

Sarita Costa Erthal Cordeiro (Uenf)

DESTERRITORIALIZAÇÃO, SUBJETIVIDADES E ESPELHAMENTOS: A CONTEMPORANEIDADE EM *BUDAPESTE*

Muitas são as perspectivas que abarcam a Literatura Brasileira Contemporânea. Era em que a velocidade das transformações marca todo o comportamento do sujeito diante da realidade em que vive, a contemporaneidade contribui também para o enriquecimento do cenário literário com a mesma instantaneidade que o homem vem propondo à vida. Para abordar algumas questões desta época em que o efêmero e o agora são de extrema importância, serão analisados em *Budapeste*, de Chico Buarque de Hollanda, aspectos como a subjetividade, o espelhamento e a desterritorialização, e pretendo mostrar como essas características contribuem para o desenvolvimento desse romance.

A subjetividade é o ponto em torno do qual a história se passa, a causa de idas e vindas a um outro território. Em prol da sua satisfação, o personagem vive em um mundo próprio, sem qualquer tipo de preocupação com o outro. Por mais que tenha certos “compromissos” como família e trabalho, eles se perdem na ânsia da realização pessoal.

O autor utiliza o espelhamento como uma forma de abordar o assunto que será desenvolvido: a falsa autoria literária. O texto é repleto de duplos, duas cidades, dois idiomas, duas mulheres, assim como certas retomadas na narrativa que causam ao leitor a sensação de já ter lido determinadas passagens.

Dividido entre dois mundos, o personagem se mostra desterritorializado por ter tido seus paradigmas diluídos pelas fronteiras que ultrapassara. Em função da rápida e constante globalização, o sujeito se desloca e se adapta a uma outra cultura, faz idas e vindas ao seu país, porém não se demonstra enraizado em nenhum desses territórios.

Importa-lhe apenas a sua plena satisfação.

1 – Espelhamentos

O cenário da produção literária brasileira tem sido predominantemente urbano nas últimas décadas – 30 % da população do nosso país vive nos campos, o que causaria a preferência daquele espaço na literatura atual (SÜSSEKIND, 200-). As experiências cotidianas adicionadas ao imaginário do escritor geram uma obra espelhada em algumas questões que são atuais ou, até mesmo, afligem o homem do nosso tempo. Tais questões podem ser referentes à problemática de uma grande cidade, como a violência, e à da globalização que temos vivenciado.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo (200-), afirma que “nenhum outro gênero parece ter incorporado de maneira tão visceral aquela paixão crítica, autodevoradora, considerada por Octavio Paz como marca da modernidade, que o romance”. Para ela, o romance está, e sempre esteve, em crise.

A atual crise ocorre em função da constante valorização que o ser humano moderno tem feito com relação ao presente. Para ele, o futuro não tem tanta importância e o passado, tempo que dá origem às narrativas, serve apenas como arquivo para que alguns dados sejam incorporados ao texto, mas com as devidas modificações cabíveis ao presente. A contemporaneidade se vale, desta forma, da desmemória cultural, em que

não há espaço para a nostalgia. Entende-se por nostalgia a vivência da ausência afetiva associada à ausência física, ausência da sua pátria.

Em *Budapeste*, pode-se notar essa falta de nostalgia pelo processo de colagens entre o Rio de Janeiro e Budapeste que ocorre ao longo de toda a obra. Assim como o tempo, o espaço assume importância fundamental na narrativa contemporânea. Em tempos de globalização, não há limites territoriais e, como um mero acaso, o personagem vai “dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio” (BUARQUE, 2003, p. 6).

Ao longo de todo o romance, a duplicação aparece em vários aspectos. Pares simétricos conferem a característica de espelhamento ao longo de todo o texto: José Costa, protagonista, por vezes se faz de Zsoze Kósta, vivendo entre dois países, duas cidades, duas mulheres, dois idiomas, dois livros, entre uma série de outros duplos.

Na narrativa citada, o personagem dialoga com seu duplo. O duplicado age de forma independente se afirmando como sujeito e não como objeto. É como se tivesse vida própria, uma história completamente alheia a quem o originou. Bakhtin (apud NEITZEL, 200-) chama de “plenivalência de cada voz” as diferentes, independentes e interdependentes consciências dos personagens.

O fenômeno do duplo, na obra, provoca um contínuo jogo de espelhos. O protagonista tem consciência do que está vivendo o que não permite uma leitura de crise de identidade: “Deixei que falassem Zsoze Kósta até se habituar e não corrigi sua pronúncia muito menos caçoei de Kriska, antes, dei-lhe razão e passei a me conhecer por Zsoze Kósta em Budapeste” (BUARQUE, 2003, p. 62).

Na opinião de Adair de Aguiar Neitzel (200-), a técnica do espelhamento de personagens reflete a busca sôfrega à qual eles se entregam e colabora efetivamente para uma construção que reforça a construção labiríntica e polifônica da obra. A intenção dessa duplicação constrói uma literatura como transgressão da vontade artística do autor, não surge como “objeto de visão artística final do autor”, não como “objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos”.

O personagem espelhado não é bem definido, está aberto à modelagem e sempre colocando e tirando máscaras. No decorrer da obra, cabe ao leitor identificar as características deste duplicado por pistas deixadas pelo autor: “E soltava os pés do chão, e balançava a barriga sobre o parapeito, feliz da vida por saber que poderia, a qualquer momento, dar à minha história um desfecho que ninguém previra” (BUARQUE, 2003, p. 171).

No primeiro capítulo de *Budapeste*, o autor faz uma introdução sobre o tema que parece que será abordado no livro: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (BUARQUE, 2003, p. 5). Por essa passagem, pode-se perceber que alguém falará sobre alguma viagem ao exterior. Porém, neste primeiro capítulo, não é possível identificar se quem narra é José Costa ou Zsoze Kósta, pois além deles ainda não terem sido “apresentados” na obra, não há características que deixem transparecer a identidade de qualquer um dos dois.

No último capítulo, quando Zsoze Kósta lança um livro que não havia sido escrito por ele, nota-se que o primeiro é como uma autobiografia, a história de Zsoze Kósta em Budapeste: “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).

Chico Buarque também faz várias retomadas no texto, realçando ainda mais o duplicamento nele presente:

Certa manhã, (...) telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença. Aí estou chegando quase... havia provavelmente algum problema com a palavra quase. Só que em vez de apontar o erro, ela me fez repeti-lo, repeti-lo, repeti-lo, depois me levou numa gargalhada que me levou a bater o fone. (BUARQUE, 2003, p.5).

Telefonei sem necessidade por puro cabotinismo, pois acabara de mentalizar uma frase de quatro palavras: aí estou chegando quase. Ela: como disseste? Repeti a frase. Ela, sonsa: não escutei. Eu, aos gritos: aí estou chegando, quase! Ela, suplicante: de novo! Eu, idiota: aí estou chegando quase! Ela, que nem era muito de rir, estava às gargalhadas por causa da porcaria de um advérbio mal empregado: só mais uma vez! (BUARQUE, 2003, p. 66-67).

Dessa forma, como afirma, Neitzel (200-), todo o processo narrativo se constitui como um duplo: “Através de um sistema de dispersão e união, se constrói um jogo astucioso de palavras que acentua a multivocalidade (vista como sinônimo da polifonia bakhtiniana e tratada por Calvino como característica do texto múltiplo) e o descentramento do eixo de leitura”.

Esse tipo de retomada feita por Chico Buarque (2003) causa ao leitor a sensação de já ter lido algo parecido antes. Na página 11, ao descrever a vista de Budapeste, ainda do avião, o narrador diz: “O Danúbio, pensei, era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, o asfalto, os parques, engraçado isso, uma cidade amarela, eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela” (BUARQUE, 2003, p.11). Porém, páginas adiante, o leitor é surpreendido com uma passagem que retoma a citada quase que integralmente, o que faz com que os mais curiosos folheiem a obra para se certificarem se o que acabaram de ler é uma repetição ou não de alguma parte da obra: “Nascia um dia nebuloso e a cidade era cinzenta; engraçado que eu imaginava Budapeste amarela, mas era toda cinzenta, os edifícios os parques, até o Danúbio que a cortava em forma de ípsilon, bifurcando-se no alto” (BUARQUE, 2003, p. 51).

O duplo é destacado pelo autor até mesmo com relação a real geografia de Budapeste. Em um texto em que tudo é duplicado, nada mais cabível do que uma cidade também dupla. O Danúbio divide Buda de Peste, nomes dados às duas margens do rio: “(...) abri o folheto que era o mapa ilustrado da cidade, as ruas brancas sobre fundo bege, os jardins em matizes de verde e o Danúbio azul. À margem leste, Pest, a oeste, Buda, onde o Hotel Plaza estava assinalado com uma seta vermelha” (BUARQUE, 2003, p. 55).

O rio Danúbio é citado várias vezes, mas com conotações diferentes. Na passagem acima, ele aparece azul por estar em um mapa e por já ter essa “imagem” consagrada (existe até uma valsa com seu nome, “Danúbio Azul”).

Sua cor, porém varia com o decorrer do texto, e pode refletir tanto a parte do dia em que o autor narra, o clima da cidade ou o estado de espírito de Zsoze Kósta. Logo no primeiro capítulo está a descrição do rio: “(...) era o Danúbio mas não era azul, era amarelo” (BUARQUE, 2003, p.11). Fora em uma manhã que José Costa vira o Danúbio pela primeira vez, o que pode ser confirmado pelo café da manhã narrado anteriormente.

Na página 51, por causa de um dia nublado, “(...) Budapeste (...) era toda cinzenta (...), até o Danúbio (...)”. Com o decorrer dos dias, pôde perceber que o rio não era como pensava: “Vi passarem alguns minutos de Danúbio, verde-musgo e bem mais largo do que aparentava no mapa” (BUARQUE, 2003, p. 58). O personagem via o rio passar assim como percebia que seu tempo naquele país estava por terminar.

Já era noite, Kriska não permitia que Zsoze Kósta dormisse em seu apartamento, e mesmo sob uma carregada noite de inverno, ele saía em direção ao hotel e “(...) debruçava no parapeito de ponte para olhar o Danúbio, negro, silencioso” (BUARQUE, 2003, p. 70).

Em sua última referência ao rio, Zsoze Kósta se sentia incomodado com a popularidade que estava vivendo ao ter um livro publicado. Livro que não havia sido escrito por ele. O sucesso era tamanho que as pessoas pouco se importavam com sua fala e atos, já que é comum a idolatria a alguém com a fama que ele tinha obtido: “(...) eu estava sempre numa ponte do Danúbio, às altas horas, a fitar suas águas cor de chumbo” (BUARQUE, 2003, p. 171). Era noite, como se pode perceber em “altas horas” e, portanto, o único momento em que se sentia totalmente livre, pois não haveria ninguém para observá-lo: “Eu me demorava a gozar daquela onipotência, e com a demora o sol nascia, se esverdeavam as águas, daí a pouco me via de novo com os movimentos restritos” (BUARQUE, 2003, p. 171).

A subjetividade está fortemente presente em *Budapeste*. Atuando como José Costa ou Zsoze Kósta, o personagem principal vive momentos de busca de realização própria, e todos os outros paradigmas que fazem parte da sua trajetória se diluem na ficção que é a sua própria vida. Zsoze Kósta “busca” em Kriska o que poderia remetê-lo a uma família comum. Mas sua subjetividade fala mais alto e ela é para ele um instrumento de aperfeiçoamento do idioma pelo qual ele se apaixonara, o húngaro. A família no Brasil é praticamente esquecida quando está em Budapeste. Não há momentos de nostalgia ou sentimentos que demonstrem seu apego ao passado vivido com a esposa, Vanda, e o filho, Joaquinzinho. Apesar das “duas” famílias, o sujeito precisa da solidão na cidade.

Novos focos narrativos são criados em torno dos duplos. Ao lado da narrativa principal, outras vão se agregando. A principal trata de José Costa, do Rio e Zsozé Kósta, de Budapeste. Dois homens que são um só e cuja realização artística se dá sob os nomes de quem assina seus textos.

Paralelamente a essa história, estão as de Álvaro, seu sócio; sua esposa Vanda; Vanessa, sua cunhada e gêmea de Vanda e seu filho Joaquinzinho. Esses personagens estão diretamente ligados a José Costa e moram no Rio de Janeiro. Em Budapeste, Zsozé Kósta se relaciona com Kriska, com quem namora quando está lá, e Pitsi, filho dela.

Além deles, há um casal húngaro que encontra pelas ruas de Budapeste. Ainda José Costa, paga-lhes uma bebida em um bar e vai com eles para o quarto no hotel em que estava hospedado. Lá, brincam de roleta russa e, por um instante, percebe-se uma certa banalidade. Sem saber o idioma, sem conhecer aquelas pessoas, vive um momento em que o efêmero se sobrepõe a todas as suas ambições e desejos. Há uma completa fuga da narrativa principal, ilustrando, apenas, mais algumas características contemporâneas, a não preocupação com o futuro e a banalização.

Como diz Neitzel (200-), o caráter dialógico de uma obra não se prende apenas aos diálogos e reflexões expressas pelos personagens, se estrutura também entre as palavras do romance, entre seus intertextos, sejam eles explícitos ou convocados por analogia semântica com o contexto:

(...) abri o folheto, que era um mapa ilustrado da cidade, as ruas brancas sobre fundo bege, os jardins em matizes de verde e o Danúbio azul. À margem leste, Pest, a Oeste, Buda (...). Se optasse por uma transversal, eu estava a três dedos do centro histórico de Buda, um arruamento irregular dotado de outras setas, e círculos de várias cores, e cruzeiros representando igrejas, e asteriscos remetendo a um índice com explicações em inglês (BUARQUE, 2003, p. 55-56).

O arruamento e a transversal nos remetem ao “percurso de leitura em forma de rede, como em uma obra hipertextual”. Assim, “o leitor se move continuamente sem obedecer a um centro”, afirma Neitzel (200-). É desta rede que parte cada voz duplicada, o que não permite a manifestação de uma única voz, e sim da coletiva, pois “o ser do texto sempre é resultado de uma combinação de experiências”.

A pesquisadora afirma ainda que essa técnica de construção de personagens, cujo princípio é associativo e combinatório, eleva a escrita a um processo ativo e dinâmico, uma vez que ela se estabelece pelas correlações. A abertura conseguida pelo efeito da duplicidade das personagens envolve a obra num dinamismo textual, e o movimento é o cerne da produção hipertextual, pois ele gera a interatividade.

2 – O sujeito e a desterritorialização

A desterritorialização é uma das características da sociedade atual. Não se tem mais um ponto de referência exato. A incerteza é apenas a certeza que se tem. Tudo é uma questão de espaço. Por não conhecer mais o seu lugar no mundo, o ser humano torna-se desarticulado. Em uma conferência na Universidade de Harvard, Ítalo Calvino (apud SOARES, 1997) critica a falta da exatidão no uso da palavra, acrescentando que a falta da mesma está no próprio mundo. Para Holgóni Soares (1997), “é a inexatidão nos circuitos do dinheiro, da informação, da comunicação e da vida, que estimulam a desterritorialização, e conseqüentemente, a globalização”.

É na perspectiva de apoderar-se de uma nova cultura, de uma nova língua, que José Costa assume uma outra identidade. Pode-se dizer que ele nega sua origem por não se referir à sua vida em sua Terra Natal com quaisquer dos personagens de Budapeste, faz apenas leves reflexões que não interferem em sua dupla atitude. Ele constrói um novo mundo, mesmo que espelhado em experiências já vividas.

Esse aspecto de apagamento da origem faz parte do processo de desterritorialização teorizado por Deleuze e Guattari (apud Telles, 1987, p.132) e *essencialização*, como explica Lígia Telles (1987, p. 132): “Tal processo de desterritorialização é indicativo de um processo de desmaterialização/essencialização do sujeito. Dele faz parte o gradativo despojamento dos aspectos materiais, buscando-se atingir um estado de plenitude do ser”. Este projeto é afirmado pelo próprio José Costa:

Eu deixava por isso mesmo, não tinha como explicar que, encerrado o expediente, me demorava sozinho na agência por conta própria, em leitura obsessiva. Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito que se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele. (...) Não se tratava de orgulho ou soberba,

sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discrição.
(BUARQUE, 2003, p. 17-8)

Verônica Cavalcanti Bernardi (200-) explica que “o discurso da globalização expressa um regime de signos no qual há um plano de organização estruturado, a partir de um centro, que irradia para todos os lugares existentes o que ali prevalece, regulando todo o organismo”. Assim, a globalização neutraliza a diferença discursiva como uma máquina política, propagando seus interesses.

José Costa se anula ao se passar por um escritor fantasma. Tornando-se neutro, propaga seus interesses, e assim, como afirma Bernardi (200-), um modelo capitalista de existência é normatizado para o sujeito para que se fixem idealizações narcísicas propostas pelo discurso globalizado. Neste modelo estão inscritas demandas e necessidades para manter o gozo perverso do centro irradiador do capital. O prazer de José Costa é associado à necessidade de ver suas obras assinadas com outros nomes, e isto se intensificou ainda mais quando percebeu que era capaz de alcançar o sucesso, pelo menos o que ele considerava sucesso, em outro país, com um idioma que para ele era um desafio.

Como diz Alexandre Jairo Marinho Moraes (2002, p. 11), o sujeito é multifacetado, inserido em sociedades cujos códigos perdem efetividade e ganham novas direções de sentido. Dessa forma, o personagem não segue os parâmetros “construídos” por ele: todo o sucesso que alcançara com suas obras deve ser sigiloso, da família brasileira, mal se lembra, e dos da Hungria vê apenas um apoio para as horas em que mais necessita. Ele se dilui em sua tentativa de se realizar apenas consigo mesmo. Seu corpo torna-se nômade, sempre em busca do que melhor lhe convier, rompendo, portanto, fronteiras territoriais, culturais e sociais. O crítico também fala que o personagem tem a “cidade como local em que a argumentação poderia se espalhar ao dar-se como nutriente de um exercício de poder”, seu corpo é “tido como embalagem para uma subjetividade civicamente domada e destinada” (MORAES, 2002, p. 24).

Freud (apud BERNARDI, 200-) delineia duas instâncias psíquicas que regulariam as demandas pulsionais de satisfação e de gozo do sujeito com o outro:

(...) o supereu, que rege os interditos; e o ideal de eu, que negocia o permitido e o possível, viabilizando a construção do desejo. O supereu define limites impondo proibições e o ideal do eu autoriza as formas de lidar com estas interdições ditadas pela cultura, funcionando como um inventor, que tece linhas de fuga para não ser detido pelas leis do supereu, embora esteja submetido a elas.

Bernardi (200-) afirma que, contudo, para que esta regularização de eu possa operar, o sujeito precisa relativizar a onipotência regida pela estrutura narcísica que direciona a libido para seu próprio eu. Sob essa instância, o sujeito crê que pode impor seus ideais e suas próprias leis, não se submetendo a nada que lhe seja exterior, diferente do eu ideal: “E soltava os pés do chão, e balançava de barriga sobre o parapeito, feliz da vida por saber que poderia, a qualquer momento, dar à minha história um desfecho que ninguém previra. Eu me demorava a gozar daquela onipotência (...)” (BUARQUE, 2003, p. 171). O sujeito narcísico, não submisso a nenhuma lei, crê que pode submeter os outros, não os reconhecendo em suas singularidades e diferenças,

acreditando cegamente que se encontra no centro do mundo depredando-o de acordo com sua crença narcísica de poder:

Quando me perguntou se eu ainda queria sopa, num impulso respondi que na televisão ela parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava (...). Dispensei a sopa, abandonei o lar com a roupa do corpo e me ajeitei na agência, onde ficava namorando meus artigos até adormecer no sofá. (BUARQUE, 2003, p. 19)

Ester Abreu Vieira de Oliveira e Maria Mirtis Caser (MORAES, 2002, p. 137-138) falam que a casa, tema de significativa abrangência no corpus escolhido, se apresenta em duas partes: uma – o seu corpo – a parte exterior com seus pátios, pomares e jardins e a rua onde se localiza, outra – a sua alma – a espiritual, a poética, seu interior que congrega toda uma superabundância e profusão do vivido. Toda imagem revela um estado da alma, e existem jogos de valores que ressaltam um ou outro espaço da casa, revelando a imagem da casa com a própria pessoa que a habita. Ela adquire, em sua forma e seu espaço mais imediato, a sua semelhança. Às vezes, como uma concha, suavemente, aprisiona com o seu agradável aconchego. Outras vezes oferece um grande espaço sufocante.

Em Budapeste, a casa é um espaço sufocante para o personagem quando está no Brasil, e uma espécie de fuga, quando na Hungria. Na Terra Natal, a casa se faz como um compromisso, uma obrigatoriedade que incomoda José Costa a ponto de fazer com que ele a abandone.

Para Ester Abreu e Maria Mirtis (MORAES, 2002, p. 41), a casa é símbolo de abrigo e proteção:

Em sua totalidade interna e externa, isto é, no espaço que ocupa no mundo, proporciona a oportunidade para uma análise valorativa. Em ambos os casos, isto é, no seu interior e no seu exterior, a imaginação intensifica os valores da realidade e fornece meios para o devaneio, quando adquire ele um sentido arquetípico de imagens apocalípticas ou demoníacas, conforme a teoria de Northrop Frye.

Um retorno à casa é o retorno ao paraíso perdido, segundo as críticas, e por isso sempre há melancolia. O contrário, isto é, a saída, é a perdição.

José Costa demonstra esse sentimento melancólico quando ainda não tinha passado por Budapeste:

Girei a chave, ninguém na sala, água escorrendo na cozinha, era a empregada. Atravessei o corredor, a porta do quarto estava fechada, fui torcendo a maçaneta sem fazer ruído. O sol da tarde já baixava, vazando as persianas e projetando como que uma grade no assoalho e na coberta da cama. O banheiro estava aberto, a luz acesa. Enrolada numa toalha branca, com os pés apartados, a Vanda atirou a cabeça para frente, quase tocando o chão, como num tipo de penitência. Passou a escova na nuca, puxando os cabelos castanhos pela raiz, e pude olhar suas pernas, seus braços, seus ombros nus, aquela pele que eu conhecia por igual no corpo inteiro, menos no seio e debaixo da calcinha. Entretanto, olhando a Vanda assim de repente

e tão de perto, mais uma vez me admirei, minha primeira dúvida, sempre que vinha de viagem, era se a Vanda ganhara viço na minha ausência, ou se em meus pensamentos ela desbotava. (BUARQUE, 2003, p. 26-7)

Esta passagem, além de reforçar a subjetividade do personagem (“mais uma vez me admirei”), confirma o duplicamento existente no texto ao compará-la com outro trecho em que José Costa narra sua chegada a casa, mas desta vez depois de estada em Budapeste:

Girei a chave, na sala havia uma árvore de Natal, a Vanda estava no quarto, do corredor ouvi sua voz: no verão as mulheres ficam mais atrevidas, têm necessidade de mostrar o corpo... Devo ter aberto a porta com muito ímpeto, pois a babá, que estava sentada na ponta da cama, se levantou num pulo. Mas o menino não se mexeu, continuou recostado na cabeceira com os olhos fixos na televisão. Eu não sabia que a Vanda agora apresentava o jornal noturno, e à primeira vista me pareceu que sua cabeça diminuía. Depois percebi que tinha clareado os cabelos e esticado os cachos, e usava rímel, pingentes nas orelhas, uma camisa de colarinho, um paletó de homem, com ombreiras. (BUARQUE, 2003, p. 76-77)

Aqui se nota mais um estranhamento do que melancolia. A casa passa a ser não mais um local de referência, assim como todo o seu interior, inclusive os que nela habitam. A mulher já não o atraía mais e o filho pouco se importa com a sua presença.

Porém, em Budapeste, antes de dominar o idioma daquele país, José Costa demonstra melancolia e uma certa nostalgia com relação à sua casa, seu país:

E uma boa meia hora permanecemos assim, olhando as cinzas no cinzeiro, porque eu não tinha como apontar as coisas que me passavam pela cabeça, minha mulher em Londres, as meninas de patins em Ipanema, a risada fina do meu sócio, o olho azul do meu cliente sem pestanas, o homem que escrevia em mulheres, os escritores anônimos em Istambul, as meninas de patins em Ipanema, minha mulher em Londres. (BUARQUE, 2003, p. 61)

Enquanto isso, vivendo como Zsoze Kósta, sua casa era, no primeiro momento, um hotel. Este local era como um refúgio nos seus primeiros dias em Budapeste. Como marca de contemporaneidade e globalização, este lugar de passagem traz ao personagem a segurança que não sentia em sua própria casa. Lá, sente-se seguro e ao mesmo tempo incomodado por ainda não poder se comunicar naquele idioma.

Num segundo instante, passou a freqüentar a casa de Kriska com o intuito de consolidar seu aprendizado pelo idioma, e um sentimento mais profundo passou a ligá-lo ainda mais à moça.

Assim como quando retorna à sua casa no Brasil e parece estranhar tudo a sua volta, já não demonstra mais o mesmo encanto quando volta à casa de Kriska depois da ida ao seu país:

Eu engolia calado minha porção de frango, meu repolho, a água, o pão, e contudo para mim eram alegres as noites em que Pitsi vinha para casa. Nas outras eu chegava do trabalho, escutava fitas, tomava notas, esquentava qualquer coisa no microondas, lavava a louça, armava meu catre na despensa

e inventava países. (...) Mas acordava quase sempre com a voz de Kriska fora do tom. Ela entrava a altas horas porque tinha dado para beber vermute, e quando bebia vermutes, trazia homens para casa. (BUARQUE, 2003, p. 115)

Para Alexandre Jairo Marinho Moraes (2002), a paisagem perde o sentido na cidade quando não mais importa como referência política para consecução do poder em imagens de representação e, também, em função da velocidade e do movimento.

Em Budapeste, o personagem se aventura na cidade por meio de um mapa: “Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa” (BUARQUE, 2003, p. 56), e quando sai às ruas, percebe-se que o mesmo se funde com o espaço. Isso ocorre devido à velocidade com que os fatos acontecem na contemporaneidade, “no objeto/sujeito encontra-se um bloqueio (ou desmaterialização) das tensões do sujeito e, em consequência, se no mundo a tensão subjetiva encontra-se nublada, em migração contínua, tanto o sujeito quanto o objeto perdem o sentido e o seu espaço de movimentação” (MORAES, 2002, p. 29): “Cheguei ao Danúbio tão depressa que olhei meus pés, para me assegurar de andar com eles e não com o pensamento” (BUARQUE, 2003, p. 58). A pressa contemporânea não permite que a paisagem seja notada, e parar “seria impossível porque o sentido da cidade localiza-se precisamente no movimento que propõe” (MORAES, 2002, p. 28-29).

No Rio de Janeiro, depois de longa temporada na Hungria, ao caminhar pelo calçadão, o personagem começa a perceber a paisagem no momento em que também sente um esvaziamento de si próprio: “Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, e agora tudo que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício” (BUARQUE, 2003, p. 154).

As imagens que via no Rio de Janeiro não lhe faziam muito sentido, e José Costa percorre a paisagem como tentativa de fuga para o seu sentimento de solidão:

Entretanto as pessoas que eu topava, por mais que rissem e balançassem os corpos, não me pareciam afeitas ao ambiente. Às vezes eu as via como figurantes de um filme que caminhassem para lá e para cá, ou pedalassem na ciclovia a mando do diretor. (BUARQUE, 2003, p. 153)

O personagem está desenraizado tanto no espaço geográfico quanto no tempo. E, por isso vaga pela cidade em busca de algo que lhe trouxesse de volta sua nacionalidade, o que lhe “prendia a atenção era mesmo uma nova sonoridade, havia um metabolismo na língua falada que talvez somente ouvidos acostumados percebessem” (BUARQUE, 2003, p. 155).

Analice de Oliveira Martins (2004, p. 33) diz que “a cidade representada pelo discurso ficcional contemporâneo dispõe seus signos fragmentariamente, mas também apaga suas marcas identitárias de origem, não dão aos personagens a noção de pertencimento”, o que é confirmado por Beatriz Resende (apud MARTINS, 2004, p.33):

A grande modificação que vai se dando é uma liberdade que se estabelece em relação ao localismo, ao espaço de origem, a origem geográfica da criação literária. Produto da grande cidade mundializada, a ficção brasileira traz para o texto uma relação de mão dupla com outras cidades do mundo. A

cidade no romance e no conto brasileiro passa a ser qualquer cidade. ‘Todas as cidades, a cidade’, como diz o ensaísta Renato Cordeira Gomes.

Desse modo, o processo de colagens entre Rio e Budapeste confirma o desenraizamento e a desterritorialização vividos pelo personagem. As características de cada uma dessas cidades se ocultam no fato de que o sujeito é mais relevante na narrativa contemporânea do que o espaço ou a paisagem propriamente dita.

Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (2004, p. 30) fala sobre o predomínio da lógica do deslocamento em Derrida:

Um pensamento que desloca continuamente o desejo de sedentariedade em favor de um nomadismo que coabita com a experiência de que a propriedade é a última pulsão. Essa paixão pela propriedade é que orienta a construção identitária, mas que precisa mover-se na direção da hospitalidade como o risco da perda total. Um lance de risco que vale à pena ser jogado. No Derrida mais recente propõe-se o seguinte axioma: a hospitalidade precede a propriedade. A hospitalidade é a condição de abertura para o encontro dos contrários, ou para a saída de casa, para o pensamento do paradoxo, no qual os conceitos, até mesmo os antagônicos podem se encontrar, ou alcançar um ponto de intersecção.

Em *Budapeste*, a paixão pela propriedade é desconstruída pela duplicidade do personagem principal em função da sua desterritorialização. José Costa, no Brasil, já não encontrava mais nenhuma hospitalidade que lhe prendesse a sua casa (vide família, trabalho, país), e tenta buscá-la em outro território. Com satisfação referente à hospitalidade que viera a encontrar na Hungria, o personagem sente-se à vontade para se estabelecer naquele país. Porém, com o tempo, a falta da mesma também lhe acomete nessa outra nação:

Ela ficou me encarando, mas eu não iria lhe contar que fora escorraçado do país. (...) E por nada no mundo lhe confessaria ser eu também um escritor anônimo, (...). Permaneci imóvel, deixando-a pensar o que quisesse, (...). Com uma só palavra Kriska me cobriria de vergonha, me aleijaria, me faria andar torto de arrependimento pelo resto da vida. (...) Então não me contive e supliquei: fala! Kriska não falou. Expirou todo o ar que tinha, balançou a cabeça, voltou para a cama, se cobriu, se virou para o lado e apagou a luz. (BUARQUE, 2003, p. 151)

José Costa, por muitas vezes, se dividiu entre esses mundos, essas mulheres, esses idiomas o que confirma a necessidade contemporânea da intensa vivência do momento presente. Porém, por um momento, sua máscara cai quando Kriska lhe pede para ler uma obra assinada por ele cuja real autoria não lhe pertencia: “Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria à tamanha humilhação. (...) Ameacei arrancar meu nome daquela capa (...)” (BUARQUE, 2003, p. 173). Mas ao se identificar com a história que havia vivido, não perde o gosto pela “discrição” que fazia dele um “ghost writer” e diz: “Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti concebi o livro que hora se encerra?” (BUARQUE, 2003, p. 174).

Neste mundo, cada vez mais globalizado, o sujeito não mais segue os parâmetros sociais pré-estabelecidos. Ele se rende à possibilidade de experimentar novas sensações

e prazeres que a vida lhe oferece mesmo que para isso seja necessário abolir seu passado assim como tudo o que seja referente a ele.

Em *Budapeste*, o que se percebe é uma explosão de agora que atravessa as fronteiras nacionais em busca da realização subjetiva. A (des)memória cultural que ocorre devido à desterritorialização não permite que a nostalgia faça parte do sentimento contemporâneo vivido pelo personagem de Chico Buarque.

O jogo de espelhos, vertente da literatura contemporânea, é um instrumento usado pelo autor para que os desejos do personagem se realizem e, dessa forma, pode também, transformar a realidade, deixando-a a seu favor.

Eu, agora, em todo lugar. É dessa forma que Chico Buarque inscreve essa obra na contemporaneidade, por meio de um texto despreocupado com normas e formas, em que diálogos se misturam à narrativa, abordando de forma irônica o próprio fazer literário.

3 – Referências

BERNARDI, Verônica Cavalcanti. *A função rizomática da literatura em tempos de globalização do discurso*. [200-]. Disponível em <<http://www.rubedo.psc.br/artigos/rizolite.htm>>. Acesso em 12 de maio de 2005.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Cenas derridianas. In: _____. *Cenas derridianas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004. p. 30.

FIGUEREDO, Vera Lúcia Follain de. *Crise da narrativa e ilusionismo verbal*. [200-]. Disponível em <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_17.html>. Acesso em 19 de abril de 2005.

GUERREIRO, Simone. *Desterritorialização do sujeito*. [200-]. Disponível em <<http://www.verbo21.com.br/arquivo/201tx3.htm>>. Acesso em 12 de maio de 2005.

MARTINS, Analice de Oliveira. Outros trajetos, diferentes viagens: *Estorvo* na cena literária contemporânea. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de & MAIA, Rita Maria de Abreu (Orgs.). *Livros e idéias: ensaios sem fronteiras*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004. p. 33.

MORAES, Alexandre Jairo Marinho. Corpos ardentes e sujeitos violentados: O contemporâneo a partir de textos de Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu. In: _____. *Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos*. Vitória: UFES, 2002. p. 11; 28-29.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *O estabelecimento de duplos: a afirmação do outro*. [200-]. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~neitzel/tese/tecendo_1_4_2.htm>. Acesso em 28 de abril de 2005.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de & CASER, Maria Mirtis. A construção intertextual do espaço da casa na modernidade. In: MORAES, Alexandre Jairo Marinho.

Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos. Vitória: UFES, 2002. p. 137-138; 141.

SOARES, Holgonsi. *Globalização – sobre a desterritorialização*. [1997]. Disponível em <<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/index.gdesterrito.html>>. Acesso em 12 de maio de 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Desterritorialização e forma literária – literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. [200-]. Disponível em <http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio_detalhe.php?ensaio=6#>. Acesso em 19 de abril de 2005.