the work offers about metafiction. Besides the authors already mentioned, we will also take as theoretical contribution Roland Barthes (2004), Michel Foucault (2009) e Leila Perrone-Moisés (2016).

Keywords: *Metafiction*; *Budapeste*; *Chico Buarque de Hollanda*.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: janio.davila@hotmail.com

** Professor Associado do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: andvieir@gmail.com

Introdução

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise do romance *Budapeste*, de 2003, do escritor Chico Buarque de Hollanda dando enfoque ao caráter metaficcional que pode ser percebido no romance. Sempre presente na história da literatura ocidental, a metaficção, também denominada autorreflexividade narrativa, narrativa anti-ilusionista, narrativa narcisista, antificção, entre outros termos, passou a figurar mais constantemente em obras contemporâneas, sendo, muitas vezes, associada ao pós-modernismo. Em termos mais simples, metaficção é a ficção que reflete sobre si mesma, ou seja, sobre a própria ficção. Não sendo exclusividade da literatura, também podemos encontrá-la nas obras cinematográficas, teatrais, nas artes plásticas, fotografia e nas histórias em quadrinho.

Budapeste, terceiro romance de Chico Buarque, publicado em 2003, apresenta, tanto no nível do enunciado, quanto no nível da história, uma série de elementos que refletem sobre o fazer literário, a natureza da ficção, tal como, questões relacionadas à autoria e recepção das obras no contexto contemporâneo. Sendo assim, buscaremos entender como a metaficção se manifesta no romance de Buarque.

Em um primeiro momento, teceremos algumas reflexões sobre a metaficção apresentando o pensamento de alguns teóricos como Robert Stam (1981), David Lodge (2009), Zênia Faria (2013) e Gustavo Bernardo (2010) sobre o tema. Na segunda parte do texto, partiremos para a análise de *Budapeste* procurando refletir sobre as questões que a obra nos propõe através da metaficção. Além dos autores já citados, também usaremos como aporte teórico as obras de Roland Barthes (2004), Michel Foucault (2009) e Leila Perrone-Moisés (2016).

A metaficção

Quando apreciamos uma obra de arte, seja ela literária, pictórica, cinematográfica ou de outra natureza, automaticamente assinamos um contrato de ilusão com o autor¹. Suspendemos nossa descrença e, em troca, esperamos que o autor nos ofereça uma representação convincente e verossímil. Ou seja, uma obra coerente, que respeite sua lógica interna. Desse modo, tentaremos esquecer durante o instante de apreciação que o que está diante de nós não é a realidade empírica. Porém, algumas obras quebram esse contrato e passam a refletir sobre o seu próprio estatuto ficcional e em algum momento acabam por trazer um ou mais elementos que nos forçam a lembrar que o que está diante de nós não é a realidade.

Há algumas décadas, teóricos como Willian Gass (1971), Robert Stam (1981) Linda Hutcheon (1984), Patrícia Waugh (1985), entre outros, vêm dando especial atenção a este aspecto dessas narrativas. A nomenclatura concedida a esta reflexão é variável. Metaficção, narrativa autorreferente, narrativa

¹ “A ficção requer o tipo de cumplicidade sugerida por Dom Quixote no momento em que Sancho Pança tenta superá-lo na descrição de uma aventura. Quixote diz “Sancho, se quiser que eu acredite no que viu nos céus, você tem que acreditar no que eu vi na caverna de Montesinos. Não direi mais nada”. É precisamente esse pacto de decepção recíproca que o artista e o público que o antiilusionismo se recusa a obscurecer.” (STAM, 1981, p. 211).

antiilusionista, narrativa narcisista, narrativa autorreflexiva e mais alguns outros termos que nem sempre são sinônimos, mas que nos permitem encontrar alguns traços em comum entre as narrativas a que se referem.

Embora os estudos sobre este fenômeno sejam recentes e a metaficção seja comumente associada à pós-modernidade, ela pode ser observada na literatura ocidental desde o século XVI, conforme Zênia Faria, no artigo intitulado *A metaficção revisitada: uma introdução* (2013).

A História Literária registra, desde o século XVI, no Ocidente, o surgimento de um tipo de texto ficcional que se volta sobre si mesmo, que é uma ficção que contém, em seu bojo, questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e de recepção. [...] Desde o último quartel do século XX, metaficção, narrativa metaficcional, ficção ou narrativa pós-moderna são os termos predominantemente utilizados para designar tais tipos de narrativas (FARIA, 2013, p. 237-238).

Em obras como *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, e *Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne, já é possível observar ficções refletindo sobre seu caráter ficcional, seja através da presença de romances e peças teatrais no interior da primeira, ou através dos diálogos que o narrador estabelece com o leitor sobre o ato de escrever, na segunda.

David Lodge (2009) aponta que, apesar de a metaficção não ser uma invenção moderna, ela tem sido um recurso pelo qual muitos romancistas contemporâneos se mostram interessados porque se sentem sufocados com seus antecedentes literários, oprimidos pelo medo de que tudo que tenham a dizer já tenha sido dito antes e condenados pelo ambiente cultural moderno a ter essa essência.

A metaficção pode se manifestar de diversas formas e em diversos níveis da narrativa. Ela pode se dar de forma mais explícita como no caso das obras em que o fazer artístico da própria obra em questão é comentado, ou se dar de forma mais indireta, quando temos uma obra em que algum dos personagens é um artista, por exemplo. É problemático afirmar que este caráter autorreferente das obras é exclusivo do romance. Se pensarmos no teatro, em algumas obras de Shakespeare já podemos encontrar o que chamamos de *mise en abyme*, a peça dentro da peça. Em *Hamlet*, por exemplo, há a cena em que o herói pede a uma companhia teatral que encene a morte do pai. No cinema, Jean-Luc Godard fez dos filmes um dos principais temas de suas obras. Basta pensarmos aqui em *Le Mépris* (1963), filme que tem no seu enredo um roteirista, um diretor e um produtor tentando adaptar *A Odisseia* de Homero para o cinema.

Um dos estudos mais completos sobre a metaficção já publicados no Brasil é o livro de Gustavo Bernardo, intitulado *O livro da*

metaficção (2010). Na obra, Bernardo não deixa de fora o conflito entre realismo e metaficcionalidade. Conforme Bernardo, a metaficção não é bem aceita entre os defensores do paradigma realista porque ela quebra o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença tão necessária ao prazer da leitura. Entretanto o realismo pode ele mesmo ser percebido como uma espécie de máscara metafórica: quando desmascarado, revela-se metáfora (BERNARDO, 2010, p. 40).

Um paradigma realista de arte sempre buscou uma representação do mundo que conseguisse o máximo de aproximação com o que vulgarmente tratamos como o real. Desse modo, na maioria das vezes, a narrativa do romance tradicional buscou uma problemática neutralidade, buscando narrar a história como um relato de acontecimentos que realmente aconteceram e não como um artifício da linguagem. Podemos pensar em *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, em que o autor introduz a obra com uma nota explicativa em que assinala que tudo o que fez foi reunir as páginas de um diário encontrado.

No seu livro *O espetáculo interrompido*, Robert Stam aponta a resistência que a autorreflexividade sempre encontrou na literatura e no cinema. Conforme Stam, pode-se perceber essa predileção pelo realismo em críticos como Ian Watt, por exemplo, que atribui a origem do romance moderno a Daniel Defoe. Auerbach insinuou por vezes que o romance alcançou precisão mimética com os grandes realistas do século XIX, enquanto Lukács venerava as formas do “realismo crítico”. Ainda segundo Stam, a crítica fílmica também foi atingida pelo desconhecimento da tradição. Os elementos anti-ilusionistas de Godard foram criticados por muito tempo, considerados lapsos infelizes. André Bazin considerou o cinema ideal como aquele que contasse uma história de forma transparente, clara e perfeita (STAM, 1981).

O que podemos afirmar é que o que a metaficção faz, de forma direta ou indireta, é refletir sobre uma forma de *mimésis* ideal, sobre o papel da arte e sobre nossa relação com ela. É também refletir sobre questões-chaves da teoria, literária como a natureza da ficção e as possíveis relações entre mundo e literatura, questões que mesmo figurando nos livros de teoria e crítica modernos, ainda envolvem conceitos da antiga, mas sempre atual poética aristotélica.

Budapeste

O romance *Budapeste* é o terceiro romance de Chico Buarque, sucedendo *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995). A obra problematiza diversos temas como autoria, fama literária, fragmentação da identidade, além de tecer uma acurada reflexão sobre o fazer literário, através de narrativas menores dentro do romance, que vão progredindo até o ponto de criar uma situação

de ambiguidade em que o leitor já não consegue identificar instâncias como *narrador personagem* e *diegese*.

Budapeste é um romance em que a duplicidade predomina. Um homem com dois nomes, que se divide entre dois idiomas, entre duas mulheres, em duas cidades. A única coisa que permanece é a sua profissão de escritor, porém até essa será dividida ao final, quando alcança a fama em Budapeste, enquanto permanece um anônimo no Rio de Janeiro. José Costa, ou Zsoze Kósta na Hungria, se desloca durante a obra entre dois espaços que são o oposto um do outro, como o reflexo do espelho, que mostra a imagem invertida. O Rio de Janeiro de Chico Buarque é o oposto de Budapeste. A começar pelo clima. Enquanto o espaço carioca é marcado pelo calor com não raras cenas praianas, a cidade húngara é fria, sempre entre a chuva e a neve. Enquanto se afasta cada vez mais da mulher brasileira, Vanda, mais se aproxima da mulher húngara, Kriska. Seu filho brasileiro nem o reconhece; o enteado, filho de sua amante Húngara, tem uma relação próxima com ele. No Brasil, escreveu uma autobiografia que outro assinou recebendo os méritos; na Hungria, tem sua autobiografia escrita por outro e se torna famoso por uma obra que jamais escreveu.

Este espelhamento que encontramos em *Budapeste* é uma ótima metáfora para o forte caráter metaficcional que encontraremos nessa narrativa que, mais que nos contar uma história, será uma reflexão sobre a sua própria composição. Gustavo Bernardo aponta o espelho como uma metáfora sugestiva para se falar de ficção. Segundo Bernardo, o espelho da ficção não reflete a realidade tal como ela é. Ele a inverte e nos leva para outro lugar situado além da realidade. A metaficção é um fenômeno estético autorreferente em que a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma (2010, p.11).

Budapeste não é narrado de forma linear. O primeiro capítulo conta uma parte da história situada em um espaço temporal mais adiantado, que alcançaremos páginas à frente. Esse processo, semelhante a *Cem anos de Solidão*² de Gabriel Garcia Marquez, caracterizará a narrativa de *Budapeste* como circular. O romance nos adianta fatos que só serão esclarecidos páginas depois.

A partir do segundo capítulo, o leitor passa a saber mais sobre o narrador e protagonista da obra, José Costa. Já essas primeiras informações que recebemos do romance permitem ao leitor refletir sobre a autenticidade da narrativa, visto que Costa revela ser um *ghost-writer*, alguém pago para redigir textos que outros assinarão. “Meu nome não parecia lógico, eu desde sempre estivera destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres, era estimulante, era como progredir de sombra” (BUARQUE, 2003, p.16).

Um dia o protagonista recebe na agência um convite para um Congresso mundial de escritores anônimos, a ser realizado em Melbourne. Após uma discussão com Vanda, resolve partir para o congresso. O objetivo da

² Lembrando que *Cem anos de Solidão* se inicia com a narrativa do fuzilamento do Coronel Aureliano Buendía, em que ele recorda o dia em que seu pai levou a ele e o irmão para verem o gelo. Esse ponto temporal da história será alcançado pela narrativa mais de duas centenas de páginas depois.

estranha reunião era, ironicamente, discutir “ética, leis de imprensa, responsabilidade penal, direitos autorais, advento da internet” (p.19). Por fim, acaba-se revelando para Costa uma espécie de válvula de escape para que aqueles escritores anônimos pudessem se vangloriar de seus trabalhos. “Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas de anonimato” (p. 20).

Em *Budapeste* muitos serão os momentos em que a condição do escritor como celebridade será exposta de forma irônica pelo autor. Convenção de escritores, homenagens no consulado, sessões de autógrafo no lançamento de obras, leituras públicas em sociedades literárias, todos esses momentos serão recorrentes na obra. Alguns são descritos pelo narrador de forma tragicômica, como na leitura dos versos do poeta húngaro Kócsis Ferenc:

Eram dezenas de senhoras que aguardavam Kócsis Ferenc boquiabertas, tendo o costume de acompanhar seus poemas em coro, como o cantor de antigos sucessos. Tais poemas eu até já sabia de cor, pois Kócsis Ferenc repetia sempre os mesmos. E fechava a exibição com seu carro-chefe, um poema épico que as aposentadas declamavam num crescendo, para culminar no verso: egyrtlen, érintetlen, lefordithatatlan! (BUARQUE, 2003, p. 134-135).

Leila Perrone-Moisés ao refletir sobre a literatura na cultura contemporânea, assinala que nesses eventos literários, autores e obras são apresentados como espetáculo. Tais eventos parecem menos incluir leitores de livros, do que espectadores ávidos por autógrafos. Os escritores contemporâneos têm uma visibilidade maior que os de épocas anteriores. São incluídos nas categorias de “celebridade” e os mais “midiáticos” acabam tendo mais chances de vender livros, independentemente do valor literário da obra (2016, p.32- 33).

A grande mudança no comportamento do protagonista se opera, justamente, quando pela primeira vez uma obra escrita por ele alcança o sucesso. A autobiografia *O Ginógrafo*, assinada pelo alemão Kaspar Krabbe torna-se um best-seller, elevando seu falso autor à categoria de celebridade, despertando a admiração até mesmo de Vanda, que sempre aparentou ter desprezo pela profissão do marido “que escrevia um catatau de coisas para ninguém ler” (BUARQUE, 2003, p.19).

O Ginógrafo é o primeiro livro dentro do livro que encontramos em *Budapeste*. Uma narrativa dentro da narrativa, pois acompanhamos o protagonista durante seu processo de criação. É interessante notarmos como as vozes se misturam durante a criação da autobiografia. Enquanto nos apresenta as palavras que serão atribuídas a Kaspar Krabbe, o narrador de *Budapeste* deixa fragmentos de sua voz entre elas.

Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, erreí pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa,

caí de amores pelo seu idioma, e após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa. No princípio ela até gostou, ficou lisonjeada quando lhe disse que estava escrevendo um livro nela. Depois deu pra ter ciúmes, deu pra me recusar seu corpo, disse que eu só a procurava a fim de escrever nela, e o livro já ia pelo sétimo capítulo quando ela me abandonou.[...] Foi quando apareceu aquela que se deitou na minha cama e me ensinou a escrever de trás pra diante. Zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. E 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 quatinho 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 (2003, p.38-40).

Podemos perceber na passagem acima que até a palavra “idioma” temos a voz do narrador da autobiografia, para, a partir da quarta oração, haver uma mudança e a voz de José Costa ser retomada. Porém, já na primeira oração do período seguinte, é impossível distinguir quem está falando, “a escrita me ‘saía espontânea, num ritmo que não era o meu’”. Não sabemos aqui se quem fala é José Costa se referindo a sua história, ou o alemão, esse sujeito que precisa de mulheres para escrever em seus corpos. Ao final do romance de Chico Buarque, perceberemos que as palavras que encerram a autobiografia do alemão são as mesmas que encerram *Budapeste*. Os finais idênticos, somado à mistura de vozes, sugerem fortemente que *Budapeste*, assim como *O Ginógrafo*, foi escrito pelo mesmo *ghost-writer*. Ou ainda, nos é permitido ler tudo como um jogo ficcional, para concluirmos que o autor já não é importante, que essas palavras não pertencem a ninguém.

Ao lermos a passagem acima, é importante atentarmos para outro conceito muito presente no romance: a *intertextualidade*. O termo cunhado por Julia Kristeva diz respeito ao diálogo que os textos estabelecem entre si de diversas formas. Os textos acabam por criar uma rede, em que a literatura dialoga com a sua história. Em cada texto que lemos podemos encontrar fragmentos de texto anteriores, ou seja, a presença destes textos se mostrando de forma direta ou indireta. Esse não é um fenômeno novo, mas que se acentuou na literatura contemporânea. Segundo Perrone-Moisés, “boa parte da ficção e da poesia atuais está encharcada de referências à ficção e à poesia anteriores na forma de citação, alusão, pastiche ou paródia” (PERRONE-MOISÉS, 2017, p.117).

Podemos identificar na passagem exposta acima alguns elementos presentes na história literária e que são usados por José Costa para escrever a autobiografia de Kasper Krabbe. Já nas duas primeiras orações, “eu era um

jovem louro e saudável quando adentrei a baía da Guanabara”, é possível ativarmos nossa memória literária e sermos remetidos ao “gênero literatura de viagem” e a todo um histórico de obras com relatos de estrangeiros que chegam ao “exótico Brasil”. A própria *Carta de Pero Vaz de Caminha*, considerada por muitos teóricos como o texto fundador da literatura brasileira, pode ser enquadrada nesta categoria. Além disso, há outras obras famosas como *Viagem à terra do Brasil* (1574), de Jean de Léry, *Traveis in Brazil*, do inglês Henry Koster, ou ainda, o relato *Viagem ao Brasil* (1557), que assim como *O Ginógrafo*, foi escrito por um alemão, Hans Staden.

Uma referência ainda mais explícita ao leitor de literatura brasileira, é a referência ao “idioma de Teresa”. *A vez primeira que eu fitei Teresa*, poema de Castro Alves, ou a paródia feita mais tarde por Manuel Bandeira, *A primeira vez que vi Teresa*. E por que não pensarmos ainda no jogo intratextual utilizado por Chico Buarque fazendo alusão à sua própria canção *Tereza Tristeza*, “Oh Tereza essa tristeza /não tem solução”. Enfim, poderíamos escrever outros tantos parágrafos identificando o simbolismo que tem Teresa na literatura brasileira, porém não é o nosso objetivo no presente trabalho. O que pretendemos foi mostrar como a passagem analisada apresenta esse diálogo com a tradição literária e cultural.

Além da autobiografia de Kasper Krabbe, *Budapeste* apresentará outro tipo de ficção no seu interior. As ficções criadas pelo protagonista para preencher lacunas do seu conhecimento sobre os fatos. Em alguns momentos da história, como quando encontra um exemplar de *O Ginógrafo* com dedicatória de Kasper Krabbe para sua esposa Vanda, o narrador criará uma ficção com início, meio e fim e a que o leitor não poderá acusar de inverossímil. Vejamos o exemplo citado.

Tomei um banho pelando, fiz a barba no chuveiro, aos poucos para mim ficava claro que o alemão me havia procurado na agência a fim de me contemplar com seu livro. [...] Sucedeu porém que, ao ser recebido por uma mulher de trinta anos, saía branca plissada e blusa sem mangas, cabelos castanhos, olhos negros, rosto, pernas e braços morenos, na sala varrida pelo sol poente, senti um súbito desejo de se vingar do homem generoso. [...] A Vanda, com efeito, estava prestes a se entregar ao alemão, e eu teria preferido não continuar imaginando semelhante cena. [...] Então Kasper Krabbe falou: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. E fechou o livro. E silenciou, ciente de que qualquer palavra a mais, oriunda de sua mente bruta, poderia gelar e endurecer a esposa de José, como talvez repugnasse a ela o contato de sua pele escorregadia. Possesso, Kasper Krabbe saltou sobre a mulher sem se despir, deitou-a em L no sofá em L e dessa forma a possuiu. Ao consumir o ato gritou palavras góticas, depois perguntou como era mesmo o nome dela, apalpou o paletó atrás de uma caneta e assinou a dedicatória com letras enormes, como escrevem os cegos. E grafou Vanda com W, para atestar que por uma noite ela tinha sido Wanda, mulher de alemão; antes

de bater a porta, teve a impressão de ouvir uma criança chorar no fundo do apartamento (BUARQUE, 2033, p. 84-87).

Apesar da longa citação, selecionamos aqui apenas um trecho da ficção criada por José Costa. No livro, ela se dá em 5 páginas, para logo em seguida ficarmos sabendo que ela não se confirma, o livro foi parar nas mãos de Vanda após um encontro profissional com o alemão. Em outro trecho, após acordar sonolento, Costa tem a impressão de estar cego, então passa a fantasiar como seria interessante levar uma vida de cego caso esta fosse ao lado de Vanda:

Iria com ela à praia, ao hospital, à biblioteca, ao restaurante, a Londres, atrás da sua voz iria de bom grado a qualquer parte. Desembaraçado da visão, com maior tino perceberia se ela estava alegre, se estava mentindo, se tinha dó de mim, se cochichava ao telefone, se sentia vergonha de ter marido cego. E ela me lia cada noite um novo livro, e me cobriria as pálpebras com umas compressas que só me serviriam para gostar ainda mais dela. Às vezes as compressas estariam fervendo, ou embebidas em limão; às vezes a Vanda resolveria passar vários dias muda, para me ver andando às tontas; às vezes lia do livro só as páginas pares, mas eu jamais reclamaria de coisa alguma, nem de ela estar envelhecendo, adquirindo como que rugas na voz (BUARQUE, 2003, p. 97-98).

As ficções criadas por Costa remetem às ficções que criamos no dia-a-dia. É como se nos lembrassem que a ficção não está presente apenas em romances, filmes e outras obras de arte. Criamos histórias o tempo todo, mesmo sem perceber, para dar conta das lacunas presentes no nosso conhecimento. A própria ideia de *eu* pode ser colocada em questão. Quanto há de verdadeiro na imagem que construímos para nós mesmos e o quanto tem de ficção? Não vamos adentrar aqui na questão histórica presente na filosofia do quanto é possível ter acesso à verdade, mas precisamos estar cientes de que as linhas entre ficção e realidade não são tão bem delimitadas como muitas vezes imaginamos. Gustavo Bernardo assinala que para confrontar as ameaças tanto do mundo, quanto de dentro de si mesmo, o ser humano reage fabulando, atribuindo sentido a tudo que se lhe apresenta sem sentido. É essa reação fabuladora que constrói a civilização e as suas instituições. A ficção, antes de ser diversão, é um escudo contra as ameaças internas e externas, obrigando-nos a narrar a luta do drama que nos constitui (BERNARDO, 2010, p. 20).

A partir da publicação, e conseqüentemente, do sucesso de *O Ginógrafo*, o comportamento de José Costa é alterado. Mais vaidoso, e com ciúmes do fato de Vanda não reconhecer seu sucesso, o protagonista revela à esposa ser o verdadeiro autor do *best-seller*. Após esta revelação, Costa parte mais uma vez para *Budapeste*. A obra, que totaliza sete capítulos, intercala os

capítulos entre Budapeste e Rio de Janeiro, sendo o primeiro e o último a capital húngara, e o capítulo central da história, a cidade brasileira.

Em *Budapeste*, dessa vez não tão bem recebido por Kriska, Zsoze Kósta passa a morar de favores na despensa da mulher, que consegue para ele um emprego no Clube das Belas-Letras de Budapeste. Com o tempo o protagonista vai aprimorando seu húngaro através das transcrições que realiza de atas das reuniões do clube. Conforme evolui no idioma húngaro, sua relação com Kriska volta a se estreitar até o momento em que ele volta a ocupar a cama da mulher húngara.

Após dominar o húngaro, o narrador resolve retomar a profissão de *ghost-writer*. Através de um anúncio no jornal, oferece seus serviços de escritor, tal qual fizera na sua língua nativa. Começando com pequenos trabalhos, como uma monografia sobre o dialeto *széleki*, solicitado por um universitário, “praticado na Transilvânia oriental, o *szélki* é possivelmente o mais rudimentar dos dialetos húngaros” (BUARQUE, 2003, p.131), o *ghost-writer* se aventura na poesia lírica, fato novo para ele até então. Mais uma vez nós temos um livro dentro do livro, *Os tercetos secretos*, escritos para o poeta Kócsis Ferenc. Apesar de ganhar existência real nesse momento (até onde somos autorizados a usar o termo real dentro de um romance), a obra já havia sido citada no início de *Budapeste*, quando José Costa inventa para Vanda o nome do livro para divertir-se com a falsa intelectualidade da mulher, que afirmava ser uma conhecedora da obra de Kócsis Ferenc.

Mesmo *Tercetos Secretos* se tornando um sucesso de crítica e reolocando o nome de Ferenc mais uma vez em evidência nas letras húngaras, o livro acaba por ser o objeto que causa mais uma vez a separação entre o narrador e Kriska. Após ouvir o livro receber o adjetivo “exótico” da mulher, que também acusa a obra de possuir um “sotaque estrangeiro”, o protagonista tem um ataque de fúria e resolve sair de casa. No hotel é encontrado por fiscais da imigração que o informam sobre a sua situação irregular no país e sua necessidade de deixar a Hungria.

Quando retorna ao Rio de Janeiro, José Costa encontra-se deslocado em seu país de origem. É perseguido e quase agredido por um jovem que reconhece ser seu filho, Joaquinzinho, agora um adolescente. A empresa em que trabalhava, a Costa & Cunha Agência Cultural não existia mais. Do seu sócio, fica sabendo que agora é assessor de um deputado. Então se depara com uma livraria onde pergunta por *O Ginógrafo*. Para sua surpresa, o livro também parece não existir mais. Um novo livro ocupa a vitrine, *O naufrágio*.

Mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava O Naufrágio. Entrei, espiei variados volumes expostos nas mesas, só por curiosidade rondei as estantes, dei com o livreiro: O Ginógrafo. me faça o favor. Como disse? O Ginógrafo. O senhor deve estar equivocado, aqui temos O Naufrágio, que já vendeu mais de cem mil exemplares. Insisti: O Ginógrafo. Perguntou se era algum livro técnico, nunca ouvira mencionar

semelhante nome. Mentira dele, eu me lembrava da sua figura, ele ganhara uma fortuna às custas do meu romance. Acedeu em consultar um computador, indagou se a palavra se escrevia com gê, falou: guia de Gênova... manual de ginástica., as gira- ginógrafo não consta. O senhor por acaso tem o nome do autor? Kaspar Krabbe? Cá, erre, a, bê, bê, é? Krabbe... Krabbe... Kaspar Kaspar Krabbe também não consta. A editora, por acaso? (BUARQUE, 2003, p. 160)

Podemos perceber na passagem a ironia da obra ao tratar sobre o mercado editorial e seus *best-sellers*. O mesmo vendedor que falava sobre o enorme sucesso de *O Ginógrafo* anteriormente, que calculava os recordes que a obra bateria até o natal, agora já nem lembra do livro, nem do autor. A livraria, em *Budapeste*, nas passagens do romance em que aparece, é menos espaço da literatura como arte, do que da literatura como produto. Em nenhum dos momentos em que o protagonista dialoga com o livreiro este último fala em mérito artístico, qualidade ou conteúdo das obras. Tudo se reduz à quantidade de exemplares vendidos.

Após circular por um Rio de Janeiro em que não se enquadra mais, endividado no hotel onde está hospedado, visto que não conseguiu contato com seu ex-sócio para reaver a quantia que teria direito após o encerramento das atividades de sua empresa, o protagonista é surpreendido por uma ligação do cônsul da Hungria. É informado pelo diplomata de que urna passagem Rio-Budapeste está comprada em seu nome. Os responsáveis pela compra são os livreiros da Lantos, Lorant & Budai, uma das maiores editoras da Hungria. Surpreso, Costa retorna à Budapeste pensando tratar-se de um novo trabalho como *ghost-writer*.

O sétimo e último capítulo da obra é onde a narrativa deixa de lado seu caráter realista e atinge o auge do seu caráter metaficcional. Ao chegar em Budapeste, o protagonista é recepcionado por Kriska e pelo público no aeroporto como o grande escritor de um livro. Para a surpresa de Kosta e do leitor, o livro que rende as honrarias ao protagonista se chama *Budapest* e é descrito com as mesmas características de capa de *Budapeste*, que tem na contracapa um espelhamento da capa, carregando o título *Budapest* e abaixo o nome Zsozé Kósta. “A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título *Budapest*, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro” (BUARQUE, 2003, p. 167). Partindo do conceito de intertextualidade, Gerard Genette (2010) vai propor uma divisão, separando a intertextualidade em cinco categorias transtextuais. Uma delas é a paratextualidade, categoria esta que será de fundamental importância na interpretação de *Budapeste*.

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências,

prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2010, p. 9-10).

Portanto, em *Budapeste*, os elementos paratextuais adquirem grande importância para a narrativa. Ao referir-se à sua capa, o romance dá um novo sentido às possíveis interpretações, embaralhando categorias como narrador, personagem e autor. A partir desse momento, não temos mais certeza de que José Costa/Zsoze Kósta é o narrador principal da história. Na verdade, a obra acaba sugerindo que o protagonista é só um personagem criado pelo Sr...., o verdadeiro autor, não do livro que temos em mãos, deste não resta dúvida que o autor é Chico Buarque, mas do *Budapeste* que há dentro do próprio *Budapeste*. Aqui cabe perfeitamente a metáfora usada por Gustavo Bernardo para tratar da metaficção. Bernardo cita como exemplo, as *basbuskas*, popularmente conhecidas por nós como “bonecas russas”. Estas bonecas se encaixam umas dentro das outras, de modo que quem brinca com elas vai as abrindo até chegar na última, bem pequenina. Porém, esta está fechada, o que mantém a surpresa (BERNARDO, 2010, p. 31-32).

O desfecho de *Budapeste* nos leva a pensar em questões relacionadas à autoria, visto que muitas vezes o grande público parece não entender a distinção entre narrador e autor, considerando todo narrador em primeira pessoa como um alter-ego do autor. “Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar em primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu” (BUARQUE, 2003, p. 173). E não é sem ironia que o protagonista fala: “Sem querer ela me dava a deixa para lhe comunicar, de modo peremptório, que não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa” (BUARQUE, 2003, p.172.) Logo, evidencia-se a distinção entre autor e narrador, sendo que o primeiro é um ente real, enquanto o segundo só existe dentro do livro, no mundo ficcional.

Na década de 60, a autoria passou a figurar como questão de grande importância no pensamento acadêmico francês. Dois textos, *A morte do autor* (1968), de Roland Barthes, e *O que é um autor?* (1969) de Michel Foucault, se tornaram clássicos no que diz respeito à autoria. Os dois textos buscam uma libertação da tradição que predominou na França até a primeira metade do século XX de estudar a obra buscando entendê-la a partir da biografia de quem a escreveu.

Segundo Barthes, sempre que uma história é contada sem qualquer intenção que não seja o exercício do símbolo, quem conta desaparece para dar lugar ao texto, “produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 2004).

O teórico francês aponta o autor como uma personagem moderna, surgida após o fim da Idade Média, associada ao empirismo inglês e ao racionalismo francês, e que adquiriu importância com a valorização da ideia de indivíduo. Influenciado pelos estudos sobre enunciação de Émile Benveniste, na importante obra *Problemas de linguística Geral*, e pelo conceito de intertextualidade abordado por Júlia Kristeva, no livro *Introdução à Semanálise*, Barthes defende que na obra quem fala é o texto. O autor não pode ser mais do que aquele que escreve, aquele que diz eu, deste modo, a linguagem conhece um sujeito vazio, não uma pessoa (BARTHES, 2004).

Michel Foucault segue linha semelhante à de Barthes relacionada à escrita com o desaparecimento de quem escreve. Diferentemente da epopeia grega ou da narrativa árabe, por exemplo, em que a narrativa era praticada como forma de perpetuar a imortalidade, na nossa cultura atual a narrativa está ligada ao sacrifício da própria vida, ao apagamento voluntário que é consumado na própria existência do autor. Foucault ainda aponta que o nome do autor cumpre uma função classificatória. Mas assim como no modelo de Barthes, não aquele autor de carne e osso, e sim um autor que só existe como espaço vazio, ou seja, um nome que agrupa um número X de obras sob o seu nome (FOUCAULT, 2009). Conforme o pensamento de Foucault, ao lermos *Rei Lear* de Shakespeare, não nos interessa a vida de Shakespeare, ou quem foi ele. O conhecimento que acionamos é o de que o autor que temos em mãos é o mesmo que escreveu *Hamlet*, *Otelo*, *Sonhos de uma noite de verão*, entre outras. A função autor nos prepara para receber a obra.

Através de seu jogo metaficcional, *Budapeste* dialoga diretamente com os dois textos apresentados, tanto o de Barthes, quanto o de Foucault. Talvez a primeira questão que chame atenção de quem acessa o romance seja o fato de ele carregar o nome de dois autores: Chico Buarque e Zsoze Kósta. Tanto pela perspectiva de Barthes, quanto pela de Foucault, somos obrigados a assumir que o Chico Buarque que tem seu nome na capa da obra não é o Chico Buarque pessoa, morador do Rio de Janeiro, engajado em causas políticas e com um histórico de lutas contra a ditadura militar de 64. Esse Chico Buarque³ é apagado para que sua obra romanesca surja. O nome estampado na capa do romance, como assinala Foucault, cumpre uma função classificatória, não passando de um autor de papel. Porém, ainda na capa há um outro nome, o de Zsoze Kósta. Num primeiro momento poderíamos ler este nome como uma espécie de criação do autor Chico Buarque para problematizar a questão que já citamos acima, da confusão muitas vezes existente entre autor e narrador em primeira pessoa. Mas neste jogo de *ghost-writers*, acabamos por descobrir que *Budapest* não foi escrito por Zsoze Kósta, e sim, pelo Sr..., ou seja alguém sem nome, que se apaga como indivíduo empírico para produzir uma autobiografia de um outro. Neste momento a teoria de Barthes sobre a morte do autor parece realizar-se plenamente. Nesse jogo de bonecas russas, temos uma obra com vários autores e ao mesmo tempo com nenhum.

³ Sabemos que o nome Chico Buarque no contexto da cultura brasileira vai muito além do escritor de romances, visto que o artista também é conhecido como grande compositor popular além de dramaturgo. No entanto, para os fins deste trabalho consideramos apenas o Chico Buarque romancista. Sabemos que o nome Chico Buarque no contexto da cultura brasileira vai muito além do escritor de romances, visto que o artista também é conhecido como grande compositor popular além de dramaturgo. No entanto, para os fins deste trabalho consideramos apenas o Chico Buarque romancista.

Considerações finais

Procuramos mostrar no presente texto como o romance *Budapeste* usa de sua própria linguagem e estrutura romanesca para refletir sobre seu caráter ficcional. Pode-se constatar que essa auto reflexividade da narrativa atinge vários níveis, começando pelo protagonista, um autor que sacrifica o seu nome pela escrita, passando por uma série de livros dentro do livro, pelas narrativas criadas pelo protagonista na tentativa de preencher lacunas, até culminar no capítulo final, no qual as principais categorias literárias se embaralham, tornando tênues as linhas que separam autor, narrador e personagem, de modo que resta ao leitor tentar interpretar estas lacunas.

Muitas são as questões que podem pairar na cabeça do leitor após o término da leitura de *Budapeste*. Teria sido um escritor brasileiro que relatou a história de quando foi enganado ou, realmente, o livro que leu foi escrito por um *ghost-writer*, contando a vida de José Costa? Ou ainda, a pergunta que nos oferece a resposta mais provável, não passaria tudo de uma ficção escrita por um autor cujo nome pouco importa? São questões que mostram a razão de ser da metaficção, a ficção que se refere a si mesma, que faz com que a sua escrita seja motivo da nossa reflexão tanto quanto a história contada por ela.

Budapeste, como todo grande romance, está longe de ser uma obra que tenha como propósito responder às perguntas, ou corroborar teorias. Nada é dado pronto para o leitor nesse romance. Ao contrário daquele narrador clássico que pega o leitor pela mão para guiá-lo pelos caminhos da ficção, o(s) narrador(es) de *Budapeste* quase que pedem ajuda ao leitor para entender o mundo em que estão inseridos. E por sua vez o leitor desacostumado a pensar na natureza dos mundos ficcionais, acaba sendo obrigado a ficar com mais perguntas do que tinha antes de abrir o livro.

Referências

BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar, 2010.

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

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**, v. 24, n. 1, jan./jun. p. 237-251. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/18739/12292>>. Acesso em: nov. 2015.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GASS, William. **Fiction and the figures of life**. Boston: Nonpareil Books, 1971.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**. Tradução Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. New York; London: Methuen, 1984.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução Guilherme da Silva Braga Porto Alegre: L&PM, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: Literatura e cinema de desmistificação**. Tradução José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London; New York: Routledge, 1985.

Recebido em setembro/2017.

Aceito em outubro/2017.