

# ARQUIVOS PERIGOSOS: UMA ANÁLISE DE *BUDAPESTE*

Gabriel da Cunha Pereira  
Mestre em Teoria da Literatura UFJF

## RESUMO

Este estudo pretende realizar uma leitura do romance *Budapeste*, de Chico Buarque, tendo como manancial teórico os livros *Mal de arquivo* e *Roland Barthes por Roland Barthes*. Quer-se ler a *autoria*, o *corpo da mulher*, o *idioma* e a *cidade* em *Budapeste* como arquivos que significam através da linguagem, do discurso. Afirmar que estas categorias podem ser arquivadas é dizer que elas podem ser escritas, lidas, interpretadas e reinterpretadas, rediscutidas. A fim de mostrar então de que modo elas são arquivadas, eu utilizo como chave-interpretativa as metáforas do *corpo* e da *casa*, como serão vistas a partir de agora.

## PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; cidade; idioma; autoria; corpo

## O OUTRO DO AUTOR

O autor do meu livro não sou eu.

(José Costa)

*Budapeste* narra a história de José Costa, *ghost-writer* que vive no Rio de Janeiro com sua mulher, Vanda, cuja profissão é jornalista. Era sócio minoritário da firma Cunha & Costa Agência Cultural, comandada por seu amigo Álvaro, a quem competia comandar a empresa. Chamado a escrever um romance autobiográfico para o alemão Kaspar Krabbe, homem de negócios radicado no Rio de Janeiro, ele compõe *O Ginógrafo*. O livro narra a visão da cidade a partir da experiência amorosa do alemão com Teresa, mulher onde escreveu as primeiras palavras na língua nativa: Foi “na batata

da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa”.<sup>1</sup> Por isso o título do livro, já que Kaspar Krabbe escrevia no corpo de mulher.

De maneira semelhante a Barthes, o corpo se torna metáfora para o ato de escrita de José Costa. Afirmação difícil de Barthes, a escrita passa pelo corpo.<sup>2</sup> Vou colher essa metáfora de Barthes justamente em *Roland Barthes por Roland Barthes*, obra em que o autor relata a sua história pessoal e profissional. O livro é dividido em dois momentos: Imagem e Fragmento, respectivamente. O primeiro deles contém fotografias suas e de sua família, além de certos papéis, como uma lição feita no colegial ou o reconhecimento de uma dívida de Léon Barthes, seu avô, para com seu tio. Logo no início dessas imagens, o “aviso” ou o “pedido”: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”.<sup>3</sup> Não se sabe ao certo a que o pronome demonstrativo “isso” se refere: somente à primeira parte do livro ou também à segunda, dos fragmentos, que também contém algumas fotografias, a título de ilustração?

Nos “fragmentos”, a narrativa oscila entre a primeira e a terceira pessoa. Barthes muitas vezes reporta-se a si mesmo como “ele”, porém noutras usa o pronome reto “eu”.

Faço esse breve comentário do livro para justificar a minha escolha em trabalhar a metáfora do corpo por esse livro, já que ambos os escritores, Barthes e Chico Buarque, discutem, cada qual a seu modo, a questão da autoria e do outro. Para introduzir a minha questão, lembro que em *Budapest* a história de José Costa foi contada por um outro, que não era ele de fato, porém que será institucionalizada como uma autobiografia. Nesse livro de Barthes também se trata do relato de sua vida, porém contada por um narrador-personagem que oscila entre a primeira e a terceira pessoa, ora distanciando-se de si, ora aproximando-se novamente. Ora portando-se concomitantemente como autor, narrador e personagem, ora distanciando as três categorias.

Tanto em José Costa como em Barthes a escrita passa pelo corpo. O próprio filósofo admite que em nenhum momento de sua obra, não apenas nessa como também nas outras, de modo geral, ele explica de modo aprofundado o que quer dizer realmente com as metáforas criadas por ele:

---

<sup>1</sup> HOLLANDA. *Budapest*, p. 39.

<sup>2</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 93.

<sup>3</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 11.

Ele [Barthes] não sabe *aprofundar* direito. Uma palavra, uma figura de pensamento, uma metáfora, em suma, uma forma se apodera dele durante anos, ele a repete, usa-a em toda parte (por exemplo, “corpo”, “diferença”, “Orfeu”, “Argo”, etc), mas ele não tenta ir mais adiante na reflexão sobre aquilo que entende por essas palavras ou figuras (e, se o fizesse, seria para encontrar novas metáforas à guisa de explicação): não se pode aprofundar um refrão; pode-se apenas substituí-lo por outro.<sup>4</sup>

Não ouso, portanto, tentar fazer o que nem Barthes fez. Por outro lado, é através da repetição desse *refrão* que se pode chegar a um entendimento do que significa essa metáfora. Uma das ocorrências é quando o filósofo comenta sobre o *sexy*:

Diferente da sexualidade segunda, o *sexy* de um corpo (que não é sua beleza) depende de que se possa marcar (fantasmor) nele a prática amorosa à qual o submetemos em pensamento (é esta aqui, precisamente, que me vem à idéia, e não uma outra). Do mesmo modo, distintas no texto, diríamos que existem frases *sexy*: frases perturbadoras por seu isolamento, como se elas tivessem em seu poder a promessa, que nos é feita, a nós leitores, de uma prática de linguagem, como se fôssemos procurá-las graças a um gozo *que sabe o que quer*.<sup>5</sup>

Vê-se que o *sexy* é a promessa que nos é feita, o modo como imaginamos a prática amorosa. O *sexy* da linguagem, do discurso se daria, portanto, também com essa mesma promessa que nos é feita, com o que esperamos do discurso, de suas frases, com aquilo que nos seduz. Nesse excerto o corpo não é usado metaoricamente, não está em itálico ou entre aspas, é o corpo de fato, que é comparado à escritura através de um outro elemento, que é o *sexy*. O corpo da escritura surge nessa citação no momento em que o texto passa a ter uma característica que é própria do corpo: ser *sexy*.

Noutro momento Barthes imagina uma situação ficcional em que um sujeito intelectual decide tornar-se marxista e precisa escolher, como quem decide qual roupa vestir, que marxismo seguir:

De que dominância, de que marca? Lénin, Trotski, Luxemburgo, Bakúnin, Mao, Bordiga, etc.? Esse sujeito vai a uma biblioteca, lê tudo, como se apalpam roupas, e escolhe o marxismo que mais lhe convém, preparando-se, desde então, a desenvolver o discurso da verdade a partir de uma economia que é a de seu corpo.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 144-145.

<sup>5</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 182. (grifos do autor).

<sup>6</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 173-174.

Assim, o corpo *passa* pela linguagem, como um discurso, uma leitura, uma interpretação que se desenvolve *através* da linguagem. Ao imaginar um livro sobre a sexualidade, Barthes comenta que nele “se captaria (se tentaria captar) a “personalidade” sexual de cada corpo, que não é nem sua beleza, nem mesmo seu ar *sexy*, mas o modo como cada sexualidade se oferece imediatamente à leitura”.<sup>7</sup> O corpo da escritura tem a ver, portanto, com o modo com que a escritura se dá à leitura, o modo como é interpretada, o modo como é dita, o modo como ela, na falta de uma palavra melhor, “se materializa”.

Retomando a obra de Chico Buarque, o personagem protagonista imagina suas frases na boca, no corpo do outro, sendo dita, lida e interpretada pelo outro, colocada pelo outro. É dessa mesma maneira que não é o outro quem se apossa de sua escrita, mas é ele que escreve na caderneta/no corpo do outro, que tem um caso com mulher alheia:

Para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, *era como se eu escrevesse no caderno dele*. Anoitecia, e eu tornava a ler os fraseados que sabia de cor, depois repetia em voz alta o nome do tal sujeito, e balançava as pernas e ria à beça no sofá, eu me sentia tendo um caso com mulher alheia.<sup>8</sup>

É assim que para José Costa a autoria passava por uma relação domiciliar. Era como se José Costa escrevesse no espaço do outro, na casa do outro. Após inventar a história do outro, escrever frase por frase, ele as repetia, colocando-se no lugar do outro, como se fosse o outro, imaginando suas frases na *boca* de outrem.

Parece-me que Barthes quer, com a metáfora do corpo, mostrar que a escritura, embora abstrata, tem particularidades que se manifestam, ou ao menos são sentidas, materialmente. Cada um tem o seu estilo, a sua linguagem própria, as suas palavras caras, as suas metáforas prediletas, o seu ritmo, o seu corpo.

O próprio modo de se vestir é também um discurso, uma representação que é feita de si mesmo. A roupa oculta um modo de pensar. Álvaro, sócio do personagem protagonista, é perspicaz ao notar que o modo de vestir do amigo tinha estreita relação com a maneira com que escrevia. Quando Álvaro resolve “terceirizar” a agência, contrata um rapaz para escrever com o estilo de José Costa, com o seu corpo e, para isso, é preciso ter os mesmos hábitos: “Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à

---

<sup>7</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 181. (grifo do autor).

<sup>8</sup> HOLLANDA. *Budapest*, p. 18. (grifos meus).

maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado.”<sup>9</sup> Aos poucos Álvaro contratou outros rapazes e qual não foi o espanto do *ghost-writer* quando, repentinamente, se viu “cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse...”.<sup>10</sup>

Por outro lado, os discursos de campanha, embora remunerasse bem, o deixavam insatisfeito, infeliz, porque os textos encomendados por políticos muitas vezes tinham trechos suprimidos em virtude do tempo disponível: “Discursos de campanha remuneravam bem, mas me deixavam insatisfeito, infeliz mesmo. Muitas vezes o orador atropelava as passagens que eu mais prezava, não hesitando em saltar parágrafos inteiros caso a agenda estivesse cheia ou o sol forte.”<sup>11</sup>

É assim que a metáfora do corpo da escrita começa a se delinear a partir das características do escritor. E é assim que José Costa, como bom *ghost-writer*, devia entrar no corpo do outro, ser o outro, para escrever como o outro, com o corpo do outro:

Pegava a esmo uma das vintes fitas cassette que o alemão deixara gravadas, ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara..

## O CORPO DA MULHER

E a mulher amada, cujo leite eu já  
sorvera, me fez beber a água com que  
havia lavado sua blusa.

(Costa/Krabbe)

Evitando entrar no campo da psicanálise, que não é de modo algum o foco deste estudo, pretendo discutir de que a maneira se arquiva o texto/livro de José Costa. Sendo um *ghost-writer*, ele escreve para o *outro* duplamente, pois não escreve somente para o leitor, como também para um segundo autor, aquele que será institucionalizado como o legítimo autor do livro. Segundo Derrida em sua obra *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*,

<sup>9</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 23.

<sup>10</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 25.

<sup>11</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 16.

Uma ciência do arquivo deve incluir a teoria desta institucionalização, isto é, ao mesmo tempo, da lei que aí se inscreve e do direito que a autoriza. Este direito põe ou supõe um conjunto de limites que têm uma história, uma história desconstrutível e a cuja desconstrução a psicanálise, no mínimo, não terá ficado alheia. Esta desconstrução em curso diz respeito, como sempre, à instituição de limites *declarados* intransponíveis, seja o direito das famílias ou do Estado, sejam as relações entre o secreto e o não-secreto, ou, o que é outra coisa, entre o privado e público, sejam os direitos de propriedade ou de acesso, de publicação ou de reprodução, sejam, a classificação e a *ordenação*.<sup>12</sup>

Ao mesmo tempo em que José Costa escrevia (metaforicamente) com o corpo do alemão, com o seu modo de ver o Rio de Janeiro e aquela língua que lhe era estranha, Kaspar Krabbe, por sua vez, escrevia o seu livro no corpo de Teresa e, posteriormente, no corpo das estudantes, das prostitutas e das outras mulheres com as quais se relacionou no Brasil.

Depois que Teresa abandonou o alemão, o livro

se dispersava por aí, cada capítulo a voar para um lado. Foi quando apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever de trás para diante. Zelosa de meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela.<sup>13</sup>

Foi essa mulher não nomeada que finalmente arquivou em seu corpo o livro de Kaspar, ou pelo menos foi essa a história escrita por José Costa. É importante ressaltar que trata-se de José Costa escrevendo o livro e o narrando como se fosse o alemão. E sendo ela a zeladora, ela possuía a lei, ela tinha o direito de alterá-lo, de modificá-lo, de apagar o que foi escrito, o que foi arquivado. O corpo dessa mulher torna-se o domicílio de sua escrita, a sua casa. Casa que, segundo Derrida, é o sentido primeiro de arquivo, vindo do grego *arkheîon*: “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam”.<sup>14</sup> Assim, os arcontes guardavam o arquivo em sua casa, “casa particular, casa de família ou casa funcional”,<sup>15</sup> da mesma maneira que Kaspar Krabbe confia o seu livro ao corpo de uma mulher, arconte. E, do mesmo modo, que, mais uma vez, ele confiou o seu livro

---

<sup>12</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 14-15.

<sup>13</sup> HOLLANDA. *Budapest*, p. 40.

<sup>14</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 12.

<sup>15</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 12.

a José Costa, ao seu corpo. Assim invertendo a situação, é agora José Costa quem deveria escrever o livro com o corpo do alemão.

José Costa é o secreto (aquele que se oculta para dar lugar ao outro, a outro autor) a quem foi confiado o livro antes arquivado, secretado, no corpo de uma mulher. Diferentemente das outras mulheres, que mostravam seus escritos as amigas,<sup>16</sup> essa última, não nomeada, secreta, arquivava em sua casa, em seu corpo, o livro de Krabbe. Finalmente, ela engravidou e irá gerar um filho dele em seu ventre:

E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado em meu quartinho da agência, até que cunhasse, no limite das forças, a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa.<sup>17</sup>

Relembrando que é José Costa quem escreve como se fosse a voz do alemão, nesse trecho há uma superposição de vozes, já que à narrativa do personagem Kaspar Krabbe se superpõe a narrativa de José Costa, que explica que, chegado ao clímax de sua história, ele se trancou no quarto da Cunha & Costa Agência Cultural.

Pretende-se levar com esse trecho as metáforas do *corpo* e da *casa* ao limite, já que, agora, o corpo dessa mulher abriga o filho de Kaspar e também o seu livro. O seu livro nasce da mesma maneira que, segundo Derrida, aconteceu ao arquivo: a partir da obtenção consensual de domicílio: “Foi assim, nesta *domicialização*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram”.<sup>18</sup> Domicialização consensual é também o trato feito entre Krabbe e José Costa, já que esse último é quem escreve o livro e lhe dá os direitos sobre ele, consensualmente.

O livro se arquiva, desse modo, numa relação perigosa que oscila entre o secreto que pode se tornar não secreto, caso José Costa conte ser o verdadeiro autor do livro. A qualquer momento o privado pode vir a tornar-se público.

---

<sup>16</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 40.

<sup>17</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 40.

<sup>18</sup> DERRIDA *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 13.

## OS SOTAQUES DA LÍNGUA

A língua magiar não se aprende nos  
livros  
(Kriska)

Percebe-se, em *Budapeste*, que a língua é também um arquivo, que possui um corpo e um domicílio, no sentido que este estudo dá a essas palavras.

José Costa chega pela primeira vez em Budapeste em virtude de um problema no avião, que depois é revelado como uma ameaça de bomba. Hospedado em um hotel pago pela companhia, ao tentar ver o noticiário, não consegue compreender não apenas o sentido das palavras, como também onde terminava uma e principiava a outra: “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.”<sup>19</sup>

Finalmente corta o som e se fixa nas legendas, quando “observando em letras pela primeira vez palavras húngaras, tive a impressão de ver seus esqueletos: ö az ájom elötti talajon táncol”.<sup>20</sup> É assim que pelo aspecto e pela estrutura das palavras, pelo seu esqueleto, como é dito pelo personagem, a língua magiar começa a mostrar o seu corpo. Porém não são apenas os fonemas que constituem o corpo da língua magiar, isto é, não são apenas por eles que a língua (qualquer que seja ela) se arquiva.

Uma língua se desdobra em muitas funções, se dá a ver pela oralidade e pela escrita e nesta última vários são os gêneros, vários são os corpos que possuem:

Para mim valiam como exercício de estilo aquelas monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio, textos que eu mostrava ao Álvaro antes de limpar o arquivo.<sup>21</sup>

Todos os estilos da língua são as roupagens que ela pode ter. É como, para relembrar o que nos disse Barthes, um intelectual escolhe, como quem escolhe uma roupa, que tipo de marxismo ele vai seguir.

Continuando a leitura, veremos que entender uma língua é também captar seus significados implícitos, seus tons, suas gírias. É assim que José Costa esforça-se em

---

<sup>19</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 8.

<sup>20</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 9.

<sup>21</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 15.

saber o significado da gíria *mortífero* na língua magiar. Ao perguntar ao filho de Kriska, Pisti, o que achou dos *Tercetos secretos*, escritos por ele na língua magiar e assinado por Kocsis Ferenc, ele lhe informa: *mortífero*: “O que me dizes, Pisti? E Pisti respondeu: mortífero, adjetivo que no jargão da juventude húngara se aplica a coisas excepcionais, para o bem e para o mal. Mortífero bom ou mal? Mortífero assim-assim.”<sup>22</sup> Em seguida, ainda Kriska lhe diz que os poemas são exóticos, pois o livro “é como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta”.<sup>23</sup> Ainda sem resposta, tendo sua vaidade abalada, ele lança o prato em que jantava na parede, ao que Pisti reage com a mesma expressão: mortífero.<sup>24</sup>

Além das gírias, outra dificuldade é o sotaque, difícil de perder. Um sotaque que revela seu corpo na escrita, como se observou quando Kriska o percebe nos *Tercetos Secretos*. Sotaque que José Costa tem dificuldade de perceber. Quando tentativa dizer *ensino médio* em magiar, o seguinte diálogo se deu: “Eu repetia: középiskola, que é como se chama o curso secundário. E Pisti: não entendi. E eu: középiskola. Ele: de novo. Eu: középiskola, não é assim que se diz? Não, idiota, é középiskola, e o pior é que eu não percebia a diferença.”<sup>25</sup>

Seu nome próprio também não se adequava à língua, como um traje inadequado: “[Kriska] falou Zsoze Kósta... Zsoze Kósta... me olhando de alto a baixo, como se meu nome fosse um traje inadequado.”<sup>26</sup> Mais uma vez nota-se a metáfora da roupa, do traje, que compõe esse corpo, que, segundo Barthes, e que também parece ser concernente com o pensamento de Chico Buarque, *passa pela escritura*.

Numa das vezes em que José Costa irrita-se com Kriska, ao ter sua vaidade abalada, quando não consegue se pronunciar de modo satisfatório na língua magiar, o personagem pensa (embora isso não ocorra, ele se arrepende) em fazer um pronunciamento “em língua portuguesa, num português brasileiro e muito chulo, com palavras oxítonas terminadas em ão, e com nomes de árvores indígenas e pratos africanos que a apavorassem, uma linguagem que reduzisse seu húngaro a zero”.<sup>27</sup> Percebe-se, portanto, que o que faria José Costa é escolher uma roupagem tipicamente

<sup>22</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 140.

<sup>23</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 141.

<sup>24</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 141.

<sup>25</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 129.

<sup>26</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 62.

<sup>27</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 67.

brasileira, que contivesse, nela, a mescla cultural que é latente no país, suas idiossincrasias, a força de nossa nasalização, a sua riqueza, um dos corpos da língua. Digo um porque ela, como todas as outras, contém vários corpos, várias roupagens que se sentem no momento da escritura, no momento em que algo é dito, seja escrito ou oralmente.

E finalmente, ao retornar ao Rio de Janeiro, vendo-se que teria a chance de expressar-se novamente em outro idioma, comenta:

Guanabara, murmurei, goiabada, Pão de Açúcar. Falei arrivederci, falei alemão no meio da rua, até do turco relembrei umas palavras, Eu bicava palavras aqui e ali de línguas que conhecera, um pouco assim como um recém-solteiro sai a visitar antigas namoradas.<sup>28</sup>

É assim que o corpo da escritura em *Budapeste* passa pela cultura, pelos hábitos, pelos costumes, por aquilo que não se pode traduzir sem deixar um sotaque, como o seu nome José Costa, como os poemas que escreveu na língua magiar com sotaque estrangeiro. Falou Guanabara, arriverci, alemão e turco como quem, livre, pode então visitar outros corpos, outros arquivos, outros domicílios.

A língua assemelha-se também a uma casa e com ela o personagem estabelece uma relação domiciliar: “Para esquecer aquelas palavras [palavras que José Costa disse a Vanda], talvez fosse necessário esquecer a própria língua em que foram ditas, *como nos mudam da casa* que nos lembra um morto.”<sup>29</sup>

E a sua “mudança” interna continua: “Durante algum tempo minha cabeça seria assim como uma *casa em obras*, com palavras novas subindo por um ouvido e o entulho descendo por outro.”<sup>30</sup>

Noutra circunstância, o personagem que no Brasil escrevia em prosa, notava, ao tentar escrever na língua magiar, a modificação por que passava sua escrita: “As frases eram minhas, mas não eram frases. As palavras eram minhas, mas com outro *peso*. Eu escrevia como se andasse em minha casa, porém dentro d’água. Era como se meu texto em prosa tomasse forma de poesia.”<sup>31</sup> Ao mudar a língua, o arquivo, o corpo se modifica também, juntamente com a sua casa, não mais a prosa, agora a poesia, não

---

<sup>28</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 147.

<sup>29</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 120. (grifos meus).

<sup>30</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 120-121. (grifos meus).

<sup>31</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 133. (grifo meu).

mais as frases, agora os versos. O corpo é outro porque a *casa* é outro. E sendo assim a sua escrita não se *arquiva* da mesma maneira.

E, finalmente, termino este estudo com a questão da cidade como *corpo* e *domicílio*. E a cidade também passa pela língua, a cidade também possui um corpo que é lingüístico, que se modifica quando se desloca do centro para a periferia, do Centro das Belas-Letras – onde estava empregado por intermédio de Kriska – para os bares: “E se Kriska teimasse em não me receber, eu aprenderia de qualquer jeito o húngaro das esquinas, das putas, das cervejarias, de uma espelunca onde bebi naquele fim de tarde e noite afora até fecharem as portas.”<sup>32</sup>

## BUDA E PEST

Mais tarde começava a se  
afinar a bruma, e as montanhas se  
desanuviando, era a cidade querendo  
exibir sua pele.

(José Costa)

Para trabalhar a questão da cidade moderna como arquivo, quero pensá-la inserida na questão levantada por Canclini em *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Segundo o autor:

Ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e fazem que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades.<sup>33</sup>

É assim que ser cidadão, para Canclini, relaciona-se não só com o território, como também com os *arquivos* sociais e culturais do local em que se vive, como, por exemplo, o elemento linguístico. Ainda segundo o autor:

Perdem força, pois, os referentes jurídico-políticos da nação, formados na época em que a identidade se vinculava exclusivamente a territórios próprios. (...) A cultura nacional não se extingue, mas se converte em uma fórmula para designar a comunidade de uma

---

<sup>32</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 121.

<sup>33</sup> CANCLINI. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, p. 35.

memória histórica instável, que se reconstrói em interação com os referentes culturais transnacionais<sup>34</sup>.

A partir dessa linha teórica, da cidade como *arquivo*, que pretendo analisar o modo como o Rio de Janeiro e Budapeste são tratados no livro.

Budapeste é, de fato, dividida em duas. Buda, a oeste, antiga e histórica, onde se encontra o centro histórico e o castelo medieval; e Pest, a leste, metropolitana, com seus restaurantes, casas de espetáculos e empresas multinacionais: “Saí na rua, e era uma ladeira cheia de restaurantes e casas de espetáculos típicos: buona sera, bienvenue, the real goulash, the crazy czardas, se habla español etc.”<sup>35</sup> José Costa passeou pelas duas cidades, embora tenha esquecido rapidamente Buda e se interessado muito mais por Pest. Canclini já notara que “nas grandes cidades os centros históricos perdem peso”.<sup>36</sup>

Também o Rio de Janeiro aparece no romance sob duas óticas, entre as muitas que a cidade possui. Enquanto José Costa passeia por Ipanema, percorrendo a Avenida Atlântica, Kaspar Krabbe conhece o boteco Chamego do Gambá, a favela, isto é, a parte periférica da cidade.

Cada uma das cidades apresenta, portanto, duas visões distintas, ou melhor: cada uma dessas cidades-*arquivo* apresenta dois corpos distintos. A cidade torna-se, portanto, um grande *arquivo*, repleto de discursos, de estilos, de corpos diferentes. E cada uma delas abriga, a seu modo, os moradores, os transeuntes, os turistas. O corpo de Buda abriga aqueles que se interessam em visitar o *arquivo* histórico da cidade. O corpo de Pest recebe aqueles que preferem seu *arquivo* metropolitano, o modo como ela consome a sua história, o seu passado. Pest visita o seu *arquivo cultural* para consumi-lo. Segundo Canclini, “entender como as indústrias culturais e a massificação urbana se articulam para preservar culturais locais e, ao mesmo tempo, fomentar maior abertura a transnacionalização dessas culturas me parece uma tarefa-chave dos estudos culturais.”<sup>37</sup> Ora, um bom exemplo é o relato dos passeios de José Costa e Kriska, quem lhe apresentou a cidade:

Realidade eram os passeios na ilha de Margit com suas atrações domingueiras, os aqualoucos do Danúbio, as corridas de carneiros, as marionetes eslovenas, o coral de ventríloquos. Realidade eram as

<sup>34</sup> CANCLINI. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, p. 46.

<sup>35</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 47-48.

<sup>36</sup> CANCLINI. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, p. 48.

<sup>37</sup> CANCLINI. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, p. 117.

tertúlias no Clube das Belas-Letras, o dancing giratório no alto da Torre de Átila, os fins de noite em Óbuda, a velha Buda, os restaurantes de palha onde comíamos pizza crua. E a garrafa de vinho Tokaj que levávamos para beber no seu divã, ouvindo operetas húngaras. E a balada lancinante do Barba-Azul que ela [Kiska] me ensinou, e que eu cantava a capella com impostação de barítono húngaro, levando-a às lágrimas.<sup>38</sup>

A cidade transforma suas marcas idiosincráticas em produtos de mercado. Percebe-se na citação que até mesmo a “velha Buda” é consumida como atração turística. Segundo Canclini, no momento em que os “objetos perdem a relação de fidelidade com os territórios originários”,<sup>39</sup> a cultura torna-se “um processo de montagem multinacional, uma articulação do flexível de partes, uma colagem de traços que qualquer cidadão de qualquer país, religião e ideologia pode ler e utilizar”.<sup>40</sup> Uma cidade turística, ainda mais metropolitana como Budapeste, precisa saber acolher seus visitantes, deve recebê-los apropriadamente, segundo os interesses de cada um deles.

Assim como foi Kiska quem apresentou Budapeste ao brasileiro, foi Teresa quem mostrou o Rio ao alemão:

Eu nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, fui enviado para pôr ordem na Companhia, e na Companhia só se falava alemão. Não contava conhecer Teresa, que me introduziu ao Chamego do Gambá, boteco onde se tomava cerveja e se cantavam sambas a noite inteira.<sup>41</sup>

Sem nada saber do *arquivo* do Rio e *do arquivo* da língua, foi pela voz de Teresa, foi pelo corpo de Teresa que ele leu o Rio, para ele, ainda um arquivo em branco. O primeiro contato de Krabbe com a língua portuguesa foi com o sotaque dos botecos, das favelas. Foi a periferia do Rio quem primeiro lhe acolheu. E foi assim que Teresa lhe cedeu o seu corpo duplamente: ao relacionar-se amorosamente com o alemão e ao lhe mostrar a cidade com o seu corpo. Foi Teresa, mais uma vez, quem primeiro acolheu o alemão, lhe deu uma *casa*.

Em outra passagem lê-se semelhante asserção: “Depois conheci Teresa e fui me enfronhando no país, fui ao boteco, fui à favela, fui ao futebol, à praia custei a ir porque

---

<sup>38</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 69.

<sup>39</sup> CANCLINI. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, p. 32.

<sup>40</sup> CANCLINI. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, p. 32.

<sup>41</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 29.

tinha vergonha.”<sup>42</sup> Esse trecho me interessa por dois novos aspectos do Rio: o futebol (que não é somente do Rio, mas do Brasil de modo geral) e a praia. O futebol e a praia são dois novos corpos que fazem parte do arquivo carioca. Ao afirmar que tinha vergonha de ir à praia, ele percebe que o seu corpo (agora literalmente) estava em desacordo com o clima tropical da cidade, que obrigava aos moradores terem uma pele mais morena, menos branca: “Sem ser velho, [Kaspar Krabbe] tinha a pele do rosto ressequida, provável seqüela do sol do Rio, sete verões com a pele a se soltar da pele a se soltar da pele até chegar a essa, uma pele com um quê de papel, uma casca provisória que foi ficando.”<sup>43</sup>

Se o alemão se sentiu inicialmente envergonhado de ir à praia, como um deslocado naquele meio, para José Costa pensar em Kriska no Rio era também um pensamento deslocado: “Na praia de Ipanema, o simples pensamento em Kriska me parecia deslocado, e entretanto eu ainda pensava um pouquinho nela.”<sup>44</sup> Da mesma maneira que o corpo físico de Krabbe é impróprio ao clima carioca, que o pensamento de Kriska no Rio estava deslocado, o nome José Costa também estava, como se viu, inadequado no idioma magiar, como um traje inapropriado. E, por fim, o desconhecimento do Rio de Krabbe parece ser também comum a Kriska:

Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada, os urubus e as asas-delta, as cores dos vestidos e a maresia, para ela [Kriska] tudo isso era coisa nenhuma, era matéria dos meus sonhos. No meio da aula podia me acontecer de pensar no Pão de Açúcar, digamos, ou num menino careca fumando maconha (...)<sup>45</sup>

A diferença é que o Rio de José Costa é representado de outro modo, com outro corpo, simplesmente porque, um mesmo arquivo, um mesmo texto possui variadas interpretações à medida que se modifica o seu leitor. É assim que um mesmo arquivo possui vários corpos e é por essa via de raciocínio que o corpo passa pela escritura, pelo texto, pelo arquivo, porque ele é transformado de acordo com o corpo do autor e do leitor. É assim que *O ginógrafo* tem um corpo quando escrito por José Costa e outro quando o texto é legitimado como sendo escrito pelo alemão. É como a história de Borges autor do *Quixote*, em que ao reescrevê-la noutra época, com outro corpo, muda-

<sup>42</sup> HOLLANDA. *Budapest*, p. 29-30.

<sup>43</sup> HOLLANDA. *Budapest*, p. 28.

<sup>44</sup> HOLLANDA. *Budapest*, p. 94.

<sup>45</sup> HOLLANDA. *Budapest*, p. 68.

se a história, muda-se o *arquivo* em que foi escrita. Dessa forma, nota-se que o *arquivo* de uma cidade metropolitana do século 21 é disperso, não possuindo apenas uma única *casa* e um só *corpo*. Segundo Canclini:

É evidente que a cidade atual não pode ser narrada, descrita, nem explicada como no início do século. O sentido de viver juntos na capital se estruturava em torno de marcas históricas compartilhadas e dentro de um espaço abarcável – nas viagens cotidianas – por todos os que habitavam a cidade.<sup>46</sup>

A cidade não se arquiva mais somente pelas suas instituições e suas leis, pelas suas normas de conduta. Ela agora se arquiva também pelo modo como é consumida e recriada pela indústria cultural. Essa usa e abusa das idiossincrasias a cidade, transformando-as em produto de consumo.

## ESCRITO AQUELE LIVRO

Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance.

*Barthes*

Chico Buarque arma uma trama em que os personagens acabam tendo histórias semelhantes. K.K conhece inicialmente a cidade do Rio de Janeiro por intermédio de Teresa:

Não contava conhecer Teresa, que me introduziu ao Chamego do Gambá, boteco onde se tomava cerveja e se cantavam sambas a noite inteira. Ali me iniciei na língua em que me arrojo a escrever este livro de próprio punho (...) Depois conheci Teresa e fui me enfrontando no país, fui ao boteco, fui à favela, fui ao futebol, à praia custei a ir porque tinha vergonha.<sup>47</sup>

E é com Teresa que ele se interessa pelo idioma: “Ao ouvir cantar Teresa caí de amores pelo seu idioma.”<sup>48</sup> Ao ouvir suas fitas, José Costa nota-lhe um sotaque, apesar

---

<sup>46</sup> CANCLIN. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, p. 118.

<sup>47</sup> HOLLANDA. *Budapest*, p. 29-30.

<sup>48</sup> HOLLANDA. *Budapest*, p. 38.

de seu português fluente: “[Kaspar Krabbe] aplumava-se na cadeira assim que eu acionava o gravador, e falava um português exótico porém fluente.”<sup>49</sup>

Com José Costa, ao final de *Budapeste*, sua história ironicamente, sua história é publicada como uma autobiografia, porém não foi escrita por ele, mas por um outro *ghost-writer*: “Enquanto isso o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico.”<sup>50</sup>

Assim a sua autobiografia recebe a sua autoria, sendo de outro e, ao mesmo tempo, sendo realmente sua, já que se trata de *sua* história, de *sua* vida. Talvez porque a autobiografia de um *ghost-writer* só possa ser escrita por outro *ghost-writer*. Talvez não haja nada de mais verdadeiro do que essa mentira, essa falsidade.

Chico Buarque joga, com a questão da autoria não somente aí, mas quando publica o seu livro e tem a contracapa do livro assinado por Zsoze Kósta, como se fosse ele e não Chico Buarque quem tivesse escrito *Budapeste*.

Como já foi dito, foi Kriska quem lhe ensinou a língua magiar e da mesma maneira que José Costa notou um quê de exótico na fala de Krabbe, Kriska também percebeu certo exotismo nos *Tercetos secretos*. Finalmente, foi com ela que José Costa aventurou-se pela cidade: “Um mês em Budapeste, na verdade, significava um mês com Kriska, porque sem ela eu evitava me aventurar na cidade.”<sup>51</sup>

E se Kaspar Krabbe escrevia em mulheres, José Costa, ao final do livro, se pega a fazer o mesmo: “E ria, ria, como se eu escrevesse com pluma na sua pele, esse dancing giratório, realmente inacreditável.”<sup>52</sup>

É assim que a história de ambos se arquiva de maneira análoga. O que os diferencia é a personalidade de cada um. Se Krabbe permite consensualmente que José Costa escreva sua autobiografia, lhe paga por isso, José Costa não gosta quando um outro *ghost-writer* lhe faz o mesmo. Se Krabbe permite que José Costa grave a sua história em fitas e as utilize, José Costa não gosta quando copiam o seu modo de escrever, o seu corpo, quando o Álvaro contrata aqueles rapazes para imitá-lo.

José Costa não precisou experenciar de fato a história de Krabbe, bastou ouvir suas fitas. Assim, ao não precisar ir até lá, fica claro que a cidade não é, ela mesma,

---

<sup>49</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 28.

<sup>50</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 169.

<sup>51</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 64.

<sup>52</sup> HOLLANDA. *Budapeste*, p. 173.

arquivo. Ela não se arquiva nela mesma, mas é arquivada no que se conta sobre ela, no que se sabe dela, no que se imagina dela. No que se escreve sobre ela. Imaginar um romance cujo palco são as cidades do Rio e é de Budapeste é utilizar-se de seu corpo para interpretar a cidade, lê-la como arquivo que é.

#### ABSTRACT

This article reads the novel *Budapeste*, by Chico Buarque, keeping as theoretical fountainhead the books *Mal de arquivo* and *Roland Barthes por Roland Barthes*. It will read authorship, the body of woman, the idiom, and the city as archives that acquire meaning through language and discourse. To affirm that those categories can be archived is to affirm that they can be written, read, interpreted and reinterpreted, redirected. In order to show then the way in which they are archived, I utilize, as an interpretive key, the metaphors “body” and “home”.

#### KEYWORDS

Archive, city, idiom, authorship, body

#### REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Santana Dias. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Coleção Conexões).
- HOLLANDA, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.