

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA

GEORGIANA COELHO SANTOS

***BUDAPESTE:***  
**A LEGITIMAÇÃO DO ROMANCE NO MEIO**  
**LITERÁRIO**

João Pessoa  
2012

GEORGIANA COELHO SANTOS

***BUDAPESTE:***  
**A LEGITIMAÇÃO DO ROMANCE NO MEIO**  
**LITERÁRIO**

Dissertação apresentada à Universidade  
Federal da Paraíba como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em  
Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Socorro de Fátima  
Pacífico Barbosa

João Pessoa  
2012

S237b Santos, Georgiana Coelho.  
*Budapeste: a legitimação do romance no meio literário / Georgiana Coelho Santos.-- João Pessoa, 2012.*  
72f.  
Orientadora: Socorro de Fátima Pacífico  
Barbosa  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA  
1. Buarque, Chico (Budapeste). 2. Literatura e Cultura. 3. Cânone. 4. Legitimação literária. 4. Autoria. 5. Crítica.

GEORGIANA COELHO SANTOS

**BUDAPESTE:**  
**A LEGITIMAÇÃO DO ROMANCE NO MEIO LITERÁRIO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

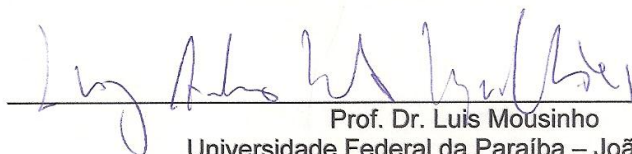
Aprovação em 31/05 / 2012.

BANCA EXAMINADORA



---

Prof.ª Dr.ª Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (Orientadora)  
Universidade Federal da Paraíba – João Pessoa



---

Prof. Dr. Luis Mousinho  
Universidade Federal da Paraíba – João Pessoa

---

Profª Drª Gírlene Formiga  
Instituto Federal e Tecnológico da Paraíba

*Aos meus filhos - Georgia e Artur – minha maior motivação.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Socorro por compreender que por trás da orientanda estava um ser humano sujeito a problemas e desânimos e ainda assim manter a fé na minha capacidade. A todos os professores que contribuíram para minha formação e experiência acadêmica. Ao PPGL e todos os seus funcionários que fizeram parte desta minha trajetória. Ao CNPq que proveu os meios pra que eu pudesse dedicar-me à pesquisa.

À minha família - minha mãe que me inspirou e ensinou a gostar de ler. Mãe que não está mais aqui, mas eu tenho certeza que estaria orgulhosa de mim agora. Ao meu pai que se sacrificou abrindo mão de estar ao meu lado e das minhas irmãs para que não nos faltasse nada. As minhas irmãs, Iná e Luciana, que apesar de longe geograficamente, sempre estiveram presentes. À Mãe Branca, minha segunda mãe. Ao meu amigo e pai dos meus filhos, Jailson, que sempre me apoiou. Aos meus pequenos, Georgia e Artur, jóias que Deus me confiou e que, apesar de pequenos, compreenderam quando a mãe não podia estar com eles – amo vocês, meu filhos!

Agradeço também ao Emmerson, companheiro que torce por mim e soube me apoiar quando necessário. Às amigas que a universidade me trouxe - Luciany, Gilsa, Suelany e Marina, tão diferentes e tão iguais – que bom perceber que a universidade não é só uma instituição fria, mas também nos presenteia com pessoas queridas e amadas.

Às minhas amigas estrangeiras como eu, Cátia e Lia, que por tantas vezes ouviram as minhas lamúrias e mesmo assim não cansaram de mim. À Simone, amiga distante geograficamente, mas que nunca me negou bons ou maus conselhos. Minha querida amiga Mari que além de me apoiar como amiga, também me auxiliou com suas habilidades de revisora.

E, finalmente, agradeço a Deus, que pela fé eu creio que me sustentou e colocou todos essas pessoas maravilhosas na minha vida.

## RESUMO

O presente trabalho aborda os caminhos que o romance *Budapeste* de Chico Buarque traçou em direção à sua legitimação literária. Para tal intento, abordamos os conceitos e implicações do cânone, assim como os seus movimentos. Investigamos, a partir de Michel Foucault, o princípio da autoria e da possível responsabilidade desta autoria em relação à legitimação de *Budapeste*. Também confrontamos o discurso da crítica literária em jornais de importância nacional na época do lançamento de *Budapeste* para identificar, de acordo com esse discurso, os caminhos da legitimação do romance.

Palavras-chave: cânone, legitimação, autoria, crítica.

## ABSTRACT

This paper discusses the trajectories that the novel *Budapeste*, by Chico Buarque drew toward its literary legitimacy. For this purpose we discuss the concepts and implications of the canon, as well as its movements. We investigate, from Michel Foucault, the authorship principle and possible responsibility of this authorship regarding the legitimacy of *Budapeste* book. Also confront the discourse of literary criticism in newspapers of national importance at the time of the *Budapeste* book launch, to identify, according to this discourse, the ways of legitimacy of the novel.

Key-words: Canon. Legitimacy. Authorship. Criticism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>1. Cânone: caminhos da legitimação literária.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 Cânone: etimologia e acepções contemporâneas do termo.....</b>	<b>10</b>
<b>1.2 Considerações sobre o cânone nacional.....</b>	<b>14</b>
1.2.1 Cânone e seus movimentos de entrada e saída.....	15
<b>1.3 A contestação do cânone clássico.....</b>	<b>17</b>
1.3.1 A contestação do cânone pelos estudos culturais.....	18
1.3.2 A contestação do cânone na escola.....	19
<b>2. Quem é o autor? O peso de um nome.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Autoria em Budapeste – o discurso metaliterário.....</b>	<b>25</b>
2.1.1 A escrita e a autoria: inspiração ou transpiração.....	26
2.1.2 Ritos genéticos e rituais de aceitação.....	28
2.1.3 Mercado editorial e formas materiais.....	29
<b>2.2 Chico Buarque: a construção de um nome.....</b>	<b>30</b>
<b>2.3 Chico Buarque: a construção de um romancista.....</b>	<b>31</b>
<b>3. Budapeste e as vozes da crítica e da academia: análise do discurso das instâncias legitimadoras.....</b>	<b>35</b>
<b>3.1 O lançamento de Budapeste: um acontecimento jornalístico.....</b>	<b>35</b>
3.1.1 Jornal e literatura.....	36
<b>3.2 Discurso da crítica.....</b>	<b>39</b>
3.2.1 José Saramago.....	39
3.2.2 Luis Fernando Veríssimo.....	41
3.2.3 Marcelo Rubens Paiva.....	42
3.2.4 Luiz Alfredo Garcia Roza.....	44
3.2.5 Arnaldo Bloch.....	45
3.2.6 Mauro Dias.....	47
3.2.7 Beatriz Resende.....	49
3.2.8 Nelson Ascher.....	51
<b>Considerações finais.....</b>	<b>53</b>
<b>Referências.....</b>	<b>55</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>58</b>

## INTRODUÇÃO

Minha relação com o objeto de pesquisa, a legitimação do romance *Budapeste*, partiu do interesse pelas composições musicais de Chico Buarque o que acabou deflagrando a curiosidade pela face de romancista do escritor. Percebi que o horizonte do estudo da literatura não precisava se restringir à análise do texto literário propriamente dito. Questões abordadas por teóricos envolvendo assuntos que passam pela história da leitura e da literatura e das relações de poder no campo literário e editorial, foram me revelando uma nova faceta dos estudos literários. A perspectiva da história cultural, em especial as leituras de Chartier e De Certeau, ampliou a minha visão do estudo da literatura e me mostrou uma gama de concepções para as quais eu não havia atentado até então.

Tais perspectivas me pareceram matéria assaz interessante no âmbito da pesquisa literária, e a junção destes novos horizontes de abordagem literária que me foram revelados e o interesse pelo Chico Buarque romancista convergiram na ideia de responder à seguinte pergunta de pesquisa: O que legitimou o romance *Budapeste* no meio literário?

A dicotomia compositor/ romancista de Chico Buarque me intrigou, pois ouvia muitos questionamentos na academia a respeito da qualidade estética da obra literária de Chico. O mesmo não acontecia com a qualidade de sua música, que dificilmente era contestada. Mas, apesar das críticas, o que observei foi um considerável número de trabalhos acadêmicos sobre os romances de Chico Buarque. Como entender esta discrepância?

Os diversos prêmios obtidos por *Budapeste* e o aumento dos trabalhos desenvolvidos na academia abordando este romance, acabaram por motivar discussões na mídia e no próprio ambiente acadêmico acerca dos motivos desta recepção e do papel que o nome Chico Buarque tem neste processo. Tais discussões suscitam opiniões enfáticas que transitam entre as qualidades estéticas da obra e a influência da qual seu autor goza no ambiente artístico, literário e intelectual brasileiro.

No primeiro capítulo tratamos da questão do cânone, tanto do ponto de vista etimológico, como delineando uma breve reflexão sobre os caminhos do cânone literário brasileiro. Para tal intento, nos apoiaremos, mormente nos estudos de Ana

Maria Mão de Ferro Martinho (2001), Michel de Certeau (1994), Bourdieu (1996) e Foucault (2008) sobre o campo literário e seus atores.

O segundo capítulo trata da autoria, fator que não pode ser desprezado quando se pensa em canonização. Assinalaremos os estudos que alguns teóricos têm apresentado sobre o assunto e trataremos especificamente do caso do autor de Budapeste e da construção do seu nome como compositor e como romancista e como essas duas faces se relacionam. Para tal, nos apoiamos, sobretudo, nos estudos de Foucault (1992) e Roger Chartier (1991) sobre autoria.

E, finalmente, o terceiro capítulo analisa as vozes da crítica literária nos jornais, por ocasião do lançamento de Budapeste. Intentamos compreender como esta crítica se comporta diante da obra de um autor já consagrado em outra vertente artística. Para tanto, utilizamos como base os estudos dos teóricos do discurso francês como Mangueneau (2006) e Charaudeau (2009).

## CAPÍTULO 1

### CÂNONE – CAMINHOS DA LEGITIMAÇÃO LITERÁRIA

#### 1.1 Cânone - Etimologia e acepções contemporâneas do termo

O termo *Cânon* deriva do grego *Kanon* e referia-se a um instrumento, uma vara usada para medir e, posteriormente, passou a incorporar outros sentidos relacionados à ideia de padrão, modelo, norma, regra<sup>1</sup>. Há exemplos de textos bíblicos nos quais o termo é utilizado nesta acepção: GAL 6:16 *kai osoi tw kanoni toutw stoichsousin eirhnh ep autouV kai eleoV kai epi ton israhI tou qeou*. “E a todos quantos andarem conforme esta norma, paz e misericórdia sejam sobre eles e sobre o Israel de Deus” – Gálatas 6:16.

A partir do século IV o termo cânone passou a designar os livros escolhidos pela igreja como suportes da fé. Conceitos como o de “verdade” e de “seleção” passaram a fazer parte da conceituação de cânone<sup>2</sup>.

Quando utilizamos a palavra “cânone”, embora este termo possa ter passado por várias mudanças e hoje seja usado em outras acepções, ainda traz à tona os significados anteriores, ou seja: medida, padrão, norma e regra – termos aos quais o vocábulo esteve ligado e de certa forma ainda está. Segundo Martinho (2001), todas as terminologias, ainda que incorporem outros sentidos, carregam em si os significados que lhe são anteriores, a palavra adquire outros sentidos, mas dificilmente abandona os demais sentidos.

Quando pensamos em cânone na acepção de “seleção” vemos que a perspectiva bíblica e a literária convergem. Tanto no contexto religioso, quanto no literário, ao falar-se de cânone, pensa-se em um conjunto de livros escolhidos como modelos que sustentam e que detêm as características que sustentam uma doutrina. Outro ponto convergente entre estes dois cânones é o paralelo que podemos estabelecer entre o que S. Tomás de Aquino denominou “lei eterna” (apud Martinho 2001 p. 13) e a “lei” que determina o cânone literário. A “lei eterna” de S. Tomás refere-se a uma lei que está presente na lógica da criação do universo e coloca-se

---

<sup>1</sup> “Do lat. *canōn* –onis, deriv. do gr. *Kanon* –ónos ‘regra’” (CUNHA, 1982, p.148)

<sup>2</sup> As terminologias são e sempre serão assunto controverso na área das ciências humanas. Dificilmente um termo empregado não encontra quem o conteste ou quem não o considere totalmente adequado à situação/contexto. Portanto, ciente dessa polêmica terminológica, procurarei definir ou, ao menos, esclarecer em que acepção os termos utilizados nesta dissertação serão empregados.

como paradigma de tudo o que existe e é, trata-se do plano de Deus para o governo das suas criaturas.

Do ponto de vista daqueles que sacralizam a literatura e a vêem como um fenômeno imune a interesses mercadológicos e políticos, a estética no universo literário funcionaria como essa lei, paradigma para separarem-se as obras dignas de serem consideradas canônicas e as que não são dignas de tal classificação. Assim como na religião, na qual os concílios determinaram quais livros seriam os que trariam a verdadeira palavra de Deus e a revelação de seus propósitos, na literatura, as instâncias legitimadoras decidiriam que livros possuem essa “essência divina” teriam o poder de escolher, em nome de todos, o que serviria como padrão de excelência literária. (De Certeau)

Um ponto em que o cânone bíblico e o cânone literário divergem é o fato de o cânone bíblico aparentemente apresentar-se fechado e o cânone literário permanecer aberto, isto é, funcionaria de maneira diversa do cânone bíblico admitindo canonização e descanonização de obras de tempos em tempos. Apesar desta abertura, os mais conservadores ainda querem enquadrar as obras literárias como na “lei eterna”, como que sujeitas a um padrão universalmente pré-estabelecido.

ao lado desses autores ‘inquestionáveis’ aparecem autores que ora figuram, ora não figuram em certos momentos no cânone literário e, portanto, movimentam-se na órbita desse núcleo relativamente estável. No entanto, não se pode compreender o cânone como fixo, fechado e pronto. As obras vão e vem a depender dos mecanismos utilizados no momento da escolha.  
(FIDELIS, 2009, p. 03)

Aquilo que é canônico, seja na religião ou na literatura, são as obras consideradas dignas e detentoras de valores considerados “sagrados”<sup>3</sup> por um grupo que detêm o poder de classificá-las como tal, as instâncias legitimadoras.

“No fundo, o cânone bíblico segue os princípios reguladores da própria lei. Mimetizando uma ordem divina que o inspira superiormente, torna-se imperativo e autorizado e oferece-se como promulgação e norma de irradiação ética. São os textos autenticados que permitem directamente o acesso aos ensinamentos de Cristo e a verificação de uma conduta conforme aos desígnios universais.” (MARTINHO, 2001, p. 15)

O critério utilizado no estabelecimento do cânone literário não se distancia muito do utilizado para o estabelecimento do cânone bíblico na medida em que o

---

<sup>3</sup> “Canonizar vb. ‘declarar santo ‘XVI’ (CUNHA, 1982, p.148)

conceito de literatura é naturalizado, isto é, “tomado como natural e não como histórico e cultural” (ABREU, 2006, p.41), o cânone também torna-se “imperativo e autorizado”. Imperativo porque tem a pretensão de não poder ser contestado, e autorizado porque sua autoridade adviria de personagens imbuídas pelo campo literário da missão de escolher o que seria e o que não seria digno de canonização.

Do ponto de vista literário, diversos teóricos buscam explicar tanto a definição como o que regeria a escolha do cânone. Alguns se orientam por prerrogativas subjetivas e outros tentam estabelecer critérios objetivos. Como exemplo de avaliação subjetiva podemos nos reportar a Bloom que, ao indagar-se sobre o que tornaria canônicos autor e obra, afirmou que “A resposta na maioria das vezes, provou ser a estranheza, um tipo de originalidade que não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha” (BLOOM, 2010, p.13).

Observa-se que Bloom utiliza alguns termos para explicar a canonização. Quando ele se refere a “estranheza” e “tipo de originalidade”, percebemos que tratam-se de conceitos que não podem ser aplicados a uma teoria ou que determinam objetivamente a qualidade estética ou sequer o contexto histórico ou social de uma obra de arte. Tais palavras remetem-nos à impressões, sensações ou sentimentos, ou seja, conceitos subjetivos de apreciação.

Podemos aprofundar ainda mais esta análise da afirmação de Bloom lançando uma pergunta: Será que o que causava estranheza há dois séculos ainda nos causa estranheza hoje? E, em contrapartida, será que o que hoje nos parece estranho seria estranho no século passado? Tais reflexões nos levam a afirmação de Abreu que afirma que “ao tratar de literatura e de valor estético, estamos em terreno movediço e variável e não em terras firmes e estáveis.” (ABREU, 2004, p.58)

Encontramos também pontos de vista mais pragmáticos que tentam explicar o que regeria a escolha canônica. Pontos de vista que levam em consideração fatores extratextuais como: mercado editorial, interesses das personagens do campo literário, status autoral, práticas de leitura. Abreu (2004) após várias análises de trechos de obras e comparações de opiniões emitidas sobre elas chega a seguinte conclusão: “Portanto, a qualidade estética não está no texto, mas nos olhos de quem lê.” (ABREU, 2004, p.34).

O conceito de “autoconfirmação” permanente rege a escolha canônica. Escolhem-se textos que vão confirmar as escolhas feitas desde sempre. Deste

modo “cristaliza-se” os conceitos que determinam o que é ou não é “boa literatura”. Neste processo de escolher-se sempre o que vai auto confirmar as escolhas, estabelece-se um ciclo vicioso que só pode ser rompido quando se compreende a literatura num sentido mais amplo, agregador e contextualizado. Nesta escolha participam atores pertencentes às instâncias de consagração literária.

A formação de um cânone tem uma função específica: preservar uma estrutura de valores que seja considerada como fundamental seja para o indivíduo ou para o grupo; esses valores constituem uma norma, sob a qual este ou aquele se guia. (CORRÊA, 1995, p. 325).

Neste aspecto, o cânone literário outra vez se aproxima das características do cânone bíblico:

No contexto religioso católico, o cânone pressuporá, por um lado, a profissão de fé da Igreja, mas também o conjunto de textos que podem ser recitados na liturgia, o “corpus” divulgável, por um processo que tende à autoconfirmação permanente (reproduzir a Regra é sancioná-la, como pode deduzir-se da profusão de referências, nas Escrituras, à própria Lei e a sua aplicabilidade e efeitos). (MARTINHO, 2001, p.16)

Não basta falar-se só em valor estético como se fosse uma entidade espiritual ou uma graça concedida apenas a alguns eleitos e baseados em conceitos que refletem os valores de uma parcela de uma sociedade temporal. Para que as escolhas canônicas transcendam a imutabilidade, faz-se necessário um olhar que não só leve em conta fatores como produção, circulação e recepção das obras, como também que enxergue todo este processo de maneira menos sacra e mais secular.

Neste processo não podemos esquecer que o campo literário é composto de diferentes atores que também estão em constante luta por um lugar de destaque ou pela manutenção de seu *status* no processo canonizador: os escritores legítimos, os aspirantes a legítimos e os legitimadores. Levando-se em conta estes aspectos atentamos para o fato de que aqueles que pertencem às instâncias de legitimação precisaram ser legitimados para tal função, pois, antes de ter poder de legitimar é preciso que seja considerado legítimo. Mas quem legitima os legitimadores? Mais uma vez percebe-se o ciclo vicioso se instaurando no campo.

Uma das apostas centrais das rivalidades literárias (etc.) é o monopólio da legitimidade literária, ou seja, entre outras coisas, o monopólio do poder de dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor (etc.) ou mesmo a dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor; ou, se preferir, o monopólio do

*poder de consagração* dos produtores ou dos produtos. (BOURDIEU, 1996, p. 253)

Compagnon (2001, p.225), argumenta que “O público espera profissionais que lhe digam quais são os bons livros e quais são os maus: que os julguem, separem o joio do trigo, fixem o cânone.” Ou seja, é como se houvesse uma demanda que precisasse ser suprida. Um público leigo que precisa da opinião dos “entendidos” para lhes dizer quais obras podem ocupar o rol destinado às boas literaturas.

## 1.2 Considerações sobre o cânone nacional

Para iniciar-se uma panorâmica do cânone literário brasileiro é preciso ter-se em mente que este cânone inicialmente compõe-se de obras escritas por portugueses no Brasil ou por pessoas de origem europeia e influenciados pela literatura daquele continente.

No século XIX a discussão sobre a necessidade de uma nacionalização da literatura intensificou-se a partir das ideias românticas advindas da Europa. Os críticos românticos começaram a sistematizar a literatura brasileira e a selecionar um *corpus* que fosse representativo e pudesse ser chamado de literatura brasileira e também se preocuparam em formar o *panteon* da literatura brasileira através da biografia dos escritores brasileiros considerados mais representativos.

Foi pela compilação de textos através de antologias que vários textos datados do século XVI ao século XIX que estavam dispersos puderam ser recuperados e organizados. Segundo Moreira (1991), as antologias serviram ao propósito de “divulgar a produção poética, preservar obras, reabilitar textos mais antigos, fornecer dados sobre autores, estimular as novas gerações” (p. 93).

Os periódicos foram veículos imprescindíveis para a divulgação e manutenção da literatura brasileira, principalmente do romance que até então era um gênero marginalizado, pois, nossa literatura era intensamente influenciada pelas tendências europeias, em especial a francesa. Na França, até o século XIX, o romance era um gênero considerado menor e não gozava do prestígio dos outros gêneros.

Através dos folhetins o romance ganhou *status* e a literatura pôde se manter ativa e continuar o seu processo de afirmação. Através dos periódicos os leitores

tinham acesso não só à produção literária, como também aos manifestos e polêmicas envolvendo o campo literário.

O papel do romance na literatura brasileira e sua legitimação foram amplamente pesquisados na tese de Valéria Augusti (2006). Nela, a autora mostra a trajetória do romance que foi inicialmente desprezado e principalmente na fase na qual se fazia um grande esforço em estabelecer uma literatura brasileira, o romance era considerado um produto francês, portanto, indigno de representar a nossa sociedade. Críticos importantes como Silvio Romero excluiu de sua história literária o romance justamente por julgar o mesmo um produto europeu e suas manifestações brasileiras uma tentativa de imitação não representativa da nossa arte literária.

### 1.2.1 O Cânone e seus movimentos de entradas e saídas

Diversos estudos têm sido escritos sobre os movimentos do cânone brasileiro e suas implicações estéticas, sociais, econômicas e étnicas. Entre eles podemos citar a tese de Valéria Augusti (2006), Leyla Perrone Moises (1998) também discute o cânone do ponto de vista das mulheres esquecidas e temos ainda o trabalho de Roberto Reis (2000), entre outros que abordam o cânone tanto do ponto de vista da contestação como da manutenção do cânone clássico.

O cânone literário está em constante movimento, apesar de durante décadas os conservadores esforçaram-se em cristalizar o cânone perpetuando a repetição, segundo Barbosa (1996), reflexos de um estudo literário unicamente historiográfico, sem comprometimento com a reflexão sobre suas escolhas e sua constituição

Mesmos autores, mesmas obras, na sucessão de quadros canônicos seculares, acrescidos, aqui e ali, mas sem maiores repercussões de análise literária, pelo próprio tempo histórico, e em decorrência dos métodos historiográficos adotados. Não aquela adição ao cânone, advinda de uma releitura capaz de pôr em xeque as *faibles convenues* da historiografia tradicional (BARBOSA, 1996, p. 57).

Apesar dos esforços empreendidos em favor da perpetuação do cânone, inevitavelmente este está sempre sendo reinventado, incorporando ou relegando ao esquecimento algumas obras e autores de acordo com a estética, os interesses ou valores vigentes em determinada época.

De tempos em tempos e de lugar pra lugar mudam-se as características esperadas de um autor ou de uma obra para que esta possa cair no agrado das

instâncias de legitimação literária (Bourdieu, 1996), pois, assim como o homem e tudo que o cerca, as características de valoração da literatura também mudam. Várias mudanças já ocorreram no cânone, porém, como são mudanças que demoram certo tempo para ocorrer, tem-se a impressão de que ela permanece estática. Quando pensamos que até mesmo Shakespeare, que hoje chega a ser visto como a figura central do cânone ocidental por figuras como Bloom, chegou a ser considerado vulgar e inadequado em sua época, notamos que cada período da nossa história estabelece parâmetros de apreciação e conseqüente legitimação, diferentes.

Segundo Muzart (1997) para que um escritor brasileiro seja canonizado na atualidade é preciso que ele se encontre no eixo Rio/São Paulo/ Minas e que possa circular entre círculos de influência composto por professores de pós-graduação, críticos literários, redatores de jornais e resenhistas de grandes jornais como Folha de São Paulo e Jornal do Brasil, ou seja, aquilo que no presente trabalho temos chamado de instâncias legitimadoras.

Muzart (idem) acrescenta como exemplo o fato de que a Folha de São Paulo, com raras exceções, prefere resenhar estrangeiros traduzidos pela Companhia das Letras ou então brasileiros de nome já conhecidos. Nesta última categoria encontra-se Chico Buarque que, além de ser um nome já largamente conhecido ainda figura entre os escritores publicados pela seletiva Companhia das Letras.

Como forma de provar a canonização a professora ainda acrescenta que

De vez em quando, alguns nomes novos são elevados à "dignidade" dos currículos, são contemplados até nas provas dos vestibulares, são canonizados. E, prova máxima da canonização, são estudados e apresentados nos encontros da ANPOLL e da ABRALIC.

Se levarmos em consideração tais critérios, portanto, Chico Buarque pode ser considerado um autor, se não canonizado, em processo de franca canonização. Várias provas de vestibular já abordaram questões envolvendo os seus romances e, encontramos facilmente trabalhos apresentados nos encontros da ANPOLL e da ABRALIC. Apenas nos Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC, realizado no ano passado em Curitiba, encontramos 4 trabalhos referentes à obra buarqueana, dois enfocando a música, dois enfocando os romances: *Relações de dependência econômica e cultural configuradas em Budapeste de Chico Buarque*, da professora Flávia Helena (FAAT); *Estorvo de Chico Buarque: uma leitura alegórica*, da doutoranda Tânia Maria de Mattos Perez;

*Um suave azulejo: o retrato ambivalente da nação em “Fado Tropical” de Chico Buarque*, de Adriana Coelho Florent<sup>1</sup> (Paris 8 – Saint-Denis) e *Testemunho e “falso testemunho” na canção de Chico Buarque – leitura de “Não sonho mais”, “Fado tropical”, “Uma canção desnaturada” e “Brejo da Cruz”*, da doutoranda Luciana Fernandes Ucelli-Ramosi (UFES).

Se pensarmos que este número é superior ao número de trabalhos sobre romances de autores canonizados como Saramago ou Guimarães Rosa, observamos a força que o nome Chico Buarque tem no meio acadêmico.

Há quem ouse falar em cânone futuro, provavelmente baseado na rapidez com que têm visto os movimentos do cânone. Será que alicerçados em alguns conceitos já debatidos até aqui neste trabalho, é possível falar-se em cânone futuro? O conceito de cânone permite pensar em futuro ou seria uma categoria só aplicável ao passado?

Há algum tempo o cânone tem sido contestado e debatido, como já explicitado, e muitos já não pensam o cânone somente sob a perspectiva dos clássicos. Se há previsões futuras, isso significa que existem critérios entendidos por críticos e estudiosos literários como sendo critérios que determinam a aceitação de autores e obras no cânone da contemporaneidade. Aqueles que ousam fazer a previsão de um cânone futuro o fazem baseados nas obras que hoje estão na condição de aceitas pelas instâncias legitimadoras.

O crítico Manuel da Costa Pinto escreveu na extinta revista *Entrelivros* o artigo “O cânone futuro”. Neste artigo o crítico citou nomes da atualidade que, segundo ele, devem permanecer. Os nomes citados por Pinto foram: Cristovão Tezza, Milton Hatoum, Bernardo Carvalho, Chico Buarque e João Gilberto Noll. Tais escritores têm em comum o fato de estar em processo de legitimação, possuírem prêmios literários, e terem suas obras debatidas e fazendo parte de trabalhos apresentados na academia.

### 1.3 A contestação do cânone clássico

Analisando todos esses movimentos, não podemos fazer outra coisa além de colocar em cheque o aparente caráter incontestado do cânone. Segundo Perrone-Moisés, o cânone “nunca foi uma entidade imóvel e intocável” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.197).

Até mesmo o cânone religioso que é considerado por alguns como absoluto, já admitiu e admite contestações, basta observar a diferença constituinte entre a bíblia católica romana e a bíblia protestante. Aquela possui 7 livros a mais posteriormente canonizados nos concílios de Roma (382), Hipona (393) e Catargo (397). Aqueles que veem com bons olhos a inserção destes livros os chamam de deuterocanônicos, já, os que a contestam chama-os de apócrifos, termo claramente pejorativo.

No século XXI parece que nada está imune à contestação, portanto, até o que era considerado sagrado ou intocável está sujeito à oposição. Religião e cânone literário são bons exemplos deste paradigma contemporâneo.

### 1.3.1 A contestação do cânone pelos estudos culturais

Historicamente obras já foram canonizadas e descanonizadas. O cânone sempre foi considerado primordialmente eurocêntrico, masculino e privilegiador dos escritores já mortos. Tais constatações levaram a movimentos dos estudos culturais a fim de corrigir uma lacuna canônica, segundo eles causada pelo preconceito ao grupo oprimido formado por grupos que estão à margem da sociedade como: mulheres, negros, homossexuais e alguns grupos étnicos. Tais grupos representam o status do colonizado na dicotomia colonizador X colonizado, matéria de estudo dos estudos culturais. Estes movimentos que pedem a abertura do cânone dizem ser necessário corrigir esta lacuna devolvendo a esses grupos marginalizados não só o seu espaço na literatura atual, mas também o seu papel na memória e na história da literatura.

Em contrapartida, há os que consideram temerário abrir-se o cânone aceitando obras que não possuiriam qualidade estética apenas com o objetivo de fazer-se uma retratação social. Entre estes está Harold Bloom que denomina o grupo que deseja a abertura do cânone de “Escola do Ressentimento, que deseja derrubar o Cânone para promover seus supostos (e inexistentes) programas de transformação social”. (BLOOM, 2010, p.14). No Brasil também temos representantes da ala que considera temerário que se abra o cânone em nome de uma retratação social.

[...] há um contra-senso histórico no desejo de modificar o cânone passado, para nele incluir os então excluídos [...]. Excluir do cânone

um Dante, para colocar em seu lugar alguma mulher medieval que porventura tenha conseguido escrever alguns versos não seria ato de justiça; seria, no máximo, uma vingança extemporânea [...]. As exclusões ideológicas têm tido um efeito imediato e lamentável nos currículos norte-americanos: Mark Twain e Faulkner, porque eram escravagistas; Hemingway, porque era caçador e machista; Melville, porque antiecológico etc. (PERRONE- MOISES, 1998, p. 198-199).

Estabelecendo um paralelo com a afirmação de Perrone-Moises, temos no Brasil um episódio recente envolvendo algumas obras de Monteiro Lobato. Grupos reivindicavam a exclusão dessas obras de Lobato do currículo escolar, e havia também os que solicitavam alterações de trechos das obras por considerá-los racistas.

### 1.3.2 A contestação do cânone na escola

O cânone nunca foi tão contestado como na contemporaneidade e a escola de modo geral, apesar de sempre ter servido como instrumento de manutenção e difusão do cânone clássico, também representa um papel importante nestes movimentos de contestação, pois tem buscado a abertura deste cânone pautada numa postura preocupada com “sintomas recorrentes de desestabilização e por contínuos alarmes de crises que dizem respeito seja à indústria editorial, seja à leitura”. (PETRUCCI, 1999, p. 210).

Os títulos literários foram inseridos nos vestibulares a partir da década de 90 e nesta inserção foram privilegiadas as obras clássicas de autores consagrados. A justificativa para a escolha dessas obras foi a de que havia a necessidade de “[...] proporcionar o contato dos alunos com obras clássicas, a fim de que, através de uma escrita exemplar, ele pudesse melhorar a qualidade de sua redação. (ANDRADE, 2003, p. 34)

Pois é desta instituição, que durante muito tempo esteve a serviço da manutenção do *status quo* literário, que hoje começam a partir reações contrárias ao cânone clássico. As principais críticas dizem respeito a aparente falta de relação das obras clássicas com as exigências da vida cotidiana dos alunos.

Diante dessa realidade, percebe-se que não há interação entre o aluno e o texto literário. Por não entender que se trata de uma linguagem artisticamente trabalhada e não compreender seu vocabulário, que muitas vezes é de outro século, o aluno cria um distanciamento em relação à Literatura e acaba aceitando a

interpretação do professor sem promover um diálogo com o texto. (DUARTE E WERNECK, 2009, p.1).

Na pesquisa de Daniela Maria Segabinazi (2011) referente à educação literária e à formação docente, a pesquisadora entrevistou vários professores que apontavam para uma mudança nas escolhas das obras a se trabalhar em sala de aula deixando de focar somente o cânone clássico visando a aproximação do mundo do aluno ao mundo da leitura. Ao entrevistar um dos professores ele deixa explícito a sua aversão à manutenção dos clássicos como parâmetro para o estudo literário na escola:

Abordo também os autores recentes, pois literatura deixou de ser peça de museu, deixou de se assemelhar a obituário ou álbum velho de fotografias para transformar-se em desafio, em conquista, em conhecimento significativo, que faz o adolescente compreender melhor o mundo em que vive. (professor Pf apud SEGABINAZI, 2011, p. 128)

Temos também na mesma pesquisa um questionário aplicado a alunos do 3º ano do ensino médio para descobrir quais são suas preferências literárias. Alguns se consideram leitores, porém, uma grande parte tem aversão à leitura do cânone clássico e por isso não se consideram leitores, mostrando que quando se trata do discurso da escola ainda há um embate entre o gosto e a realidade dos alunos e a aparente necessidade de ler-se os clássicos, considerados essenciais para a formação de um leitor “de fato”.

É a expectativa de aproximar as obras do leitor/aluno que move as mudanças nas escolhas e estas também impulsionam a mudança na maneira de trabalhar as obras em sala de aula. Ao restringirem-se aos clássicos, os professores acabavam limitando as aulas de literatura a uma abordagem historiográfica. Com a seleção de obras atuais e de autores ainda não canonizados, estimula-se a discussão e a reflexão que transcendem essa visão da divisão por períodos literários.

Observamos que do ponto de vista do discente, ainda há uma perpetuação do discurso de que os clássicos seriam o melhor tipo de leitura, porém, na prática, poucos escolheriam voluntariamente esses mesmos clássicos para leitura, preferindo os livros de auto-ajuda e os best-sellers. A leitura dos escritores contemporâneos aclamados pela crítica ainda é pouca, mas tem encontrado espaço quando integram a lista de livros potencialmente solicitados em vestibulares ou provas do Enem.

Quando perguntados sobre qual obra indicariam para leitura, o resultado reflete o paralelo entre o clássico e o novo no universo de leitura dos jovens estudantes. A maioria dos alunos indica os clássicos para a leitura, ainda que anteriormente não tenham demonstrado apreciação pelos mesmos.

[...] nos chama a atenção que outra vez Casa de Pensão é o mais citado, o que nos faz acreditar e confirmar que o clássico e o “antigo” pode causar uma apreciação literária positiva do aluno, ou seja, ainda há espaço para a literatura brasileira na leitura de nossos jovens. Por outro lado, esta lista aumentou o número de títulos religiosos e de auto-ajuda e manteve a indicação de best sellers.” (SEGABINAZI, 2011, p.143)

Comparando as respostas a estas duas questões elaboradas pela pesquisadora aos alunos, chegamos a conclusões curiosas. Se a maioria não gosta e não lê os clássicos e só os lê quando impostos pela escola, por que então quando levados a recomendar uma leitura recomendam os clássicos? Tal discrepância confirma a afirmação de Abreu (2004) de que o que dizemos ler compõe parte da imagem que os outros fazem de nós.

A escola ensina a ler e a gostar de literatura. Alguns aprendem e tornam-se leitores literários. Entretanto, o que quase todos aprendem é o que devem dizer sobre determinados livros e autores, independentemente de seu verdadeiro gosto pessoal. (ABREU, 2004, p.19)

Ou seja, apesar de não gostarem e não lerem as obras clássicas, os jovens já sabem o que se espera deles quando inquiridos sobre o que seria uma leitura de qualidade. No entanto, à luz do que afirma Chartier (1999), a compra e a divulgação de um livro pode até ser controlada, porém a leitura é livre e os leitores sempre acabam lendo o que lhes interessa, apesar da imposição das instâncias legitimadoras.

O autor, o livreiro-editor, o comentador, o censor, todos pensam em controlar mais de perto a produção do sentido, fazendo com que os textos escritos, publicados, glosados ou autorizados por eles sejam compreendidos, sem qualquer variação possível, à luz de sua vontade prescritiva. No entanto, os artifícios de que lançam mão os leitores para obter livros proibidos, ler nas entrelinhas, e subverter as lições impostas são infinitos.” (CHARTIER, p.7, 1999)

As *Orientações Curriculares* indicam qual é o critério adotado para definir-se o que é bom e o que não é boa leitura para jovens e crianças de acordo com as instâncias legitimadoras

Portanto, quando se coloca a questão das escolhas e das preferências dos jovens leitores na escola, não se pode omitir a

influência de instâncias legitimadas e autorizadas, que contando com seus leitores consultores para assuntos da adolescência e da infância, já definiram o que deve ser bom para jovens e crianças, em sintonia com resultados de concursos, avaliações de especialistas, divulgação na imprensa, entre outros setores que se integram ao movimento do circuito da leitura na sociedade (BRASIL, 2006, p. 62).

As *Orientações Curriculares* não determinam qual deve ser o cânone selecionado para o professor trabalhar em sala de aula, mas evidencia a necessidade de formar-se “leitores literários” e permitir que esse leitor tome posse daquilo que lhe é direito, corroborando a fala de Cândido (1995) que afirma serem a literatura de massa, a canção popular, o folclore e os provérbios nobres e importantes, mas, por si só, eles não são suficientes para um processo de formação do leitor. Logo, há que se permitir o acesso às obras canônicas também.

Neste processo de correlação entre obras populares e canônicas, as *Orientações Curriculares* estabelecem critérios para atestar-se a qualidade das obras que serão trabalhadas na escola. Porém, parte destas recomendações parte de critérios subjetivos como “estranhamento” e “prazer estético”, remetendo-nos à afirmação de Bloom (1994) que estabelece a escolha do cânone sob esses mesmos critérios.

Há ou não intencionalidade artística? A realização correspondeu à intenção? Quais os recursos utilizados para tal? Qual seu significado histórico-social? Proporciona ele o estranhamento, o prazer estético? (BRASIL, 2006, p. 57).

Observa-se em todos esses movimentos que marcam a história do cânone literário, desde o estabelecimento do cânone nacional até a atualidade, uma tentativa de provar-se a existência de uma literatura que seja superior. Pessoas com mais estudo, mais conhecimento ou consideradas aparentemente mais sensíveis artisticamente, responsabilizam-se e são responsabilizadas por estabelecer indicadores que provem a primazia das obras escolhidas por eles e guiar os leigos ou incautos na direção deste cânone. Mas, neste processo, estão nutrindo as instâncias legitimadoras da qual fazem parte, ou seja, eles escolhem e ao mesmo tempo são escolhidas para consumir essas obras.

Ao público leigo, instruído por esta elite, resta saber reconhecer, citar e até mesmo consumir tais obras, se estas são lidas ou não nem mesmo pesquisas conseguem apurar ao certo, pelo simples fato de que a máxima de Chartier (1999,

p.7) continua mais atual do que nunca, ou seja, a leitura continua sendo “rebelde e vadia”.

## CAPÍTULO 2

### QUEM É O AUTOR? O PESO DE UM NOME

Em todo o cenário do campo literário é a figura do autor e o princípio da autoria que ora iremos tratar. Especificamente o papel do escritor Chico Buarque e o peso do seu nome na legitimação do romance *Budapeste*. A figura do autor dentro de *Budapeste*, num processo metalinguístico, também será objeto de nossa análise.

Foucault (2008) afirma que os textos, os livros e os discursos passaram a realmente ter autores a partir do momento em que estes tornaram-se passíveis de punição e os textos passaram a ser transgressores. Até a Idade Média os textos estavam em constante processo de criação, à medida que eram lidos eram modificados ao gosto de quem contava as histórias, não só as leituras eram coletivas, como também o princípio da autoria individual ainda não era um conceito disseminado. Foi no final do século XVIII e no início do século XIX que a autoria começou o seu processo de institucionalização e começou-se a estabelecer regras sobre o direito do autor e da reprodução. A partir dessas proposições, entendemos que a posse intelectual está indubitavelmente atrelada à responsabilidade, à possibilidade de assumir as consequências daquilo que se afirma.

Na contemporaneidade a responsabilidade da autoria é levada às últimas consequências, basta observar em notícias amplamente divulgadas pela mídia o grande número de processos aos quais autores todo dia são submetidos. Protagonistas de biografias não autorizadas, órgãos ou empresas que se sintam prejudicados com determinadas afirmações, ou pessoas que se sintam de alguma maneira atingidas por um comentário alheio são só alguns dos exemplos de como hoje deve-se ser cauteloso em deixar registrado qualquer tipo de afirmação ou informação sobre alguém.

Recentemente um caso ganhou repercussão na mídia envolvendo a biografia do cantor Roberto Carlos que conseguiu vetar a venda de uma biografia sua não autorizada. Diante da polêmica criada, as opiniões ficaram divididas entre aqueles que apoiavam a atitude do autor, entendendo que a biografia por se tratar da vida do biografado pertence a este e aqueles que entendem que o biógrafo tenha direito a escrever sobre a vida de uma figura pública como Roberto Carlos e que não a personagem da biografia e sim o biógrafo detém os direitos autorais e de divulgação da obra.

Foucault (idem) chama-nos a atenção para a volatilidade das classificações, quando afirma que nas áreas da literatura, filosofia e ciência, onde contemporaneamente atribui-se autoria, nem sempre o papel do autor teve o mesmo peso. Nas ciências, na antiguidade, era imprescindível a indicação da autoria de uma proposição, hoje essa importância atenuou-se de tal modo que o nome do autor só serve “para dar um nome a um teorema, a um efeito, a um exemplo, uma síndrome.” Na literatura ocorreu o processo inverso, textos literários na idade média circulavam no anonimato e hoje se considera inadmissível pensar numa criação literária a que não se atribua um autor.

Autores que antes ficavam escondidos atrás das palavras, palavras que pareciam órfãs de pai e mãe, passaram a serem personagens de sua obra. No início de “O que é um autor”, Foucault já nos chamava a atenção para o momento em que, segundo ele, começou-se a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores, como se instaurou essa categoria fundamental da crítica “o homem-e-a-obra” e atenta para a importância do nome do autor e o que ele representa no modo como os discursos circulam em nossa sociedade.

Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer “isso foi escrito por fulano”, ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebida de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, 1992, p. 45)

Abreu (2006) desenvolve este mesmo pensamento quando diz que

Faz toda diferença, portanto, saber quem é o autor, ou seja, o fato de haver uma assinatura, ainda que discreta, no verso da obra, muda tudo. A assinatura confere autoria à obra e a inscreve em uma convenção a partir da qual os críticos e o público especializado olham pra ela. (ABREU, 2006,p.45)

Uma obra é recepcionada de maneira diferente dependendo do status do qual o seu autor goza. Abreu (2004) exemplifica como se dá um processo de legitimação através do exemplo do artista plástico Tomie Ohtake cujo quadro constituído por um retângulo branco cercado de vermelho foi vendido por 27 mil dólares. Segundo Abreu (2004, p.45) “Esse preço não tem nada a ver com o valor material do quadro (com o custo da tela, da tinta, dos pincéis), mas com o valor simbólico da obra.” Abreu (2004, p.45) diz ainda que “O valor estético, no mundo da arte, ganha a concretude dos cifrões”.

Ou seja, a partir do momento em que um artista se torna legítimo suas obras passam a possuir um valor que transcende o seu valor material e aquilo que seria o seu “valor estético” nada mais é do que a consequência do seu valor simbólico.

Pensar o autor na atualidade é pensar a individualidade e a subjetividade e, de forma aparentemente contraditória, a coletividade. Quando falamos de individualidade e subjetividade, estamos nos referindo ao homem pós-Idade Média. Até a Idade Média, toda produção artística, apesar de possuir uma autoria, representava como que uma mente coletiva. Com o advento do Iluminismo a subjetividade passou a dominar, não só o pensamento do homem, como, conseqüentemente a sua produção artística. O autor como o sujeito que lança mão da pena e escreve participa da ideia de individualidade e subjetividade, transmite ideias, pensamentos e opiniões individuais. À medida que os discursos se tornaram transgressores, se tornaram o reflexo da subjetividade a qual nos referimos.

Já, o autor como categoria responsável por um discurso, participa da coletividade, já não se trata só das suas ideias, mas de um pensamento que ao mesmo tempo que reflete, também influencia uma comunidade e, quando canônico, torna-se parte daquilo que é escolhido como modelo, padrão da produção literária desta mesma sociedade e portanto, representativo perante ela.

## 2.1 Autoria em *Budapeste* – o discurso metaliterário

Moisés (2002, p. 290) afirma que: “A literatura é a única arte que pode ser objeto de si própria, tornando-se metaliteratura”. Ao fazer tal afirmação, o crítico está pensando metaliteratura como um discurso (verbal) voltado à literatura, fazendo um paralelo com a função metalinguística proposta por Jakobson que apregoa que tal função consiste no uso da linguagem para explicar a linguagem, ou seja, usa o código para explicar o próprio código. No entanto, a afirmação de Moisés se mostra limitadora quando observamos que há diversos exemplos oriundos das artes plásticas que nos mostram reflexões sobre a própria arte<sup>4</sup>.

Em um processo de inquietação, a literatura pode se mostrar fértil quanto ao gesto de olhar para dentro de si, seu âmago, suas origens, seu funcionamento, aquilo que a constitui.

---

<sup>4</sup> Vide auto-retrato de Van Gogh, no qual ele se retrata pintando, em <http://bastagsim.blogspot.com/2009/02/httpwww.html>. Acesso em 01 de setembro de 2010.

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhando; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 1982, p.28)

É neste terreno de reflexão literária dentro da obra literária que *Budapeste* mostra uma de suas faces mais instigantes. Auto-crítica, auto-ironia – objeto que perscruta seu próprio campo. *Budapeste* não se limita à metaliteratura, vai além, num processo que podemos chamar de discurso metaliterário. Chamamos de discurso metaliterário porque nele não só estão presentes elementos da constituição da obra literária como a construção da linguagem, o processo da escrita e a estética literária, mas transcende tal perspectiva quando aborda assuntos que envolvem a autoria, o campo literário e suas lutas e a crítica.

O prefixo “meta” aplicado à literatura tanto pode significar uma obra literária que explicita os seus próprios mecanismos de criação como também uma obra que tem como temática a literatura. *Budapeste* consegue brincar com estas duas definições, pois, ao mesmo tempo em que trata do tema literatura também simula, no seu final, o que seria o seu próprio momento e processo de criação, pois revela ao leitor que o livro que este estava lendo, *Budapeste*, teria sido escrito por Zsose Kosta.

Ao pensar nesta metaliteratura, a imagem à qual podemos nos reportar é a das bonecas russas (matriuskas), naquele jogo de sempre se encontrarem dentro de si mesmas.

### 2.1.1 A escrita e a autoria: inspiração ou transpiração?

Chartier (1999) diz que autores não escrevem livros, eles escrevem textos que se transformarão em livros após passar pelas mãos de copistas, editores, livreiros etc. Darnton (1995) também aborda a importância desses intermediários que são por vezes “esquecidos”.

Por um período, no afã de propagar a arte pela arte, desprezou-se o papel que esses elementos extra-textuais desempenhavam na constituição da obra. A

história da literatura e da leitura tratou de trazer novamente à tona a discussão sobre o papel destes elementos, sem os quais o universo literário não se viabilizaria.

Em *Budapeste*, num discurso metaliterário<sup>5</sup>, estes componentes se desdobram como personagens e situações que representam momentos de produção, circulação e apropriação do livro. A figura do autor e a sua criação apresentam-se como primordiais no contexto de criação literária nessa obra, porém, o leitor e as preferências e exigências do mercado editorial também aparecem co-protagonizando o enredo, mostrando a interdependência que há entre tais elementos.

O protagonista do romance é José Costa, um *ghost-writer* casado com a jornalista em ascensão, Vanda, que não se interessa pelos seus escritos, e pai de um menino que ele despreza a ponto de se referir a este na maioria das vezes como “o menino”. Os escritos de José Costa nasciam de encomendas que, a princípio eram discursos políticos, artigos e até uma auto-biografia com a qual o seu pseudo-autor, o alemão Kaspar Krabbe, alcança o reconhecimento do público. José Costa desfruta da fama à sua maneira, deleitando-se ocultamente com o sucesso e os elogios que seus escritos recebem, contentando-se em permanecer na obscuridade.

Assim como apregoavam os românticos, o ato de escrever seria um dom especial, algo reservado para pessoas especiais, quiçá um dom sobrenatural? Ou seria um ato de dedicado trabalho, esforço de aprendizado ao alcance de todo ser humano que se propõe a fazê-lo? Quem está autorizado a escrever e quem o autoriza? Tais perguntas são respondidas de diferentes formas em *Budapeste*.

A escrita está presente em todo o romance, tanto no âmbito da concepção e na prática da escrita, como também nos mecanismos de circulação e apropriação do livro. Em determinados momentos, a escrita é retratada como ato de pura inspiração: “Ele espiava a tela e falava gênio, gênio” (BUARQUE, 2003, p.15). Ou ainda: “Talvez me tivesse mesmo acontecido, como a tantos artistas desgraçados, de se truncar a veia criadora na plenitude da vida.” (idem, p. 106).

Em outros momentos, o ato da escrita é retratado como trabalho árduo, tarefa mecânica, repetitiva e acessível a qualquer um que se esforçasse. Este caráter

---

<sup>5</sup> Propusemos chamar este discurso de metaliterário por entendermos que o vocábulo metalinguístico não abrangeria todos os componentes do discurso literário encontrados no livro.

mecanicista substitui a ideia da escrita como valor simbólico e a traz para um valor puramente comercial, mercadológico.

Mas à medida que aprimorava minha literatura, naturalmente comecei a me relaxar no trato com a Vanda. De tanto me dedicar a meu ofício, escrevendo e reescrevendo, corrigindo e depurando textos, mimando cada palavra que punha no papel, não me sobravam boas palavras para ela.” (BUARQUE, 2003, p. 106)

No escritório onde trabalha, José Costa se vê reproduzido por vários jovens, por determinação de seu sócio, que visa terceirizar seus serviços, Conforme foi anunciado por Benjamim (1994), não existe mais o singular, o único, o autêntico. Em *Budapeste*, o personagem se dá conta do valor de troca e da filosofia do “reproduzível” e do “substituível” da sociedade contemporânea:

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 [...] e a todos o Álvaro lograva impor meu estilo, lá no começo, seria também manipulação dele. Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisa listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse... (BUARQUE, 2003, p.23-4)

### 2.1.2 Ritos genéticos e rituais de aceitação

Maingueneau (2006) assinala a importância de ritos que seriam uma das formas de legitimação da escrita literária. O modo, lugar e o processo utilizado pelo escritor para “gestacionar” uma obra seriam fatores de legitimação desta. O autor denomina este tipo de rito de “genético”, ou seja, diz respeito à gênese da obra. Segundo Maingueneau (2006), esses ritos se modificam de acordo com o tipo de publicação almejado.

Estes “ritos genéticos” seriam o momento da produção literária que o autor pode controlar. A divulgação destes ritos junto ao público fundamentaria o posicionamento do autor no campo literário e sua singularidade artística.

Em *Budapeste*, “pseudo-ritos genéticos” são retratados quando o alemão Kaspar Krabbe, na ocasião do lançamento do livro “O Ginógrafo”, conversa com Vanda, e José Costa imagina que estaria narrando o seu “doloroso processo de criação”. Chamamos de “pseudo ritos genéticos” porque como o livro não foi escrito

pelo alemão Kaspar Krabe, e sim por José Costa, obviamente o processo de escrita retratado pelo alemão não são genuínos.

[...] imaginei que lhe estivesse descrevendo seu doloroso processo de criação. [...] eram longas noites de outono, diante de uma folha em branco, ou: eram folhas e folhas rasgadas, ao longo das noites em branco, ou: eram como folhas de outono caindo, meus longos cabelos brancos [...] (BUARQUE, 2003, p.110).

Tanto a denominada “boa literatura” como também a literatura popular dos *best-sellers*, exigem do autor certos rituais de aceitação: “Os rituais de aceitação e posterior canonização incluem atos de sociabilidade aos quais alguns autores esquecidos não se submeteram.” (MUZART, 1995, p.87). Em *Budapeste*, estes rituais aparecem em diversos momentos: nos lançamentos dos livros, na necessidade de os autores húngaros frequentarem o Clube das Belas-Letras e em toda a “via crucis” à qual o suposto autor de *O Ginógrafo* tinha que se submeter: “Nas noites de autógrafa, nas entrevistas de rádio ou nos *talk shows* da televisão” (BUARQUE, 2003, p.89).

### 2.1.3 Mercado editorial e formas materiais

Ao retratar a dinâmica do campo literário, *Budapeste* alterna-se entre a visão romântica de que bastaria a um livro as suas qualidades estéticas e a visão pragmática de que um livro deve procurar atender aos anseios do mercado editorial.

A passagem a seguir se refere a “O Ginógrafo”, mas bem poderia estar se referindo a *Budapeste*: “sucessivas reedições [...] perspectiva de vendas para o exterior e eventual adaptação para o cinema” (BUARQUE, 2003, p. 89). Tal e qual aquele que o contém (*Budapeste*), o conteúdo (*O Ginógrafo*) apresenta previsões quase que proféticas do seu sucesso editorial, manifestando mais uma vez os aspectos mercadológicos da escrita literária.

Qualidades estéticas da obra à parte, sabe-se que o mercado editorial acolhe obras que tenham perspectiva de lhe trazer retorno financeiro. José Costa divide-se entre suas aspirações artísticas e aquilo que irá lhe trazer este retorno. O romance, de certo modo, retrata o jogo de forças entre o poder simbólico e o poder material. “[...] me parecia até ofensivo que esperassem de mim a produção de *best-sellers* em série.” (BUARQUE, 2003, p.104)

Chartier assinala a importância das formas materiais e no romance de Buarque a forma material é importante elemento no jogo de achar-se dentro de si mesmo.

Mais do que nunca, historiadores de obras literárias e historiadores das práticas e partilhas culturais têm consciência dos efeitos produzidos pelas formas materiais. No caso do livro, elas constituem uma ordem singular, totalmente distinta de outros registros de transmissão tanto de obras canônicas quanto de textos vulgares. Daí, então, a atenção dispensada, mesmo que discreta, aos dispositivos técnicos, visuais e físicos que organizam a leitura do escrito quando ele se torna um livro. (CHARTIER, 1994, p.8)

O *Ginógrafo* é descrito com as mesmas características físicas de *Budapeste* – “alcancei um livro de capa mole, cor de mostarda [...] tentei decifrar os garranchos no alto da capa, e eram letras góticas.” (BUARQUE, 2003, p.79). Mais uma vez identificamos aí o jogo metaliterário que percorre toda a obra.

## 2.2 - Chico Buarque – a construção de um nome

Chico Buarque, ou melhor, o nome Chico Buarque, possui uma característica pouco usual entre os autores: ele é conhecido do público geral, o “povão”, epíteto que hora é invocado pela academia com uma nota de desprezo, hora é invocado como o detentor da sabedoria mais genuína do ser humano, se não consome, pelo menos já ouviu falar em Chico Buarque. Os intelectuais discutem e consomem Chico Buarque, e algumas vezes até se utilizam do seu nome para criticar, pois criticar Chico Buarque, assim como apreciá-lo, também confere status no meio artístico/intelectual.

O nome Chico Buarque hoje transita entre o romance e a música. Inclusive, o autor faz questão de frisar em várias entrevistas que hoje se alterna entre essas duas funções - quando está escrevendo não compõe, quando está compondo não escreve romances. *Chico Buarque do Brasil*, organizado por Rinaldo de Fernandes é um livro que demonstra um pouco desta alternância, pois não é uma vertente artística, musical ou literária que reúne os ensaios ali publicados, mas um nome – Chico Buarque. E é por este nome que a crítica, os intelectuais e a população de modo geral se sente atraída.

Várias biografias dão conta de relatar a construção do nome Chico Buarque, entre elas *História de Canções- Chico Buarque* que em princípio não foi concebido como uma biografia, mas, ao contar as histórias das canções de Chico acaba contando também a vida deste. No primeiro capítulo, “As primeiras canções”, é retratado o nascimento de Francisco Buarque de Holanda seguindo-se a narrativa das primeiras influências e investidas artísticas daquele que se tornaria o ídolo Chico Buarque.

A forma como o jovem Chico Buarque é retratado por Wagner Homem o anuncia como um promissor artista que já sabia o que queria ser desde pequeno. Em um trecho do livro conta a história de um bilhete que o menino Chico, com apenas nove anos de idade, deixou para a sua avó quando este foi morar com os pais na Itália “Vovó Heloísa. Olhe vizinha não se esqueça de mim. Se quando eu chegar aqui você já estiver no céu, lá mesmo veja eu ser um cantor do rádio.” (HOMEM, 2009, p.12) e ainda “ São dessa época suas primeiras aventuras musicais – marchinhas de carnaval, influência, talvez, do que ouvia no rádio da babá índia.” (idem).

A juventude de Chico aparece envolta em um ambiente de inspiração artística: rodas de samba no Rio de Janeiro e São Paulo, festivais, escritos em jornal estudantil, convívio com artistas da estirpe de Vinícius de Moraes, etc. o que teria inspirado uma de suas primeiras músicas “Canção dos olhos”, em 1959 quando o compositor tinha apenas quinze anos. Ao reunir e escolher momentos em que a face do artista já se encontra delineada, Wagner Homem demonstra sua intenção de representar Chico na sua mocidade, não como um moço qualquer, mas como um esboço do artista que este haveria de tornar-se. É o que podemos chamar de crônica do talento anunciado.

### 2.3 Chico Buarque: a construção de um romancista

Todo campo possui seus próprios critérios e instâncias de legitimação. Chico Buarque apesar de já ser considerado legítimo como compositor, precisou passar por processos que também o legitimassem como romancista.

Um aspecto relevante é o que Mangueneau (2006) chama de “vocação enunciativa que, seria o fato do indivíduo se sentir não são autorizado, mas chamado a se tornar um escritor.

Pode-se chamar de *vocação enunciativa* esse processo através do qual um sujeito se “sente” chamado a produzir literatura. Para que o duque de La Rochefoucauld na França de Luís XIV e Victor Hugo na Restauração tenham se sentido impelidos a tomar da pena da maneira que o fizeram, foi de fato necessário que a representação da instituição literária de sua época relativa a sua posição na sociedade lhes proporcionasse a convicção de que dispunham da autoridade requerida para se tornarem escritores. A autocensura permite um ajustamento espontâneo às condições de sucesso associadas com uma posição particular: a depender do estado do campo, não são os mesmos indivíduos que irão acreditar-se “chamados” a produzir literatura. (MANGUENEAU, 2006, p.152)

Assim como em *Histórias de Canções Homem* (2009) retrata a vida do jovem Chico Buarque envolta em um ambiente propício de estimulação musical e intelectual, com o objetivo de explicar sua verve literária, a imprensa busca na biografia do escritor indícios do surgimento do escritor, aqueles momentos em que seu “talento natural”, seu “instinto escritor” se manifestou. Toso (2009) escolheu para título de seu artigo na revista *Bravo* a seguinte afirmação: “Primeiro, o escritor” com tal título procura colocar o epíteto de escritor à frente do de compositor.

A presença constante de intelectuais em seu cotidiano e o interesse e a curiosidade precoce por textos literários foram importantes para os passos iniciais do escritor [...] O voraz Chico Buarque, trilhando um caminho natural, logo começou a arriscar suas próprias criações. (TOSO, 2009, p.68)

No livro de *Homem* (2009) a vida de Chico Buarque é narrada sob a perspectiva de suas escritas, começando com a primeira crônica aos 17 anos. Algum tempo depois o autor começa a escrever novelas, romances e peças, mas foi depois de *Budapeste*, segundo a opinião do próprio Chico Buarque, que sua identidade como escritor se consolidou.

Chico é um dos compositores mais aclamados do país e este fato resulta numa recepção contraditória em relação aos seus romances. O escritor encontrou as portas abertas em círculos onde um romancista desconhecido dificilmente teria acesso: publicar na Companhia das Letras, editora dos escritores consagrados; ter sucesso de vendas certo junto aos públicos especializado e não especializado. Porém, é justamente a sua fama que também gera desconfiança até mesmo entre os que não leram a sua obra, tal desconfiança gerou a necessidade de legitimação no campo literário.

Enumerando alguns fatores que promoveram esta legitimação podemos citar os prêmios literários: ganhou três prêmios Jabuti, o de melhor romance em 1992

com Estorvo e o de Livro do Ano, tanto pelo livro *Budapeste*, lançado em 2004, como por *Leite Derramado*, em 2010. Ganhou também o Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura de melhor romance em língua portuguesa publicado entre 2003 e 2004 com *Budapeste* e os prêmios Portugal Telecom e Bravo por *Leite Derramado*.

Após vencer o Prêmio Bravo de Literatura com *Leite Derramado*, seu último romance, a revista criadora do prêmio dedicou um número inteiro do periódico à figura de Chico Buarque, com destaque para sua obra como escritor. O texto de apresentação da revista traz em grandes letras o título: “SIM, CHICO É UM GRANDE ESCRITOR” (SANTOS, Fernanda, 2009, p.5). A afirmação veemente deixa patente a contradição que ainda permeava a recepção do romance buarqueano.

Na mesma revista encontramos diversos exemplos que mostram o entrelaçamento da identidade do compositor e do escritor. Ferraz (2009) transcreve uma fala de Chico Buarque que ironicamente se descreve como “ ‘cantor de rádio que escreve livros’ ironiza, lembrando que é assim que muitos ainda o veem” (FERRAZ, 2009, p.10).

É patente a luta no campo para determinar-se quem pode receber o status de escritor e quem não pode:

[...] cada um visa impor os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses ou, o que dá no mesmo, a definição das condições da vinculação verdadeira ao campo (ou dos títulos que dão direito à condição de escritor, artista ou cientista) [...] (BOURDIEU, 1992, p.253)

A legitimação como escritor está vinculada às ferramentas ou posições que os atores do campo julgam ser necessárias para considerarem alguém como um candidato ao título de escritor. Essas ferramentas variam de época para época, de lugar para lugar e são definidas pelos atores do campo que possuem *status* de legitimadores. Porém, esses legitimadores também precisam ser legitimados, ampliando as lutas internas do campo para outras instâncias – pretensos escritores e pretensos legitimadores tem que enfrentar suas próprias lutas:

Uma das características que encontramos assiduamente nas reportagens que abordam o Chico Buarque escritor é a ênfase aos ritos genéticos no processo de escrita de seus romances. Sempre enfatiza-se o período de reclusão do autor e sua

dedicação exclusiva quando da escrita de um romance, abandonando até mesmo seus trabalhos de composição musical.

A concepção dos quatro romances escritos por ele apresentou a mesma característica: um exílio muitas vezes longo e penoso [...] Durante a elaboração de *Estorvo*, Chico Buarque conta que o processo foi semelhante ao de criar uma canção durante 13 meses [...] Na fase de concepção de *Benjamim*, Chico Buarque disse em entrevista ao Jornal do Brasil que ficou praticamente um ano sem dormir [...] Em seu último romance, *Leite Derramado*, Chico Buarque seguiu seu receituário de isolamento, sem nenhum contato com a composição musical. (TOSO, 2009, p.65)

Os ritos genéticos (MANGUENEAU, 2006) caminham de mãos dadas com os escritores legítimos do campo literário, diversos escritores têm registrado em suas biografias histórias de reclusão durante a gênese de uma obra. O aclamado escritor norte-americano Thomas Pynchon permaneceu recluso por 17 anos para escrever *Vineland*, seu segundo livro. Temos também o caso de Proust que viveu recluso escrevendo em seus três últimos anos de vida (STANLEY, 2010).

Existem ainda os escritores que se tornaram presos políticos e escreveram obras durante o tempo de cárcere, entre eles, Gramsci, Ferreira Gullar e Graciliano Ramos. A reclusão, voluntária ou não, torna-se parte da aura de mistério que envolve o processo de escrita desses escritores e parte da história que valoriza suas obras no mercado de bens simbólicos.

### CAPÍTULO 3

#### BUDAPESTE E AS VOZES DA CRÍTICA E DA ACADEMIA: ANÁLISE DO DISCURSO DAS INSTÂNCIAS LEGITIMADORAS

##### 3.1 O lançamento de Budapeste: um acontecimento jornalístico

Neste capítulo analisamos oito resenhas de crítica<sup>6</sup> ao romance *Budapeste* de Chico Buarque, publicados em quatro jornais de abrangência nacional: “Folha de São Paulo”, “Jornal do Brasil”, “O Estado de São Paulo” e “O Globo”<sup>7</sup>. Não consideramos coincidência o fato de estas críticas sobre *Budapeste*, nestes grandes jornais, possuírem a mesma data, catorze de setembro de 2003. Este fator sustenta nosso entendimento de que o lançamento deste livro configura-se como um acontecimento midiático. É como se houvesse uma tentativa de fazer convergir para a obra todas as atenções ao mesmo tempo.

Analisamos estas vozes da crítica traçando uma série de delimitações. Do ponto de vista do tempo, nos limitaremos à ocasião do lançamento do romance. Em termos de suporte, nos limitaremos aos artigos dos jornais citados. E finalmente, selecionamos oito resenhas críticas, 4 escritas por escritores, isto é, as críticas que têm como autores pessoas que também fazem parte do campo literário, escritores já consagrados que são: José Saramago, Marcelo Rubens Paiva, Luis Fernando Veríssimo e Luiz Alfredo Garcia-Roza. E a segunda parte, com crônicas de jornalistas: Beatriz Resende, Arnaldo Bloch, Mauro Dias e Nelson Ascher.

Esta divisão conduz a análise a uma perspectiva que aborda não só o discurso da crítica, mas também conduz à reflexão sobre o movimento da máquina midiática e dos atores do campo literário na celebração e legitimação de uma obra literária.

Quando se trata de Chico Buarque muitos têm na ponta da língua a fala de que seu sucesso como escritor deve-se ao seu nome pré-construído como compositor. Mas, estas afirmações são fundadas em que elementos? O fato de um

---

<sup>6</sup> Referimos-nos à crítica numa acepção abrangente.. Sabemos que há uma ampla discussão sobre a terminologia do termo “crítica”, principalmente na tentativa de diferenciar “crítica”, “ensaio”, “review” (COUTINHO, 1987), porém, não nos deteremos nestas questões, pois a nós interessa a análise do discurso destes que chamamos de críticos.

<sup>7</sup> Optamos por utilizar a versão online destes artigos devido a maior facilidade de acesso aos mesmos.

produto levar o nome de Chico Buarque implicaria na sua imediata aceitação? A legitimação de um romance via nome do autor implicaria na desqualificação ou não consideração de sua qualidade estética?

Analisamos a voz da crítica supracitada para responder a estas questões, pois é através da voz<sup>8</sup> das instâncias consagradoras do romance (Bourdieu, 1996) que poderemos chegar à conclusão dos caminhos de tal consagração.

Segundo Foucault (idem) a instituição diz que o discurso está na “ordem das leis” e também que “se ele tem algum poder, é de nós, e de nós apenas, que o recebe”. Ou seja, segundo Foucault a instituição toma para si este papel legitimador.

### 3.1.1 Jornal e literatura

Desde o século XIX já se utiliza o termo “quarto poder” para se fazer referência à imprensa, apontando-a como veículo de manipulação das massas. No romance *Recordação do escritor Isaías Caminha*, Lima Barreto já se refere à imprensa utilizando tal termo. “Era a imprensa, a Onipotente imprensa, o quarto poder fora da Constituição.” (BARRETO, 1995, p.98). Lima Barreto tratou da relação imprensa/literatura de maneira crítica e demonstra a dinâmica que já vigorava desde aquela época na consagração de um livro.

Os livros nas redações têm a mais desgraçada sorte se não são recomendados e apadrinhados convenientemente. Ao receber-se um, lê-se-lhe o título e o nome do autor. Se é de autor consagrado e da facção do jornal, o crítico apressa-se em repetir aquelas frases vagas muito bordadas, aqueles elogios em cliché que nada dizem da obra e dos seus intuitos; se é de outro consagrado mas com antipatias na redação, o cliché é outro, elogioso sempre mas não afetuoso nem entusiástico. Há casos em que absolutamente não se diz uma palavra do livro. Acontecia isso com três ou quatro autores. Um destes era Raul Gusmão, a quem o diretor invejava o talento de escrever; além dele, havia um grande poeta, respeitado em todo o Brasil, e um outro moço que se rebelara contra a ditadura do jornal. Com os nomes novos não havia hesitações; calava-se, ou dava-se uma notícia anódina, "recebemos, etc.", quando não se descompunha. (BARRETO, 1995, p. 113)

Ante tais considerações, analisaremos a crítica e o discurso propagado por esta instância de legitimação literária que são os artigos assinados sobre *Budapeste*

<sup>8</sup> Quando falamos em vozes, pensamos na perspectiva dialógica de Bakhtin (1997), na qual o discurso se torna possível através de suas inúmeras vozes. O autor também assinala a existência de forças centripetas e centrífugas e no conflito de vozes sociais, levando-nos ao entendimento de que segundo Bakhtin (1997) há um jogo de forças envolvendo essas inúmeras vozes.

nos jornais supracitados. É pertinente, entre outras questões, analisar o suporte sobre o qual esta crítica foi escrita, já que, conforme Chartier (1991) não há texto fora do suporte e, portanto, ao analisar o texto, não podemos desvinculá-lo do seu veículo de divulgação, neste caso, os jornais. Este suporte, dentro daquilo que o possibilita, está sujeito às exigências do mercado e não escapa daquilo que Bourdieu (1996) aponta como um embate entre o valor simbólico e o valor material.

A primeira questão a ser considerada ao pensar em uma informação veiculada pelo jornal é a posição social do informador. A questão “que importa quem fala?”, longe de indicar uma postura *blasé*, ou seja, uma postura de indiferença quanto à importância do autor, para Foucault (2008), instiga e provoca várias outras questões que nos levam a refletir sobre o papel do nome desse autor na recepção e circulação dos discursos. Portanto, quem fala vai exercer um papel preponderante na maneira como tal discurso será recepcionado e irá circular na sociedade.

No caso dos textos nos jornais, o autor e o veículo normalmente fundem-se, tornando-se o “informador”. Porém, nos artigos que analisamos isto não acontece desta forma, devido à posição dos enunciadores. Se fossem textos de jornalistas escritores ou teóricos sem notoriedade, o peso do nome do jornal seria muito maior, o autor da crítica estaria falando em nome do veículo de informação e conforme a formação discursiva deste. Mas, por se tratar de escritores de nome conhecido, o *status* do nome destes escritores vai influenciar muito mais na maneira como tal discurso de informação será recebido. Segundo Charaudeau (2009, p.52)

O crédito que se pode dar a uma informação depende tanto da posição social do informador, do papel que ele desempenha na situação de troca, na sua representatividade para com o grupo de que é porta-voz, quanto do grau de engajamento que manifesta com relação à informação transmitida. (CHARAUDEAU, 2009, p.52)

Sem dúvida, uma informação é recebida de modo diferente conforme o status do informador dentro do campo a que a informação se refere. Ser porta-voz de um grupo, como o próprio nome já indica, implica “falar em nome de”, ser a voz de um grupo que partilha de uma mesma formação discursiva e, portanto carrega o “peso” do seu nome e também dessa instituição que representa.

A autoria e a instituição também atuam como controladores do discurso

[...] em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos, refrear-lhe o acontecimento aleatório,

disfarçar a sua pesada, temível materialidade. (FOUCAULT, 2008, p.09)

O discurso, portanto, está sujeito a mecanismos de controle e censura entre eles, a própria autoria e o veículo de divulgação do discurso, ou suporte. Na produção e circulação dos discursos há um jogo de poder advindo destas forças.

A circulação das informações e das diversas expressões das artes está inevitavelmente atrelada aos meios de comunicação desde que estes existem. Neste contexto a relação entre jornal e literatura já passou por algumas fases. O século XIX foi a época na qual esta relação esteve mais estreita em diversos aspectos. Segundo Silvano Santiago

a história da imprensa escrita na sociedade ocidental é a história da sua desliteraturização. Ou seja, isso a que se chama tradicionalmente de literatura vem perdendo no correr dos séculos e de maneira sistemática o seu lugar, poder e prestígio na imprensa diária (jornal matutino e vespertino) e na semanal (revistas). (SANTIAGO, 1993, p.12)

Ou seja, Santiago apresenta-nos um quadro no qual aponta diacronicamente o declínio da parceria entre a imprensa escrita e a literatura.

Destacamos que, apesar de determinado trecho da citação de Santiago dizer “isso a que se chama tradicionalmente literatura”, Barbosa (2007) ressalta que “na segunda metade do século XIX, o termo literatura ainda não remetia a um conceito próximo ao da concepção moderna”. Portanto, entendemos que o que entrou em declínio não seria o que se chama “tradicionalmente” de literatura, e sim, o que chamamos contemporaneamente de literatura.

O folhetim literário ocupava no século XIX um papel de destaque nos jornais. Segundo a pesquisa desenvolvida por Barbosa (idem) o primeiro pesquisador a tratar desta relação da literatura e do jornal foi Silvio Romero, e depois dele vários outros já se debruçaram a investigar tal relação.

Mas, segundo Santiago, a grande mudança trazida no século XX foi restringir-se a literatura nos jornais à crônica literária. A crônica é marcada por um discurso em que predomina a opinião, o comentário. Nela, abandona-se a pretensa intenção de imparcialidade que costuma permear os artigos de informação e assume-se uma posição de julgamento, de apreciação, diante da obra comentada. Esta crônica jornalística, segundo o autor, serviria “para tornar popular o nome do autor, podendo por isso ajudá-lo a vender os seus livros mais ‘sérios’.”

Santiago fala de um “inevitável divórcio entre literatura e imprensa escrita no século XX” e do fato de a literatura nos jornais atualmente estar restrita a dois espaços, os suplementos literários e os segundo cadernos. Segundo ele

O suplemento literário passa a ser um divisor de águas dentro do jornal do ponto de vista profissional. Existem os jornalistas, existem os colaboradores. Aqueles recebem salário mensal, estes são diletantes. Existem os leitores do jornal, existem os leitores do suplemento. Aqueles são multidão, estes são alguns amadores. (SANTIAGO, 1993, p.15)

Ou seja, ao pensar-se no conceito de “suplemento”, entendemos que é um espaço especializado, feito por gente especializada e que se dirige a um público específico. Esse conceito de “suplemento” ou dos cadernos especializados, apesar de ter surgido há algum tempo, remete a uma questão pós-moderna – a ideia da fragmentação. Esta característica da fragmentação não é observável somente nos jornais ou nas revistas, mas na literatura de modo geral.

A literatura caminha paralelamente à construção e desconstrução do homem. Se o homem atual se apresenta fragmentado, a literatura que lhe é contemporânea também o faz.

## **3.2 Discurso da crítica**

### **3.2.1 José Saramago**

O primeiro texto a ser analisado, será o de José Saramago<sup>9</sup>. Entre os escritores que terão seus textos analisados, Saramago é o que possui maior notoriedade. Charaudeau (2009) destaca que o fato de o informador ter notoriedade produz um efeito duplo, faz com que sua opinião seja mais digna de crédito, mas em contrapartida podem atribuir-lhe intenções manipuladoras devido à posição que ocupa.

O fato de ter uma obra criticada por Saramago já confere importância e legitima tal obra perante o meio literário, mesmo quando se trata de crítica negativa.

---

<sup>9</sup> Escritor português ganhador do primeiro Prêmio Nobel de Literatura concedido a um escritor de Língua Portuguesa. José Saramago nasceu em 1922. Em 1947, publicou seu primeiro romance “Terra do pecado” e em 1966 publica o seu primeiro livro de poemas “Poemas possíveis”. Em 1967 começa as suas atividades como críticas literário na revista Seara Nova. Em 1975 decide dedicar-se exclusivamente à literatura. Em 1982 publicou Memorial do Convento que o consagrou internacionalmente. Ganhou inúmeros prêmios em diferentes países pelas suas obras, com destaque para o Prêmio Luis de Camões em 1995 e o Prêmio Nobel de Literatura em 1998. Faleceu em 18 de junho de 2010. Disponível em <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=680> acesso em 30 de junho de 2011.

Nenhum escritor ou obra que já não tivesse certo prestígio obteria tal honra. No entanto, ainda que tenhamos várias evidências de que Chico Buarque já goze de prestígio no mundo musical, no meio literário um “avaliador”, ou legitimador, ainda é bem-vindo. O campo literário possui suas próprias regras e processos de legitimação e, em consequência, seus próprios poderes legitimadores – professores universitários, críticos literários e premiações. Saramago, sendo o primeiro e único escritor de língua portuguesa a ganhar um Nobel de Literatura, é indiscutivelmente legitimado a legitimar.

Em sua crítica, Saramago chama a atenção para a profundidade da obra, que “aparentemente” (SARAMAGO, 2003)<sup>10</sup>, pode passar despercebida “Sem parecer pretendê-lo, cada página do romance expressa uma interpelação ‘filosófica’ e uma provocação ‘ontológica’.” Por duas vezes, Saramago cita o nome de Chico Buarque, como a lembrar-nos de quem é o autor do livro. Saramago é hiperlativo nos elogios à obra e ao autor: “Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame e chegou do outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com maestria”. No final da resenha, o escritor aponta uma mudança através do romance *Budapeste*: “Não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro”. Com tal afirmação, Saramago alça *Budapeste* a uma categoria especial de obras, aquelas que marcam época e inauguram novos modos de fazer a arte, inscrevendo a obra na luta de posições no mercado de bens simbólicos. Conforme afirma Bourdieu (1996), “Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo”. Podemos ainda remetermo-nos a afirmação de Bloom:

A estranheza canônica pode existir sem o choque dessa audácia, mas o cheiro de originalidade deve sempre pairar num aspecto inaugural de qualquer obra que vença incontestavelmente o agôn com a tradição e entre no Cânone. (BLOOM, 2010, p.17)

Há uma luta incessante dentro do campo literário entre o novo e o velho, entre o que está ganhando espaço e aquele que já está estabelecido. É a estas “posições”

---

<sup>10</sup> Ao citarmos trechos do artigo analisado, convencionamos da primeira vez colocar o nome do autor do artigo, o ano de publicação e uma nota com o endereço online de onde este foi retirado. Nas citações subseqüentes do mesmo artigo, colocamos o nome do autor, o ano de publicação e letras minúsculas em ordem alfabética entre parênteses.  
[http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm)

que Bourdieu se refere, e é na posição de vanguarda que Saramago procura inscrever *Budapeste* ao fazer este comentário.

Levando-se em conta a apreciação de Saramago e a afirmação de Bloom, observamos que originalidade é uma qualidade requisitada quando se trata de legitimação. Porém, as qualidades esperadas em uma obra que aspira à legitimação mudam de tempos em tempos. Ao contrário de hoje, a imitação, a reprodução o mais fiel possível, já foi pré-requisito para admissão no cânone.

### 3.2.2 Luis Fernando Veríssimo

Ainda na seara dos escritores, temos a crítica de Luis Fernando Veríssimo<sup>11</sup>. Ele é ainda mais incisivo ao enfatizar o nome do autor de *Budapeste*. O tempo todo ele se refere, não a *Budapeste*, mas ao “livro do Chico” (VERÍSSIMO, 2003)<sup>12</sup>, como que a invocar o “peso” deste nome. Utilizando somente o primeiro nome do autor, Veríssimo evoca intimidade, como se estivesse falando de um amigo. E como se não bastasse, utiliza o pronome “de” mais o artigo definido “o”, ou seja, o livro não é de qualquer Chico – é “do Chico” – aquele, o Buarque.

Luís Fernando Veríssimo também não economiza elogios à obra de Chico Buarque que, segundo ele, é “depurada” e “engenhosa”. Para qualificar Chico Buarque, o autor gaúcho utiliza nada menos do que a expressão “mestre de juntar palavras”. Diz também que o leitor é levado pelo estilo falso-leve, ou seja, compactua com a visão de Saramago quando afirma que *Budapeste* possui uma profundidade que pode passar despercebida.

Brincando com a temática do livro, Veríssimo sugere ser o escritor de *Budapeste* um fantasma chamado José Costa. Finalmente, de uma maneira que lhe é peculiar, se diz “assombrado” – adjetivo hiperbólico e ao mesmo tempo humorístico por se relacionar com *ghost-writer*<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Veríssimo é um conhecido escritor de crônicas e textos de humor. Em 1962 trabalhou como tradutor e redator de publicações comerciais, entre elas o “Boletim da Câmara de Comércio do Rio de Janeiro. Em 1967 entrou para o jornal “Zero Hora”, dando início a uma carreira na imprensa que inclui seu trabalho nos jornais “Zero Hora”, “Folha da Manhã”, “Jornal do Brasil” e “Revista Veja”, cobriu várias copas do Mundo para os órgãos de imprensa para os quais trabalhou. Em 1973 Veríssimo lançou o seu primeiro livro denominado “O Popular” reunindo artigos seus publicados em jornais. Depois desse primeiro, vieram outros livros “Amor Brasileiro”, “A mesa voadora”, “Ed Mort e outras Histórias”, “Sexo na Cabeça”, “Traçando New York”, “O Analista de Bagé”, “O gigolô das Palavras” e muitos outros. Em 1988 publicou seu primeiro romance chamado “O Jardim do Diabo”. Em 1994 lançou um livro de crônicas que fez muito sucesso chamado “Comédias da vida privada – 101 crônicas escolhidas”, dando início a uma série. Em 2001 sai o livro de crônicas “Comédias para se Ler na Escola”. Em 2003 foi capa da Revista Veja apontado como o escritor que mais vende livros no Brasil. Fonte: <http://literal.terra.com.br/verissimo/biobiblio/cronologia/cronologia.shtml?biobiblio2>. Acesso em 08/07/2011.

<sup>12</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm)

<sup>13</sup> “escritor-fantasma” (tradução nossa).

O estilo Veríssimo de escrever aparece claramente em sua crítica, o seu humor peculiar não deixa o leitor do jornal esquecer quem é que está falando do “livro do Chico”.

### 3.2.3 Marcelo Rubens Paiva

Dando continuidade ao grupo de escritores a fazer a crítica a *Budapeste*, temos Marcelo Rubens Paiva<sup>14</sup>.

O escritor inicia a sua resenha crítica de maneira curiosa, referindo-se a Chico Buarque não como escritor, tampouco como romancista, ele diz: “Em *Budapeste*, seu terceiro romance, o cantor e compositor mergulha em uma literatura paralela.” (PAIVA, 2003)<sup>15</sup>. Rubens Paiva se refere ao autor com os epítetos de cantor e compositor, refletindo uma visão que muitos ainda têm de que estas facetas de Chico Buarque estão acima da de escritor. É como se afirmasse que Chico é um cantor e compositor que escreve livros.

Mais uma vez temos um escritor se referindo ao autor do livro apenas como “Chico”, numa clara demonstração de intimidade. Esta demonstração de intimidade por parte desses escritores-críticos seria devido ao fato de se julgarem participantes de um mesmo círculo, o literário, ou se deve à fama pré-construída de Chico Buarque como compositor? Chico Buarque seria o “Chico” do Brasil, ou seja, todos se consideram íntimos dele?

Rubens Paiva, logo no início de sua crítica, compara o autor de *Budapeste* com Julinho da Adelaide, pseudônimo adotado pelo compositor para driblar a censura na época da ditadura militar. Enfatiza que tanto um como o outro utilizam o recurso da ironia.

Em outro trecho destaca o paralelo de uma situação vivida por Chico e uma vivida por seu protagonista:

Chico troca as angústias de um narrador difuso pela auto-ironia e toca em tema que incomoda escritores: o envolvimento entre biógrafo e biografados, livros sob encomenda e anonimato. Curiosamente, Chico viveu algo semelhante. Encontrou, pelo consulado da Hungria, uma professora de húngaro. Ao ligar para

<sup>14</sup> Rubens Paiva é jornalista, romancista e dramaturgo. Nasceu em 1959, em 1979 sofreu um acidente que o deixou paraplégico e em 1982 publicou um romance autobiográfico, “Feliz Ano-Velho”, que o deixou famoso. Depois deste primeiro romance ele escreveu muitos outros e também peças para teatro. Fonte: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/MarceloRubensPaiva.htm>. Acesso em 15/07/2011.

<sup>15</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm)

uma consulta, escutou: “Chico Buarque... Só tem um, aquele compositor”. (PAIVA, 2003)

Em seguida, Paiva destaca o processo de escrita de *Budapeste*, e também o fato de, ao contrário dos outros livros aos quais Buarque dedicou apenas um ano de escrita, *Budapeste* levou dois anos, pois, segundo o escritor-crítico, Chico Buarque teria sofrido um bloqueio ao escrever a obra. Com esta observação, reportamo-nos ao que Maingueneau (2006) fala sobre “ritos genéticos”. Estes ritos serviriam para designar as atividades “mais ou menos rotineiras através das quais se elabora um texto”. Estes ritos legitimariam o processo da escritura e marcariam o posicionamento do escritor no campo literário.

A crítica de Paiva, por relacionar todo o tempo a escrita com a história de vida de Chico Buarque, é a que deixa mais patente a afirmação de Foucault:

Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não tem a preocupação de autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isso através da biografia do autor, da delimitação de sua perspectiva individual, a análise de sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projeto fundamental). (FOUCAULT, 1992, p. 53)

Novamente, a literatura aparece como fenômeno histórico e, portanto, sujeito a fatores externos e mutáveis. Até mesmo a história de vida do autor e a sua posição social interferem no modo como a obra é recepcionada e como ela é inscrita no campo literário. Quando Foucault (1992) trata do gênero biografia, ele está, através da história de vida do autor, inscrevendo a obra no contexto histórico e social desta vida.

Ao relatar os ritos genéticos envolvidos na escrita de Chico Buarque e relembrar fatos biográficos do autor na sua crítica, Paiva relaciona o romance *Budapeste* ao momento histórico e as influências advindas inclusive da face musical de Chico.

### 3.2.4 Luiz Alfredo Garcia-Roza<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Luiz Alfredo Garcia Roza é escritor e professor acadêmico. Tem vários ensaios escritos nas áreas da literatura e da psicanálise. Escreveu também vários romances, entre eles *O Silêncio da Chuva* que foi ganhador do prêmio Jabuti de melhor romance. Fontes: <http://pt.shvoong.com/books/biography/1659807-luiz-alfredo-garcia-roza-vida/> e [http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz\\_Alfredo\\_Garcia\\_Roza](http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Alfredo_Garcia_Roza)

Finalmente temos um quarto escritor, Luiz Alfredo Garcia-Roza, para completar o quarteto de escritores-críticos de *Budapeste*.

Este começa o seu texto com um parágrafo de elogios, utilizando para qualificar *Budapeste* frases como “história excepcionalmente bem urdida e bem escrita. Além de inteligente” (GARCIA-ROZA, 2003)<sup>17</sup>. Em seguida, o crítico destaca a questão do duplo e do espelhamento, presente em toda a obra. As considerações sobre a personagem José Costa ocupam boa parte do texto.

Garcia-Roza destaca o fato de *Budapeste* ser um romance de superfície, sem pretensão de profundidade ou de trabalhar com aspectos obscuros. Ele também defende que o romance nos mostra que a realidade não remete a mais nada além dela mesma.

**[u1] Comentário:** Em livros e artigos os autores nem falam, nem dizem, mas asseveram, defendem, afirmam etc.

Saramago afirmou a existência de uma profundidade que pode passar despercebida. Veríssimo percebe um estilo falso-leve e Garcia-Roza destaca que é um romance de superfície, ou seja, enquanto os dois primeiros vêm uma profundidade oculta, o terceiro enfatiza a ausência de profundidade. Mais uma vez observamos falta de critérios objetivos na apreciação da obra literária, prevalecendo as leituras impressionistas. Não há como lidar com a obra literária como se fosse algo a ser confrontado com critérios absolutos e confiáveis. A subjetividade não está só na valoração da obra, mas também no seu entendimento. Uma obra literária jamais se esgota em si mesma, mas se completa na leitura, isto é, segundo o olhar do leitor, seja este um literata ou não.

Roza termina elogiando o autor de *Budapeste* “E é no pleno domínio desse jogo de signos que reside a excelência do seu autor” Garcia Roza é o único que não evoca o nome do autor de *Budapeste*. Dentre essas críticas de escritores-críticos, é o que guarda maior distância do compositor Chico Buarque. Em nenhum momento ele traça paralelos com o compositor ou procura estabelecer relações entre os romances e as músicas. Este distanciamento parece ser uma tentativa de isenção, imparcialidade.

### 3.2.5 Arnaldo Bloch

<sup>17</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm)

Arnaldo<sup>18</sup> começa o seu artigo relacionando um trecho de uma música do Chico Buarque com um trecho do livro.

“Esse não sou eu”. Assim começa a canção “Noite de verão” (do musical “Cambaio”), escrita por Chico Buarque no final de 2000, com música de Edu Lobo, “O autor do meu livro não sou eu”, diz o protagonista de “Budapeste”, o novo romance de Chico Buarque. (BLOCH, 2003)<sup>19</sup>

Relações entre a música e o romance de Chico Buarque aparecem por diversas vezes. Parece ser impossível deixar de lado tal relação, o que nos faz refletir sobre o papel do artista em relação a sua arte e a vinculação da arte ao status do artista. O Chico Buarque dos romances seria o mesmo Chico Buarque das músicas? Cabe refletir mais uma vez sobre a proposição de Foucault (1992) a respeito da função-autor, se é o autor quem dá o tom do discurso, que delimita a interpretação de um discurso, este discurso estaria estabelecido da mesma maneira na música e no romance e, portanto, o papel de Chico Buarque tanto em uma manifestação como em outra seria o mesmo?

O onipresente “rito genético” aparece em dois trechos do artigo de Bloch

Nesses dois anos – o tempo que levou pra escrever as 174 páginas do livro – Chico Buarque andou mesmo fora de tudo, ausente da História, vivendo mais um de seus sonhos. Recusou pedidos, propostas e convites, entrou em estúdio raríssimas vezes, afastou-se do violão. Só não abandonou o futebol, peladeiro religioso que é. Durante a gestação da obra – que levou o dobro de tempo dos livros anteriores – uns poucos sabiam por onde andava. A filha mais velha, Silvia Buarque, companhia de alguns almoços, sentia-o distante, distraído, ansioso para voltar ao notebook. Amigos madrugadores, boêmios ou insones – que iam folhear revistas na Letras & Expressões do Leblon – ao avistar dali uma luzinha na beira da encosta onde fica o prédio onde mora, sabiam que Chico estava trabalhando. Era ele, o escritor, tornado anônimo, mas não era sequer o seu lar, e sim um apartamento comprado no andar de baixo do seu, refúgio, ampla toca do “impostor”, sem telefone, sem móveis, apenas uma cadeira e uma mesa no centro do salão. E, no piso, um colchão qualquer, onde jogava o corpo exausto quando as letras começavam a escorrer da tela do computador. (BLOCH, 2003)

<sup>18</sup> Nasceu no Rio de Janeiro, em 20/04/1965. Jornalista e escritor, começou como repórter e redator da revista Manchete (1987-1989) e em seguida passou a atuar em diversos veículos da grande imprensa: editor da revista Sétimo Céu (1990-1991); correspondente e representante da Bloch Editores, em Paris (1991-1993); editor do caderno Boa Chance, do Globo (1993-1995); chefe de redação da sucursal de São Paulo d’ O Globo (1996-1998); editor executivo de cultura e do segundo caderno, e repórter especial do Globo (2000-2001). Teve seu primeiro livro – *Amanhã a loucura* – publicado pela Nova Fronteira em 1998, seguido do romance *Talk show*, em 2000 pela Companhia das Letras e *Fernando Sabino/Perfil* (2000), da coleção Perfis do Rio, lançada pela Relume Dumará. Em 2001 participou da coletânea *13 histórias de amor* com o conto “*Lição de química*”. Em 2003 participou da obra *Geração 90/Os transgressores*, organizada por Nelson de Oliveira. Mantém um concorrido “blog” no Globo.com. <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/ArnaldoBloch.htm> acesso em 04 de julho de 2011.

<sup>19</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm)

Mais da metade do artigo de Bloch é dedicada à narração explícita dos “ritos genéticos” no que diz respeito aos sacrifícios feitos em nome da arte. É no discurso de Bloch que também deparamo-nos com o aspecto mais explicitamente mercadológico de *Budapeste*: “o novo romance de Chico Buarque (Companhia das Letras), que chegou ontem às livrarias, com uma tiragem inicial de 50 mil exemplares e edição negociada para o mercado de língua inglesa.”

No discurso de Bloch coexistem dois princípios assinalados por Bourdieu (1996) como antagônicos:

O *princípio de hierarquização interna*, isto é, o grau de consagração específica, favorece os artistas (etc.) conhecidos e reconhecidos por seus pares e unicamente por eles (pelo menos na fase inicial de seu trabalho) e que devem, pelo menos negativamente, seu prestígio ao fato de que não concedem nada à demanda do “grande público”. (BOURDIEU, 1996, p. 247)

E em oposição ao primeiro

O *princípio de hierarquização externa*, que está em vigor nas regiões temporalmente dominantes do campo do poder (e também no campo econômico), ou seja, segundo o critério do êxito temporal medido por índices de sucesso comercial (tais como a tiragem dos livros, o número de representações das peças de teatro etc.) ou de notoriedade social (como as condecorações, os cargos etc.), a primazia cabe aos artistas (etc.) conhecidos e reconhecidos pelo “grande público”. (BOURDIEU, 1996, p. 246, 247)

Analisando a biografia e o processo de consagração do romancista Chico Buarque, vemos que a linha que separa estes dois princípios é mais permeável do que assinala Bourdieu. Façamos o comparativo destas questões com um autor que pertence indiscutivelmente a um desses princípios.

Traçando uma comparação com o livro *Onze Minutos*, de Paulo Coelho, lançado no mesmo ano de *Budapeste*, observamos que o livro de Paulo Coelho teve tiragem inicial de 200.000 exemplares. *Budapeste* teve uma tiragem inicial de 50.000 exemplares, quatro vezes menor. Parece pouco, mas a maioria dos lançamentos de romances no Brasil não passa de uma tiragem inicial de 3.000 exemplares, o que revela a “aposta” da editora no sucesso da obra de Buarque. O livro de Paulo Coelho pertence indiscutivelmente ao Princípio de hierarquização externa, mas para um romance que em princípio pertenceria ao princípio de hierarquização externa, *Budapeste* teve não só uma grande tiragem inicial, como também uma vendagem que o colocou na lista dos mais vendidos da revista Veja. Estes dados nos levam a

refletir sobre a permeabilidade, ou a subjetividade que pode haver nesta classificação de Bourdieu (1996).

### 3.2.6 Mauro Dias

De acordo com o artigo assinado por Mauro Dias<sup>20</sup>, Chico Buarque em entrevista relatou o que ele considera dois fatores de desautorização de sua carreira literária: o fato de os europeus não acharem que os brasileiros estão autorizados a escrever e também o fato de parte da crítica brasileira não aceitar que o “compositor” seja também “romancista”.

Bourdieu (2010) discute esta questão da legitimação do artista do ponto de vista da divisão existente dentro do campo entre aqueles que defendem uma definição mais purista, ou seja, aqueles que não permitem misturas nem influências explícitas de outras vertentes artísticas, e aqueles que têm uma postura mais aberta e adotam uma maneira menos rígida nas definições de quem estaria autorizado a ser denominada artista.

Assim, quando os defensores da definição mais “pura”, mais rigorista e mais estreita da qualidade de pertencente dizem de um certo número de artistas (etc.) que não são *realmente* artistas, ou que não são artistas *verdadeiros*, recusam-lhes a existência *enquanto* artistas, ou seja, do *ponto de vista* que, enquanto artistas “verdadeiros” querem impor no campo como o ponto de vista legítimo sobre o campo, a lei fundamental do campo, o princípio de *visão* e de *divisão* (nomos) que define o campo *artístico* (etc.) *enquanto tal*, isto é, como lugar da arte enquanto arte. (BOURDIEU, 2010, p.253)

No quarto parágrafo, Mauro Dias traça um breve histórico sobre a carreira de Chico Buarque como compositor e como autor.

Mais uma vez a aproximação entre o compositor e o romancista é assinalada. Dias destaca que essa aproximação aparece em *Benjamim* onde há menções indiretas às músicas *Valsa Brasileira* e *Morro Dois Irmãos*. Em *Budapeste*, segundo o crítico, a *Valsa Brasileira* aparece “quase que explicitamente” (DIAS, 2003)<sup>21</sup>. A aproximação compositor/escritor aparece no texto de Dias através da transcrição da fala do próprio Chico na qual este diz que a sua ficção é consequência da sua música “O ritmo, a cadência saem dela, embora não a temática”.

<sup>20</sup> Mauro Dias foi repórter de jornais importantes como Última Hora, O Globo, Jornal da Tarde e O Estado de S. Paulo. Ele é especializado em cultura brasileira e escreve sobre música há 35 anos. Escreveu também para revistas semanais e jornais alternativos (Dois Pontos, Pasquim). Disponível em: [http://www.e-mpb.com.br/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=102&Itemid=40](http://www.e-mpb.com.br/web/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=40)

<sup>21</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm)

Logo a seguir, o crítico também aproxima Chico Buarque do seu protagonista José Costa “Mas há um Chico compositor, um Chico escritor. São o mesmo, são dois. E José Costa, do Rio, é o mesmo Zsoze Kosta, de Budapeste, dois homens que são um só e cuja realização artística se dá sob os nomes de quem assina seus textos”.

O uso de epítetos pode ser a tentativa de sistematizar o que se encontra fragmentado. Esta é a sugestão de Felipe Penna (data) em *Biografia em fractais*, o jornalista sugere a escrita das biografias separando-a em capítulos que correspondem a epítetos que podem ser aplicados ao biografado. No caso, Chico Buarque poderia ser “O romancista”, “O compositor”, “O pai”, etc.

Esta fragmentação é uma característica marcante da literatura contemporânea e neste caso a vida se confunde com a arte, ficção com a realidade. Hall (2001) apresenta o homem em três momentos de acordo com a identidade – o homem do iluminismo, que segundo ele seria um homem centrado e unificado na razão e na consciência. O sujeito sociológico que mantém um núcleo, mas que se identifica através da relação do seu eu com a sociedade e, finalmente, o homem pós-moderno que segundo ele “está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Segundo Hall (idem), a identidade está sendo “descentrada”, formada por vários “centros de poder”. Mais uma vez, assim como nos outros artigos analisados, percebe-se no artigo de Mauro Dias que a maior parte de seu discurso contempla o autor e não o romance.

Dias, porém, não deixa de lançar uma apreciação final sobre o romance. Para ele a trama de Budapeste é “mesmo léxica, sintática, semântica e, mais uma vez, até o espelho, onde as palavras são as mesmas e não o são.” Deixa patente que considera o trabalho com as palavras a maior virtude da obra. Diz que a trama se constrói na escritura e que por mais que a trama seja rica ela só existe na escritura.

### 3.2.7 Beatriz Resende

“Chico Buarque confirma a identidade de escritor em seu livro *Budapeste*”, é assim que Beatriz Resende inicia seu artigo. E por que a necessidade de confirmação? Por que Chico Buarque, já no seu terceiro romance, ainda precisa

confirmar a sua identidade como escritor? Chico Buarque como músico e compositor já foi considerado, segundo as palavras de Nelson Rodrigues, “a única unanimidade nacional”. Tal apreciação talvez explique um pouco a ressalva que alguns fazem a seu status de escritor.

Observamos que constantemente os “ritos genéticos” protagonizam o discurso da crítica. Beatriz Resende<sup>22</sup> inicia o seu artigo com um parágrafo composto de duas linhas em que faz a seguinte afirmação: “O escritor deixou de ler outros livros e compor durante o período em que escreve a história passada na Hungria”(RESENDE, 2003)<sup>23</sup>. Muitas dessas críticas analisadas contêm a mesma informação dos ritos genéticos, mas não citam a fonte. Mas é certo que quem fez tal informação chegar até os jornais tinha interesse em valorizar esses ritos.

O artigo de Beatriz Resende é composto de 6 parágrafos, destes, metade fala do romance, os outros falam do autor do livro.

A discussão autoral é a tônica da crônica de Resende. A relação Chico Buarque compositor/romancista é explicitada; não só a relação, mas a difícil tarefa de conciliar, segundo ela, essas “duas expressões de um ofício tão ciumento como é a arte”. No terceiro parágrafo, ao tratar dessa dicotomia compositor/romancista, Beatriz utiliza a palavra impossível por 3 vezes, assinalando a impossibilidade da separação entre as duas manifestações pelas quais Chico Buarque manifesta a sua arte. Segundo a cronista, o estilo de escrever do compositor é perceptível nos romances de Chico Buarque e é

Impossível iniciar a leitura sem ter em mente que o autor é o nosso Chico Buarque de Hollanda, cantor de voz e olhos sedutores, compositor domador das palavras, criador de grandes versos em nossa língua, poeta de difíceis amores ou do cotidiano mais prosaico. Impossível não lembrar o músico coerente e combativo quando a liberdade, entre nós, escasseava, capaz de driblar a censura sob a identidade de Julinho da Adelaide, musicar o exílio e celebrar a volta ao país. Impossível não cantarolar em surdina sua celebração da cidade adotada, com malandros e meninas nos sinais, ou das outras cidades, a do pai paulista ou a do avô pernambucano. (RESENDE, 2003)

---

<sup>22</sup> Beatriz Resende nasceu no Rio de Janeiro e é Doutora em Literatura Comparada. Foi professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea/UFRJ e do CNPq edita a Revista Eletrônica Z e coordena a Biblioteca Virtual de Literatura – PROSSIGA/PACC e é Editora-Adjunta de Poesia Sempre. Atua como professora adjunta da Escola de Teatro da UNIRIO. Publicou Cronistas do Rio (RJ, José Olympio, 1995), Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos (RJ, Editora UFRJ/UNICAMP, 1993), Quase catálogo 4: A telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963 (RJ, CIEC/ECO/UFRJ, 1991) e organizou, com Heloisa Buarque de Hollanda, Artelatina (RJ, Aeroplano, 2000)

<sup>23</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm)

Neste parágrafo percebe-se que a jornalista acredita dialogar com um público que já conhece tanto a vida como também as músicas do Chico compositor, muito provavelmente o que comprará os livros. O tom é de intimidade, ela fala do “nosso” Chico, estabelece um pacto de cumplicidade com o leitor numa escrita com ares de biografia.

Como a querer se redimir da estreita relação estabelecida no seu discurso entre as músicas e o romance, Resende inicia o quarto parágrafo dizendo: “porém Chico Buarque não pode deixar de ser reconhecido – e apresentado ao público – como romancista”. Estabelece-se aí uma clara ideia da visão que Resende pensa que o público tem de Chico Buarque – conhecido e consagrado como compositor, mas ainda precisando ser apresentado como romancista. Beatriz levanta a problemática em se conciliar tais carreiras compositor-romancista através da seguinte indagação: “Como então conciliar o novo personagem, o do escritor, com o anterior, do músico, como conviver simultaneamente com as duas expressões de um ofício tão ciumento como é a arte?”

A jornalista também afirma que Buarque esteve tão empenhado “em suas novas tarefas intelectuais” que relegou a segundo plano a “*persona* original”. Tal trecho deixa patente a tentativa de distinção e separação entre compositor/romancista e, mais ainda, estabelece uma hierarquia entre tais ofícios na vida de Chico Buarque. O compositor seria a “*persona* original”, termo que pode tanto ser compreendido na acepção de origem/início do artista, como também na acepção da oposição verdadeiro/falso, ou seja, existiria uma *persona* autêntica e uma falsa, neste caso, o discurso da cronista não deixa dúvidas de qual seria a legítima.

Chico Buarque em entrevista à revista Homem Alfa, ao ser inquirido em torno do polêmico abaixo-assinado que circulou pela internet no qual se solicitava que o escritor devolvesse o prêmio Jabuti como melhor romance pelo seu livro *Leite Derramado*, afirmou que “as pessoas não se conformam que um compositor e cantor popular possa ganhar prêmio como escritor”. Esta fala corrobora a supracitada fala de Resende – haveria mesmo uma membrana permeável que permitiria ao artista alternar-se entre uma e outra manifestação da arte? Poderia ele ser legítimo nestas diferentes manifestações ou uma *persona* sempre ficaria submissa à outra?

Mangueneau diz que algumas exigências e qualificações são esperadas daqueles que querem ser considerados legítimos escritores. Cada autor se orienta

em função da autoridade que tem condições de adquirir, dadas suas conquistas e a trajetória que concebe a partir delas num dado estado do campo.

Um posicionamento, portanto, não se limita a defender uma estética, definindo também, de modo implícito ou explícito, o tipo de qualificação exigida para se ter a autoridade enunciativa, desqualificando com isso os escritores contra os quais ela se constitui. (MANGUENEAU, 2006, p.152)

Segundo Lupinaci (1995), na atualidade para que um escritor seja considerado autorizado, e mais do que isso, legítimo, ele deve frequentar determinados círculos sociais que incluem professores de pós-graduação e críticos literários do eixo Rio – São Paulo.

### 3.2.8 Nelson Ascher

A crônica de Nelson Ascher<sup>24</sup> é a que mais contempla as características da obra. Ele inicia apresentando a sua definição de *ghost writer*.

O cronista segue falando de *ghost writers* e até faz uma “fofoca” sobre o assunto, comentando que um recente Nobel literário teve a autoria de seus livros questionada após a sua morte. Ascher continua tratando do tema “autoria” ao comentar que existem correntes teóricas atuais que tratam de tal questão.

É apenas no parágrafo seguinte que Ascher fala de Chico Buarque. Logo no início “alfineta” aqueles que se preocupam em conectar a prosa de Chico às suas músicas:

“Os precedentes do que o escritor faz, ou, seja, suas influências seriam facilmente alinhaváveis, porém fazê-lo é menos importante do que ressaltar o principal traço estilístico de sua prosa: a despreziosidade” (ASCHER, 2003)<sup>25</sup>

Continua dizendo que a prosa de Chico além de despreziosa é sóbria. Ascher assinala que Chico Buarque tem uma história e sabe como contá-la.

A partir do quinto parágrafo Ascher passa a só tratar do romance. Traça uma breve panorâmica da personagem José Costa e a seguir um breve resumo do roteiro e da relação da personagem com a língua magiar. Segundo Ascher, *Budapeste* é

<sup>24</sup> Nelson Ascher nasceu em 1958 e é jornalista, ensaísta, poeta e tradutor. Gradou-se em Administração e fez mestrado em Comunicação e Semiótica. No final dos anos 70 passou a escrever pra importantes periódicos brasileiros, entre eles a Folha de São Paulo. Ascher também tem importantes trabalhos nas áreas editoriais e de tradução. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/index.cfm?fuseaction=biografias\\_texto&cd\\_verbete=5258&cd\\_item=35](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5258&cd_item=35)

<sup>25</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm)

“uma novela filosófica um pouco à maneira do século 18 na qual se bem que não faltam momentos angustiantes, o tom que prepondera é o cômico”.

Segundo o jornalista, a cidade e a língua escolhida para a trama não importam, contanto que se mantivesse a ideia de ser algo estranho e remoto. *Budapeste* e o húngaro, para ele, não passariam de objetos metafóricos para representar tal estranhamento. No penúltimo parágrafo ele diz que “o novo romance de Chico Buarque possui um quê de particularmente húngaro” e o aproxima a escritores húngaros chamados Gyula e Dezso Kosztolánvi.

Ascher se refere à *Budapeste* como uma “novela filosófica um pouco à maneira do século 18” e aproxima *Budapeste* de duas referências não só legítimas como canônicas: “prosadores magiares da primeira metade do século 20, como Gyula Krúdy e Dezso Kosztolányi<sup>26</sup>.” Possivelmente, grande parte das pessoas que leram a crônica de Ascher não tinha conhecimento das características destas referências, mas, só o fato de aproximar-se um romance de referências já consagradas, atribui e alicerça esteticamente tal obra.

---

<sup>26</sup> Gyula Krúdy foi um jornalista e escritor húngaro que passou pelo sucesso, pelo ostracismo e recentemente foi comparado pela crítica a nomes como Proust e Joyce. Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Gyula\\_Kr%C3%BAdy](http://en.wikipedia.org/wiki/Gyula_Kr%C3%BAdy). Acesso em 05 de julho de 2011.  
Dezso Kostolányi foi um poeta e prosador húngaro cujas obras foram consagradas na Hungria. Também ficou conhecido como tradutor de várias obras importantes para o húngaro. [http://en.wikipedia.org/wiki/Dezs%C5%91\\_Kosztol%C3%A1nyi](http://en.wikipedia.org/wiki/Dezs%C5%91_Kosztol%C3%A1nyi). Acesso em 05 de julho de 2011.

### **Considerações finais**

Necessidade de classificação, impor uma hierarquia às coisas, estabelecer-se padrões de excelência – ânsia que acompanha o ser humano desde sempre.

Pouco a pouco, no decorrer da análise do corpus, fica evidente que, apesar da legitimação obtida por Chico Buarque através dos prêmios literários e dos trabalhos acadêmicos sobre seus romances, aqueles que criticam sua obra ainda sentem necessidade de ratificar a sua posição de escritor e o fazem a partir de critérios subjetivos. Porém, estes critérios são subjetivos, não porque o objeto seja Chico Buarque, mas sim pelo fato de que a apreciação da obra literária parte de critérios alteráveis e não objetivos (ABREU, 2006).

Compreendemos a literatura como um processo histórico e cultural, portanto mutável de acordo com época e grupos sociais distintos, e não de forma naturalizada, isto é, como se possuísse características que lhe são próprias e espontâneas. Quando vista desta forma naturalizada, a literatura torna-se uma entidade dogmática a qual os leitores devem se submeter. Já, ao ser compreendido como um processo histórico e cultural, o campo literário e a obra literária em si deixam de ser cristalizados e passam a formar um sistema integrado à cultura, sociedade e sistema de valores na qual estão inseridos.

A história do cânone literário, seus autores e obras, não deixa dúvidas de que a literatura acompanha a mudança do pensamento e, conseqüentemente, comportamento humano. Não há ciência, ou arte, mais intrinsecamente interligada à vida cotidiana humana do que a literatura. O material literário passa obrigatoriamente pela vida humana.

Seria mais simples se pudéssemos adotar critérios objetivos e determinados de apreciação, mas é impossível esperar-se tal intento. Correntes da crítica literária já tentaram estabelecer este padrão de apreciação e foram infrutíferos na sua missão, pois tratar de qualidade estética é, antes de tudo, considerar o que você entende por literatura em determinada época e lugar; é argumentar a respeito do que se entende por excelência dentro de determinada formação social e discursiva e, não podemos esquecer, no caso das instâncias de legitimação, expressar-se de um lugar de onde se esperam determinados posicionamentos.

A trajetória de Chico Buarque no campo literário não parte nem da obscuridade e nem de uma posição de legitimação, mas sim, de uma legitimação

dentro de um campo análogo ao campo da literatura, isto é, o musical. Essa condição é patente nos discursos analisados no nosso trabalho. Ao mesmo tempo em que não se pode desprezar o nome Chico Buarque e a posição que este ocupa no cenário artístico nacional, também se vê com certa ressalva a sua introdução no mundo da escrita dos romances e parece premente a necessidade que tais críticos sentem em afirmar a legitimação do compositor como escritor.

No entanto, quando refletimos sobre o discurso desta crítica, relativo às qualidades de Budapeste, o que se vê na maioria das vezes é um elogio à palavra. Elogios ao modo como o autor escolhe e trabalha com as palavras – as metáforas, os duplos, as digressões – são matéria de elogio de muitos artigos críticos analisados, as mesmas palavras utilizadas em suas composições musicais. Dessa forma, parece-nos que a afirmação de Foucault (2008) a respeito do nome do autor ser o lastro da coerência do discurso e um princípio de agrupamento deste parece mais lógica do que nunca no caso da obra de Chico Buarque. Insiste-se na secção das personas de Chico Buarque, o romancista, o compositor – quem seria a persona original? Qual estaria no comando? Porém, o que vemos é uma obra agrupada sobre o nome do mesmo autor e que de todas as formas possíveis agrupa-se em torno deste, no seu estilo, nas suas escolhas temáticas, e principalmente, no peso da assinatura do seu nome.

Provavelmente, por essas razões seja tão difícil para a crítica dissociar e deixar de falar no Chico Buarque compositor enquanto fala-se de seus romances. Não obstante escolham-se epítetos para designá-lo, ele continua sendo o autor e o elo de toda a sua obra.

## Referências

ABREU, Márcia. *Cultura Letrada: literatura e leitura*. São Paulo: editora UNESP, 2006.

ANDRADE, Claudete Amália S. *Dez livros e uma vaga: a leitura de literatura no vestibular*. Florianópolis: EDUFSC, 2003.

AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil oitocentista*. 2006. 164f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. 2006.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 8a. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. *A Biblioteca Imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, 6ª ed. São Paulo: Ática. 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v.1).

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. RJ: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRASIL. *Orientações curriculares nacionais para o ensino médio*. Volume 1: Linguagens Códigos e suas Tecnologias. Capítulo 2, *Conhecimentos de Literatura*. Brasília: MEC/SEB, 2006.

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

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-80

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. *Estud.av.* vol.5 no.11 São Paulo Jan./Apr. 1991. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci\\_ar\\_text](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_ar_text). Acesso em 20 de maio de 2011.

\_\_\_\_\_. *A ordem dos livros*. 2.ed. Brasília: Editora da UNB, 2001a.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG 2001.

CORRÊA, Almir Aquino. *Historiografia, cânone e autoridade*. In: CELLIP-CONGRESSO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS DO PARANÁ, 8., 1995. *Anais*. Umuarama, p. 323-328, 1995.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará – PROED, 1987.

CUNHA, Antônio Geraldo da [et.al.]. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DUARTE, Márcia Nunes; WERNERCK, Leonor. *A Literatura e o Ensino de Literatura para o Público Juvenil*. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

FERRAZ, Heitor. Um barão de fachada. *Bravo Especial Chico*, São Paulo, p.10, dez. 2009.

FIDELIS, Ana Cláudia e Silva. *Cânone Literário e Livro Didático: Mediações*. 2005. Campinas. *Anais...* Campinas: Uncamp, 2005. Disponível em: <<http://www.alb.com.br/anais15/Sem12/anafidelis.htm>>. Acesso em 12 novembro de 2011.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola. 2008.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Vega/Passagens, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A.

HOMEM, Wagner. *Histórias de Canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya Brasil, 2009.

- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARTINHO, Ana Maria Mão-de Ferro. *Cânones Literários e Educação: Os casos Angolanos e Moçambicano*. São Paulo: FCG, 2001.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo. Cultrix, 2002.
- MORAIS, Fernando. *O Mago*. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2008.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1991.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *Anuário de Literatura*. 1995, pp. 85-94.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *A questão do cânone*. In: Schmidt, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans) formando identidades*. Porto Alegre: Palotti, 1997. p. 79-89.
- PERRONE-MOISES, Leyla. *A Modernidade em Ruínas*. Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia de Letras, 1998.
- PETRUCCI, Armando. *Ler por ler: um futuro para a leitura*. In: CHARTIER, Roger; GUGLIELMO, Cavallo. *História da leitura no mundo ocidental*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 203-227.
- Portal da Fundação José Saramago <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=680>. Acesso em 30 de junho de 2011.
- Portal Enciclopédia Itaú Cultural: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/index.cfm?fuseaction=biografias\\_texto&cd\\_verbete=5258&cd\\_item=35](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5258&cd_item=35). Acesso em 01 de julho de 2011. (biografia Nelson Ascher)
- Portal Esquina da MPB: [http://www.e-mpb.com.br/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=102&Itemid=40](http://www.e-mpb.com.br/web/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=40). Acesso em 04 de julho de 2011.
- Portal Literal <http://literal.terra.com.br/verissimo/biobiblio/cronologia/cronologia.shtml?biobiblio2>. Acesso em 28 de junho de 2011.
- Portal Tiro de Letra <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/ArnaldoBloch.htm>. Acesso em 04 de julho de 2011.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luiz. Org. *Palavras da crítica: uma introdução*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira, 7ª edição*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

SEGABINAZI, Daniela Maria. *Educação literária e a formação docente: encontros e desencontros do ensino de literatura na escola e na Universidade do século XXI*. 2011. 247f. Tese (doutorado) – Programa de pós-graduação em Letras: Universidade Federal da Paraíba. 2011.

STANLEY, Caroline. *In Defense of Privacy: The 20th Century's Most Reclusive Authors*. Disponível em <http://flavorwire.com/102538/in-defense-of-privacy-the-20th-century-s-most-reclusive-authors>. Acesso em 12 de janeiro de 2011.

TOSO, André. Primeiro, o escritor. *Bravo Especial Chico*, São Paulo, p.68, dez. 2009.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*, 4ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1981.

# Anexos

## Folha de S. Paulo - 14/09/03

---

### **Autor cruza abismo e chega ao outro lado**

*Por meio de seu protagonista, um autor de textos por encomenda, romance combina fantasmagoria e ficção*

*Por José Saramago*

Haverá universos paralelos? Perante as variadas "provas" apresentadas ao tribunal da opinião pública pelos autores que se dedicam à ficção científica, não é difícil acreditar que sim, ou, pelo menos, estar de acordo em conceder à temerária hipótese aquilo que não se nega a ninguém, isto é, o benefício da dúvida. Ora, supondo que realmente existam esses tais universos paralelos, será lógico e creio que inevitável ter de admitir igualmente a existência de literaturas paralelas, de escritores paralelos, de livros paralelos. Um espírito sarcástico não deixaria de recordar-nos que não se necessita ir tão longe para encontrar escritores paralelos, mais conhecidos por plagiários, os quais, no entanto, nunca chegam a ser plagiários de todo porque alguma coisa da lavra própria se sentem na obrigação de pôr na obra que assinarão com o seu nome. Plagiário absoluto foi aquele Pierre Menard que, no dizer de Borges, copiou o "Quixote" palavra por palavra, e mesmo assim o mesmo Borges nos advertiu que escrever o termo "justiça" no século 20 não significa a mesma coisa (nem é a mesma "justiça") que tê-la escrito no século 17... Outro tipo de escritor paralelo (também chamado "nègre" ou, mais modernamente, "ghost") é aquele que escreve para que outros gozem a suposta ou autêntica glória de ver o seu nome escrito na capa de um livro. Disso trata, aparentemente, o último romance de Chico Buarque de Hollanda, e se digo "aparentemente" é porque o escritor "fantasma" cujas grotescas aventuras vamos acompanhando divertidos, se bem que ao mesmo tempo apiedados, é tão somente a causa inconsciente de um processo de repetições sucessivas que, se não chegam a ser de universos nem de literaturas, sem dúvida o serão, inquietantemente, de autores e de livros. O mais desassossegador, porém, é a sensação de vertigem contínua que se apoderará do leitor, que em cada momento saberá onde "estava", mas que em cada momento não sabe onde "está". Sem parecer pretendê-lo, cada página do romance expressa uma interpelação "filosófica" e uma provocação "ontológica": que é, afinal, a realidade? O que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? Um livro existe, deixará de existir, existirá outra vez. Uma pessoa escreveu, outra assinou, se o livro desapareceu, também desapareceram ambas? E se desapareceram, desapareceram de todo ou em parte? Se alguém sobreviveu, sobreviveu neste ou noutra universo? Quem serei eu, se tendo sobrevivido não sou já quem era? Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com mestria, a da linguagem, a da construção narrativa, a do simples fazer. Não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro.

## O Globo - 14/09/03

---

### Luis Fernando Verissimo: 'Escritor-fantasma'

*Por Luis Fernando Verissimo*

*Ghost-writer* é quem escreve os livros dos outros, mas todo escritor é fantasma. Ele tem o poder de atravessar paredes, inclusive as do crânio, e invadir a vida e revelar os pensamentos de quem quiser, quando quiser. Como um fantasma, o escritor não depende da realidade. Flana pela realidade, ignorando todos os seus limites. Em vez de oxigênio, vive de palavras. Com elas pode mexer com o tempo, com as leis da probabilidade e com a lógica dos vivos. A linguagem é a sua única realidade, ou o ectoplasma em que constrói a sua realidade. O escritor do livro do Chico é um fantasma chamado José Costa. Pertence a uma confraria internacional de autores anônimos cuja principal característica em comum é que seus nomes nunca aparecem nos livros que escrevem. Se o nome de um aparecer na capa de um livro, é prova de que o livro não é dele - é de outro fantasma. José Costa, com o pseudônimo de Chico Buarque, escreve a sua própria história, uma história em dois lugares, o Rio e um anti-Rio, Budapeste. Ou três lugares, já que Budapeste é a única grande cidade do mundo que é duas, Buda e Peste, divididas pelo Danúbio, que no livro é de todas as cores menos o esperado azul. Além da sua, José Costa conta a história de outros, pois esta é a sua profissão. Inventa autobiografias alheias para publicação. Aprende o húngaro, que talvez seja o mais longe que pode chegar do português antes do latido ou da mudez total, como se criasse outra língua (mas é húngaro mesmo, pode checar) e torna-se um ghost writer neste universo paralelo também, neste outro mundo de palavras. Mas quem convive com escritores-fantasmas, mesmo sendo um deles, nunca está seguro. José Costa, ou "Chico Buarque", não pode ter certeza de que a sua história não está, na verdade ou no livro, sendo escrita por outro...

O livro do Chico é uma vertigem. Você é sugado pela primeira linha e levado pelo estilo falso-leve, a prosa depurada e a construção engenhosa até sair no fim lamentando que não haja mais, assombrado pelo sortilégio deste mestre de juntar palavras. Literalmente assombrado.

## Folha de S. Paulo - 14/09/03

---

### Outro Chico

*Em "Budapeste", seu terceiro romance, o cantor e compositor mergulha em uma 'literatura paralela', a dos escritores anônimos, ao descrever o universo de um "ghost-writer" atormentado*

*Por Marcelo Rubens Paiva*

Chico Buarque, 59, resolve atender a amigos que mencionavam que sua obra literária contrastava com seu bom humor.

Em seu novo romance, "Budapeste", que chega agora às livrarias, a ironia está no foco, como se a narrativa tivesse a caneta de Julinho da Adelaide, pseudônimo que Chico usou para ridicularizar as incongruências do passado. Se em "Estorvo" (91) o narrador era atormentado pela solidão, e "Benjamim" (95), cujo filme dirigido por Monique Gardenberg está para estrear no Brasil -foi visto no Festival de Sundance-, abre com um pelotão de fuzilamento, prepare-se para rir em "Budapeste", cidade em que o autor nunca colocou os pés.

Chico troca as angústias de um narrador difuso pela auto-ironia e toca em tema que incomoda escritores: o envolvimento entre biógrafos e biografados, livros sob encomenda e anonimato. Curiosamente, Chico viveu algo semelhante. Encontrou, pelo consulado da Hungria, uma professora de húngaro. Ao ligar para uma consulta, escutou: "Chico Buarque... Só tem um, aquele compositor".

Ele foi ao encontro sem esclarecer que ele era o compositor. Chico mergulha no ofício como poucos: inventa. Apesar de nunca ter ido à Hungria, escreve: "Em toda a orla do Rio, não há mulher que caminhe como as húngaras".

E, diferentemente dos anteriores, que foram escritos em um ano, Chico gastou o dobro do tempo, depois de experimentar um bloqueio. Seu plano inicial era narrar a vida de um arquiteto. O livro é narrado por um escritor, José Costa, casado com uma apresentadora de telejornal e explora os tormentos de biógrafos e autores anônimos. Ele publica artigos para o presidente da Federação das Indústrias, o ministro do Supremo ou o cardeal arcebispo. Seu nome não aparece. Costa é o sobrenome do "ghost-writer" do ex-presidente Médici, general Otávio Costa.

#### Coincidência?

O narrador é um gênio não-reconhecido. Namora seus artigos solitariamente e considera a mulher uma papagaia, porque lê as notícias sem saber do que fala (seu oposto). As diferenças: enquanto Costa atende clientes em busca de textos anônimos, a mulher sobe na carreira, muda-se para São Paulo e vira uma estrela.

Ele encontra estímulo numa das coisas mais extravagantes, uma língua de consonâncias, tremas e inútil: o húngaro, "única língua do mundo que o diabo respeita".

Volta a Budapeste, que conheceu casualmente num pouso forçado, só para aprender a língua e dar um tempo da mulher. Claro, envolve-se com a professora, que o fazia passar sede porque ele falava água sem acertar a prosódia.

É o humor, o humor...

---

## O Globo - 14/09/03

### Não existe duplo para a realidade

Por Luiz Alfredo Garcia-Roza

"Budapeste" é uma história excepcionalmente bem urdida e bem escrita. Além de inteligente. Não tem a pretensão de nos conduzir ao céu das idéias abstratas nem de nos confrontar com as feras trancadas no porão. Nem metafísica nem psicologia.

"Budapeste" é um romance da superfície. Sua matéria-prima são os acontecimentos, mais do que as pessoas e as coisas, e não existe profundidade no acontecimento. Em relação a ele não há mergulho nem vôo possíveis, podemos apenas deslizar lateralmente.

No entanto, está presente em todo o desenrolar do livro a questão do duplo: José Costa no Rio de Janeiro e Zsoze Kósta em Budapeste; o autor anônimo e o escritor de sucesso; Vanda, sua mulher no Rio, e Kriska, sua amante em Budapeste; a própria Vanda e a irmã gêmea, Vanessa; Pisti, filho de Kriska, e Joaquinzinho, filho de Vanda; as duas cidades: Rio de Janeiro e Budapeste; e a própria Budapeste, ao mesmo tempo Buda e Peste separadas por um rio que se bifurca; além do incrível jogo de espelhamentos que capturam o leitor ao longo da narrativa. Mas essa onipresença do duplo encobre uma segunda questão invisível na sua assustadora visibilidade: a da realidade.

José Costa, sócio da firma Cunha & Costa Agência Cultural, hábil na escrita e não muito honesto no uso que faz dela, produz textos sob encomenda: monografias e dissertações universitárias, discursos políticos, artigos para livros e jornais, cartas, autobiografias a até mesmo romances que acabam se tornando best-sellers. Tudo isso com o apoio logístico do seu sócio Cunha, diretor-presidente da Cunha & Costa Agência Cultural.

O pleno domínio da língua e a criatividade (e a produtividade) de José Costa acabam por fazer a fortuna de Cunha & Costa. Trata-se, porém, de uma glória anônima já que todo o mérito fica com os "autores" que encomendaram as obras. José Costa permanece um homem desconhecido, desimportante, banal. O único reconhecimento vem do seu sócio que repete a todo instante "José Costa é um gênio", mas que tem que zelar pelo lema da firma: "confidenciabilidade". O verdadeiro autor das obras precisa manter o anonimato.

### Personagem experimenta uma segunda vida em Budapeste

Os únicos momentos em que essa regra é quebrada acontecem por ocasião dos congressos internacionais dos autores anônimos, realizados a portas fechadas e rigorosamente interditados a quem não pertencer ao grupo restrito dos ghost-writers convidados. Somente nesses encontros, quando os participantes revelam uns para os outros suas bem-sucedidas criações, José Costa pode brilhar. Brilho secreto, fugaz, fantasmático, como deve ser o brilho de um *ghost*.

É na volta de um desses congressos e graças a uma escala forçada do vôo da Lufthansa, que José Costa se vê em Budapeste. A cidade lhe é inteiramente desconhecida. E a língua é de tal modo difícil que ele nem sequer é capaz de distinguir onde termina uma palavra e começa outra. É nessa cidade que ele conhece a bela Kriska, professora de húngaro, que se torna sua amante. José Costa cede então lugar a Zsoze Kósta; Kriska ocupa o lugar de Vanda; Pisti, filho de Kriska, é o duplo de Joaquinzinho, filho de José Costa e Vanda; e Budapeste passa a ser o duplo do Rio.

Mas a delícia (e a malícia) de "Budapeste" está em nos mostrar que não há duplo da realidade, ou que não há um além-realidade: duplo melhorado (ou mesmo perfeito)

do qual a realidade seria uma cópia de qualidade inferior. Embora o tema do duplo atravesse a história de ponta a ponta, o que vai se insinuando como que saindo da sombra é que a realidade não remete a nada que não a ela mesma, que não é possível uma imagem/duplo da realidade posto que ela é, em si mesma, imagem. "Bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada", diz a babá de Joaquinzinho. Todo duplo traz a marca da morte, a realidade é singular e única, impossível de ser capturada no espelho. Não há duplo da realidade, a não ser como fantasma. E fantasma não existe. O *ghost writer* não é um *ghost*, é um *writer*.

A realidade não é o ex-marido de Kriska, duplo fantasmático que nunca se oferece diretamente ao olhar de ninguém: "Realidade eram os passeios na ilha de Margit (...) Os fins de noite em Óbuda (...) As garrafas de vinho Tokaj que levávamos para beber no seu divã (...) E Kriska nua, me estendendo os braços e pedindo que a castigasse (...)". Quando a história transporta o leitor do Rio de Janeiro para Budapeste, de José Costa para Zsoze Kósta, de Vanda para Kriska, não o faz para remetê-lo a um além-realidade. A singularidade dos acontecimentos de "Budapeste" não está nem acima nem abaixo da singularidade dos acontecimentos cariocas de José Costa. Está ao lado.

O que "Budapeste" faz é nos lançar num labirinto de signos: signos mundanos. O jogo de signos não opera verticalmente, mas horizontalmente por deslizamento nessa realidade que chamamos mundo. Signo mundano remetendo a signo mundano num remetimento sem fim. E sem começo. O labirinto é o próprio livro. E é no pleno domínio desse jogo de signos que reside a excelência do seu autor.

## O Globo - 14/09/03

### Chico Zsoze Kósta Buarque

---

*Por Arnaldo Bloch*

"*Esse não sou eu*". Assim começa a canção "Noite de verão" (do musical "Cambaio"), escrita por Chico Buarque no fim de 2000, com música de Edu Lobo.

"O autor do meu livro não sou eu", diz o protagonista de "Budapeste", o novo romance de Chico Buarque (Companhia das Letras), que chegou ontem às livrarias, com uma tiragem inicial de 50 mil exemplares e edição negociada para o mercado de língua inglesa.

Em ambas as frases, a sombra do duplo, a identidade oculta, o medo da impostura, a estranha impressão de estar fora do tempo e da História estão presentes. Como num sonho buarquiano.

Nesses dois anos - o tempo que levou para escrever as 174 páginas do livro - Chico Buarque andou mesmo fora de tudo, ausente da História, vivendo mais um de seus sonhos. Recusou pedidos, propostas e convites, entrou em estúdio raríssimas vezes, afastou-se do violão. Só não abandonou o futebol, peladeiro religioso que é.

O tema e a trama de "Budapeste" foram obsessivamente resguardados. Chico não revelou do que tratava ao produtor e amigo Vinicius França. O editor, Luiz Schwarcz, também ficou vendido: só recebeu os originais durante a Festa Literária de Paraty, há um mês e meio.

"Acho que nasceu de parto normal, nem cesária, nem fórceps" - disse Chico, ao entregar o calhamaço de folhas e o disquete. Falou de um certo medo do vazio pós-criativo, assim como, antes de começar a escrever, mencionara o vazio de idéias.

Durante a gestação da obra - que levou o dobro de tempo dos livros anteriores - uns poucos sabiam por onde andava. A filha mais velha, Sílvia Buarque, companhia de alguns almoços, sentia-o distante, distraído, ansioso para voltar ao notebook. Amigos madrugadores, boêmios ou insones - que iam folhear revistas na Letras & Expressões do Leblon - ao avistar dali uma luzinha acesa na beira da encosta onde fica o prédio onde mora, sabiam que Chico estava trabalhando. Era ele, o escritor, tornado anônimo, mas não era sequer o seu lar, e sim um apartamento comprado no andar de baixo do seu, refúgio, ampla toca do "impostor", sem telefone, sem móveis, apenas uma cadeira e uma mesa no centro do salão. E, no piso, um colchão qualquer, onde jogava o corpo exausto quando as letras começavam a escorrer da tela do computador.

## Estado de S. Paulo - 14/09/03

### O NOVO ROMANCE DE CHICO

*Chega às lojas 'Budapeste', história de um ghost-writer que se transforma em seu próprio duplo, na Hungria*

*Por Mauro Dias*

Chico Buarque conta que quando vai lançar seus livros no exterior, é olhado com certa desconfiança. "A Europa permite que nós, exóticos terceiro-mundistas, façamos música boa; literatura boa é coisa para eles.

Somos exóticos, não somos intelectuais." Não é privilégio europeu. Quando saiu Estorvo, em 1991, a crítica brasileira ficou dividida. Não ao meio: a parte maior - acadêmica ou não - achava no mínimo abusivo que o compositor se transtornasse (o uso é de Aldir Blanc) em romancista.

O terceiro romance de Chico (ou o quarto, se for considerado Fazenda Modelo, de 1974) acaba de vir ao público. Chama-se Budapeste (Companhia das Letras, 177 págs., R\$ 29,50). É a história de um ghost-writer. Alguém que escreve o que outras pessoas assinam, artigos para jornal, discursos de autoridades, autobiografias e, no ápice, poemas. Um autor anônimo, um brilhante autor anônimo.

Excetuados Fazenda Modelo e Benjamim (1995), os escritos de Chico eram para teatro musical e acompanharam a carreira do compositor: Roda Viva (1968), Calabar (com Ruy Guerra, 1973), Gota d'Água (com Paulo Pontes, 1975), Ópera do Malandro (1979), além do infantil Chapeuzinho Amarelo (1979), do poema A Bordo do Rui Barbosa, lavrado nos anos 60 e publicado em 1981, e do conto Ulisses, publicado como apêndice do songbook A Banda, de 1966. Assinou, ainda, o roteiro dos filmes Quando o Carnaval Chegar (com Cacá Diegues e Hugo Carvana, direção de Cacá Diegues, 1972), Os Saltimbancos Trapalhões (J.B. Tanko, 1981) e Ópera do Malandro (Ruy Guerra, 1986). A fase iniciada com Estorvo marca a dissociação das obras musical e literária. Chico pára de compor para escrever e não escreve quando volta a compor. Mas não se desvinculada do tempo presente, sempre refletindo dúvidas e perplexidades do autor. Roberto Schwarz diz que Estorvo, sufocante narrativa presa no espaço de uma falha temporal (a blague disso é o posterior Timequake, de Vonnegut Jr.), faz a metáfora do Brasil de então, na disposição absurda de "continuar igual em circunstâncias impossíveis"; o tratamento muda da primeira para a terceira pessoa, em Benjamim, que está diante do pelotão de fuzilamento, na primeira frase do livro. No tempo suspenso entre o tiro e sua consequência, o protagonista recompõe um passado em que tudo acontece duas vezes, jogos simétricos cuja queda de equilíbrio precipita a tragédia final.

Em ambos os romances, a precária estabilidade do universo turvo, denso, de atmosfera irrespirável criado por Chico Buarque rompe-se na quebra do espelho, na percepção do duplo, no confronto com o outro. De forma curiosa, a palavra "estorvo" não aparece em Estorvo, mas aparece em Benjamim, num jogo que o autor diz não ter sido consciente. Seja como for, Benjamim apontava para a aproximação entre o Chico escritor e o compositor, já que fazia menções indiretas a algumas de suas composições, notadamente Valsa Brasileira (parceria com Edu Lobo) e Morro Dois Irmãos (há um morro fictício que é igual àquele, da zona sul do Rio).

A Valsa Brasileira reaparece, agora quase explicitamente, em Budapeste:

"Cheguei ao Danúbio tão depressa que olhei meus pés, para me assegurar de que andava com eles e não com o pensamento", diz José Costa, o ghost-writer.

Na letra da canção: "Subia na montanha/ Não como anda um corpo/ Mas um sentimento." Outra valsa, Suburbano Coração, tem verso transcrito. E não se pode esquecer do sonho no vôo sobre o mundo em Sonhos Sonhos São, do disco As Cidades - O Rio e Budapeste são cenários de Budapeste. E só nesse livro as cidades têm nome. Nos outros dois, o cenário era um Rio de Janeiro não nomeado.

Chico Buarque já disse que sua ficção é consequência de sua música: "O ritmo, a cadência saem dela, embora não a temática", contou, falando dos romances

anteriores. Mas há um Chico compositor, um Chico escritor. São o mesmo, são dois. E José Costa, do Rio, é o mesmo Zsoze Kósta, de Budapeste, dois homens que são um só e cuja realização artística se dá sob os nomes de quem assina seus textos.

Num rápido resumo: José Costa escreve o que outros assinam. Um dia, é convidado a comparecer, em Melbourne, na Austrália, a um congresso internacional de escritores anônimos. Problemas no vôo, fica retido em Budapeste. Fascina-o, ali, sobretudo a língua. Vendo televisão, no hotel:

"Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca." Ou, já morando em Budapeste: "Para esquecer aquelas palavras, talvez fosse necessário esquecer a própria língua em que foram ditas, como nos mudamos da casa que nos lembra um morto. Talvez fosse possível substituir na cabeça uma língua por outra, paulatinamente, descartando uma palavra a cada palavra adquirida. (...) minha cabeça seria assim como uma casa em obras, com palavras novas subindo por um ouvido e o entulho descendo pelo outro."

Costa e Kósta vivem entre duas mulheres, duas cidades, duas línguas. A distância entre eles é léxica, sintática, semântica - exatamente a matéria com que lidam; na medida em que o fosso do verbo se preenche, Costa e Kósta aproximam-se, como suas questões são duplicadas no espelho e uma cidade é a chave da outra. E como a história é praticamente dada já nas primeiras páginas do livro, sua trama é mesmo léxica, sintática, semântica e, mais uma vez, até o espelho, onde as palavras são as mesmas e não o são.

De novo, e melhor do que antes, Chico Buarque cria um livro que se constrói na escritura, mesmo que a trama seja rica - mas a trama só existe na escritura, que se faz pela trama, esse novelo. Por isso, de novo, como em Benjamim, a frase final aparece no comecinho, no sem-fim dos espelhos.

## Jornal do Brasil - 14/09/03

### Movido pelas palavras

*Chico Buarque confirma a identidade de escritor em seu livro 'Budapeste'*

*Por Beatriz Resende*

*O escritor deixou de ler outros livros e compor durante o período em que escreveu a história passada na Hungria*

...E agora meus ombros se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra. Palavra?

Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro. E o avião reapareceu na pista, numa imagem distante, escura, estática, que salientava mais ainda a voz masculina da locução em off. A notícia do avião já pouco me importava, o mistério do avião era ofuscado pelo mistério do idioma que dava a notícia.

Impossível iniciar a leitura de um romance de Chico Buarque sem ter em mente que o autor é o nosso Chico Buarque de Hollanda, cantor de voz e olhos sedutores, compositor domador das palavras, criador de grandes versos em nossa língua, poeta de difíceis amores ou do cotidiano mais prosaico. Impossível não lembrar o músico coerente e combativo quando a liberdade, entre nós, escasseava, capaz de driblar a censura sob a identidade de Julinho da Adelaide, musicar o exílio e celebrar a volta ao país. Impossível não cantarolar em surdina sua celebração da cidade adotada, com malandros e meninas nos sinais, ou das outras cidades, a do pai paulista ou a do avô pernambucano.

Ao chegar a sua terceira obra literária de ficção, porém, Chico Buarque não pode mais deixar de ser reconhecido - e apresentado ao público - como romancista. Com *Estorvo*, de 1992, conseguiu, ao mesmo tempo, enorme sucesso de vendas e pleno reconhecimento da crítica, inclusive a acadêmica, além do prêmio Jabuti. Benjamin, de 1994, não teve a mesma recepção, mas também não deixou de marcar seu espaço, sobretudo entre os leitores. Nem por isso conseguimos deixar de lado a imagem do músico que ajudou mais de uma geração a recompor sua identidade cultural e o sentimento de pertencimento a uma língua e a um país. Como, então, conciliar o novo personagem, o do escritor, com o anterior, do músico, como conviver simultaneamente com as duas expressões de um ofício tão ciumento como é a arte? Tal tarefa não há de ser fácil também para o autor, neste momento tão profundamente empenhado em suas novas tarefas intelectuais, a ponto mesmo de relegar, nos últimos tempos, a um segundo plano a persona original.

Pois é justamente do escritor e sua identidade mutante, sua subjetividade cambiante, seu desdobrar-se em outro, que trata *Budapeste*, seu último romance, que chega às livrarias pela Companhia das Letras.

Por mais que Roland Barthes tenha preconizado a morte do autor, ou Michel Foucault tenha transformado a questão nas diversas funções-autor que se manifestam de formas diferentes, todo grande e importante romance é sempre a expressão da grande questão que persegue, atormenta ou fascina o escritor, obsessão que pode aparecer das formas as mais diversas: em identidades modificadas ou espaços transfigurados, sob expressões realistas ou fantásticas, através de narrativas circulares ou lineares, explicitada ou dissimulada. Mas, de um modo ou de outro, a grande questão do autor estará lá, no *Conselheiro Aires* ou em *Madame Bovary*, em

Diadorim, em Dom Quixote de la Mancha ou em Macunaíma.

Budapeste é a história de um homem que vive das palavras, movido pelas palavras, perseguido pelas palavras e que pelas palavras se desdobra nele mesmo e em seu duplo. José Costa é o anônimo escritor que escreve pelos outros: poderosos, vaidosos, políticos ambiciosos, gente famosa. O preço e a condição de seu sucesso estão na opção por ser um desconhecido, ocultando de todos, até da mulher, seu real interesse pela criação literária. Um congresso de escritores anônimos faz com que vá parar em Budapeste e o faz defrontar-se com o húngaro, "única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita".

A partir daí surge também o Zsoze Kósta e o personagem se moverá entre dois idiomas, o seu e o que passa a desafiá-lo, entre duas mulheres e entre duas cidades. Com Vanda, sua mulher no Brasil, não gasta palavras: "mimando cada palavra que punha no papel, não me sobravam boas palavras para ela". Com Kriska, em Budapeste, para vencer o silêncio - "duas pessoas não se equilibram muito tempo lado a lado, cada qual com seu silêncio" - precisa encontrar as melhores, as mais precisas palavras.

## Folha de S. Paulo - 14/09/03

### Chico tem uma história e sabe como contá-la

*Por meio de seu protagonista, um autor de textos por encomenda, romance combina fantasmagoria e ficção*

*Por Nelson Ascher*

"*Ghost-writer*" (expressão inglesa que se traduziria literalmente por "escritor fantasma") é alguém que escreve textos para outros ou, mais precisamente, para serem atribuídos a outros. A categoria abarca desde quem ajuda atrizes semi-analfabetas a escreverem suas memórias até os profissionais influentes que redigem discursos presidenciais.

Em certos ramos literários essa prática nada tem de incomum: autores de "best-sellers" internacionais -e isso já ocorria nos tempos de Alexandre Dumas- delegam freqüentemente a auxiliares parte ou mesmo o grosso de suas tarefas. Pelo menos um Nobel literário relativamente recente começou a ser acusado, após a morte, de ter subcontratado muitos de seus livros.

As correntes teóricas "*up to date*" põem em dúvida a própria noção de autoria. Num nível mais mundano, porém, nem que seja apenas por questões de direito autoral, convém saber quem escreveu o quê. Ademais, se a crítica literária chega a ser divertida, é porque às vezes persegue detetivescamente temas que se transformaram ao passarem das mãos de um escritor para o seguinte, personagens que, disfarçadas ou não, reaparecem entre capas inesperadas. O protagonista de "Budapeste" é um "*ghost-writer*", e o romance consiste numa combinação de fantasmagoria, de ficção sobre a ficção e da interpenetração do ficcional e do real.

Os precedentes do que o escritor faz, ou seja, suas influências seriam facilmente alinhaváveis, porém fazê-lo é menos importante do que ressaltar o principal traço estilístico de sua prosa: a despretensiosidade. A sobriedade de sua escrita permite à história desenrolar-se como que por si só, algo raro nesses dias de rebuscamentos afetados que encobrem a falta do que contar. Chico Buarque não precisa de tais recursos pois tem uma história a contar e sabe fazê-lo.

José Costa, um talentoso autor anônimo carioca, vive em paz e feliz com seu trabalho por duas razões: primeiro, por saber que o que escreve é bom; e, segundo, por timidez.

Ele se orgulha de suas obras e gosta de vê-las apreciadas, elogiadas, sem fazer questão de ser publicamente reconhecido. Há, provavelmente, pessoas assim, e seu complemento natural são aquelas que, desinteressadas do que (não) fazem, apreciam de fato a fama. Os problemas do personagem principiam quando ele escreve algo muito melhor do que o esperado e, aí, bom, não vou obviamente contar a história.

### Língua complexa

Alguns detalhes, no entanto, podem dar uma idéia da trama sem trair suas surpresas. José Costa participa de quando em quando de congressos internacionais de escritores anônimos e, numa dessas viagens, passa por Budapeste, a capital da Hungria, formada por duas cidades, Buda e Peste, cada qual numa das margens do Danúbio - que, aliás, não é azul. Dotado para línguas, sua curiosidade é despertada pelo húngaro, idioma complexo, distante de quase todos os outros falados na Europa.

Às complicações conjugais e profissionais que haviam colocado em questão a tranquilidade com que ele conciliava publicidade e anonimato associam-se logo os empecilhos encontrados numa língua e num país estrangeiros. Acrescente-se à trama

um triângulo amoroso, que se converte em quadrilátero aberto a novos ângulos, e o que se obtém? Uma novela filosófica um pouco à maneira do século 18 na qual, se bem que não faltem momentos angustiantes, o tom que prepondera é o cômico.

**Metáfora**

Não obstante palavras húngaras e recantos de Budapeste aparecerem aqui e ali no livro, a Hungria e sua língua cumprem um papel sobretudo metafórico, representando algo de estranho e remoto. Para todos os efeitos, o título do romance poderia ser Varsóvia, Praga, Kiev.

Tanto mais interessante, portanto, é constatar que o novo romance de Chico Buarque possui um quê de peculiarmente húngaro, porque seja seu tema, seja seu clima o aproximam de prosadores magiares da primeira metade do século 20, como Gyula Krúdy e Dezső Kosztolányi.

Se Chico Buarque os conhece e se abriu à sua influência, então "Budapeste" demonstra quão proveitosa é a confluência de duas tradições distintas. Caso não os conheça, tal parentesco acidental adiciona à narrativa uma camada de mistério que a torna ainda mais irônica e divertida.