

A IMAGEM DO HIATO: *BUDAPESTE*[★] E A FOTOGRAFIA

Renato Cury Tardivo ^{★★}

RESUMO

Este artigo propõe uma análise comparativa entre o romance Budapeste, de Chico Buarque, e a linguagem da fotografia. Inserido no âmbito interdisciplinar da psicologia da arte, vale-se de referenciais de crítica literária, estética, fenomenologia e psicanálise, a fim de analisar em que medida Budapeste e a fotografia correspondem-se. A partir da leitura do romance, levantamos algumas questões que, em seguida, procuramos problematizar e ampliar, articulando-as a elementos pertencentes à linguagem fotográfica. Tanto no romance analisado quanto na linguagem da fotografia, parece haver uma espécie de duplo movimento segundo o qual a realidade revela e é revelada.

Palavras-chave: psicologia da arte; Budapeste; fotografia; Chico Buarque; fenomenologia.

THE IMAGE OF HIATUS: *BUDAPEST* AND PHOTOGRAPHY

ABSTRACT

This article presents a comparative analysis between the novel Budapest, by Chico Buarque, and photographic language. Inserted in the interdisciplinary context of Psychology of Art, with literary critique, aesthetic, phenomenological and psychoanalytic references, it intends to examine, from the reading of the novel, the correspondence between Budapest and the photography. In such case, this article attends to the links between the events of the novel and photographic language. In both – the novel and photographic language – it seems to take place a double line according to which reality concomitantly reveals and is revealed.

Keywords: psychology of art; Budapest; photography; Chico Buarque; phenomenology.

[★]Budapest é o título da edição inglesa do romance, publicado por *Bloomsbury Publishing*.

^{★★}Psicólogo. Possui mestrado em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo. Atualmente é psicanalista (atendimentos e supervisões), professor da Universidade São Marcos e escritor. Endereço: Universidade São Marcos, Faculdade de Psicologia. Rua Coelho Lisboa, 334 – Tatuapé. - São Paulo, SP – Brasil. CEP: 03323-040.
E-mail: rctardivo@uol.com.br

“O autor do livro sou eu”
“O autor do meu livro não sou eu”
(Chico Buarque)

ROMANCE DE SUPERFÍCIE: O PONTO DE PARTIDA

Escrito na primeira pessoa, o *ghost writer* José Costa, *Budapeste*, terceiro romance de Chico Buarque, nos conta as andanças do narrador que, errando entre Rio e Budapeste, se rende aos encantos da língua húngara.

A trama começa com uma cena em Budapeste, na qual José Costa se esmera por falar o idioma húngaro. Sem saber exatamente “onde cada palavra começava ou até onde ia”, o narrador-personagem deixa-se invadir por aqueles signos tão assustadores quanto fascinantes e, ao observar as palavras na legenda da televisão, tem a impressão de “ver seus esqueletos” (BUARQUE, 2003, p. 9).

Mais ou menos como lhe parecem as palavras húngaras, sem saber ao certo o começo e o destino de suas andanças, José Costa vai dar em Budapeste quando, ao voltar de um congresso de escritores anônimos, o avião em que ele viajava tem de pousar na capital húngara por conta de uma ameaça de bomba. Instala-se em um hotel da cidade, toma contato com o idioma que escuta no noticiário da televisão local e apaixona-se. Mas volta ao Rio no dia seguinte.

Na capital fluminense, divide com Álvaro Cunha, colega dos tempos da faculdade de Letras, uma agência que presta serviços literários: Cunha & Costa. Cunha cuida dos negócios; Costa, literato versátil, escreve textos sob encomenda: discursos políticos, artigos para jornais, autobiografias etc.: “Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra” (BUARQUE, 2003, p. 16).

São essas progressões de sombra que, por meio de uma prosa limpa, sóbria e extremamente bem escrita, dão o tom do romance: “um romance do duplo” (WISNIK, 2003, [online](#)).

A partir da dualidade escritor/escritor anônimo, desenha-se uma série de outras: Rio/Budapeste, idioma português/idioma húngaro, eu/não-eu, Vanda (esposa de Costa)/Kriska (sua amante em Budapeste), Joaquinzinho (filho de Costa)/Pisti (filho de Kriska), *Budapeste* (o romance mesmo de Chico Buarque)/*O ginógrafo* (autobiografia encomendada a Costa), entre tantas mais.

Mas que direção toma essas progressões?

Luiz Alfredo Garcia-Roza (2003, [online](#)) afirma a esse respeito que o livro de Chico Buarque:

[...] não tem a pretensão de nos conduzir ao céu das idéias abstratas nem de nos confrontar com as feras trancadas no porão. [...] é um romance da superfície. Sua matéria-prima são os acontecimentos [...] Em relação a ele [acontecimento] [...] podemos apenas deslizar lateralmente.

Ou seja, no emaranhando desse jogo de duplos, o que importa é justamente a superfície – que ora se estende do Rio a Budapeste, ora de *O ginógrafo* a *Budapeste*, ora de Vanda a Kriska e assim por diante.

Ocorre que “essa onipresença do duplo”, novamente com Garcia-Roza (2003, [online](#)), “encobre uma segunda questão invisível na sua assustadora visibilidade: a da realidade”. Não há quem seja mais real: Vanda ou Kriska, Rio ou Budapeste, Buda ou Pest... Esses elementos amarram-se à superfície e, assim, compõem a tessitura mesma da realidade.

Partindo e compartilhando da leitura de Garcia-Roza, apresentou-se-nos o seguinte questionamento: haveria alguma correspondência entre o romance de Chico Buarque e a linguagem da fotografia?

Em trabalhos anteriores, havíamos constatado que “Étienne Souriau afirma que o estudo das diversas artes pode se beneficiar do confronto de cada uma com as demais” (TARDIVO, 2009a, p. 16); e que, para Merleau-Ponty (apud TARDIVO, 2009b, p. 106), “são as diferenças de linguagens que permitem a articulação da correspondência, isto é, a unidade do ser emerge da relação entre os diversos”.

Assim, no âmbito da Psicologia da Arte, tal qual preconizada pelo Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte (IP-USP), valendo-nos de referenciais da crítica literária, estética, fenomenologia e psicanálise, procuraremos analisar, a partir da leitura de *Budapeste*, em que medida a linguagem contida no livro aproxima-se da linguagem da fotografia. Para dar prosseguimento, deslizamos lateralmente em eventos significativos do romance.

BUDAPESTE / O GINÓGRAFO

A agência Cunha & Costa recebe, tão logo José Costa chega do congresso em Istambul (aquele que o fez dar pela primeira vez em Budapeste), a encomenda de uma autobiografia de um alemão, Kaspar Krabbe, que “não tinha cabelos, nem sombra de barba, nem sobrancelhas, era perfeitamente glabro. [...] Uma pele com um quê de papel” (BUARQUE, 2003, p. 28). Pele sobre a qual José Costa imprimirá as tintas que se lhe surgirem. Enquanto esboça as primeiras linhas da autobiografia, estas se confundem com as linhas do próprio *Budapeste*, e, após experimentar alguma dificuldade, ele chega a uma escrita fluente e conclui a encomenda: *O ginógrafo*.

Então, Costa descobre, espelhado nos sonhos do filho, que em sonhos ele próprio falava húngaro. É o suficiente para comprar dois bilhetes com destino a Budapeste. Vanda, no entanto, troca o dela por uma passagem para Londres. José Costa embarca sozinho.¹

Quando regressa ao Rio, meses depois, encontra em seu apartamento um exemplar de *O ginógrafo* – de capa mostarda, como o próprio *Budapeste* – com dedicatória do alemão Kaspar Krabbe à Vanda.

Costa enciúma-se. Pensa que o alemão possa ter se enamorado de Vanda. Daí descobre que *O ginógrafo* se transformou em grande sucesso de público e crítica e é impelido por Álvaro, seu sócio, e Krabbe a assinar um termo no qual afirma ter prestado apenas serviços de digitação ao alemão.

Nessa época, ganha de Vanda um exemplar da autobiografia. A admiração que a mulher dirige às (suas) palavras de *O ginógrafo* será a gota d'água para um tiro decisivo a ser disparado por Costa. É que, coincidentemente, o casal encontra-se com Kaspar Krabbe no *reveillon* daquele ano. Na ocasião, acalentados pela algazarra, Vanda e Krabbe, sob o olhar de Costa, conversaram intimamente:

Eu lhe levaria um champanhe, se encontrasse o garçom, mas aí vi Kaspar Krabbe se chegando a ela com duas taças na mão. Ela alçou a mão, fazendo o bracelete deslizar do pulso ao cotovelo, e mesmo àquela distância divisei o movimento lento de seus lábios: absolutamente admirável (BUARQUE, 2003, p. 110).

Tomado por violento acesso de ciúmes, José Costa arrastou para si a mulher:

[...] porque pretendia apenas estar um minuto a sós com ela. [...] Até que a orquestra em peso produziu um acorde seco, e antes que rebentassem aplausos, morteiros e gritaria, houve um átimo de silêncio. Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu (BUARQUE, 2003, p. 112).

A revelação marca o afastamento entre Vanda e José, que parte uma vez mais em direção a Budapeste. Ao lado da esposa, Costa deixa de ser escritor anônimo e, pelo avesso, perde a identidade.

ZSOZE KÓSTA/KOCSIS FERENC

Zsoze Kósta – como é chamado na capital húngara – chega a Budapeste e passa a trabalhar no Clube das Belas-Letras, emprego conseguido por Kriska (sua porta de entrada à língua magiar), de quem aos poucos readquire a confiança até receber, pela segunda vez, o coração da moça.

Em Budapeste, já com o domínio do – e ainda encantado pelo – idioma, Kósta encontra nova morada como *ghost writer*. É assim que escreve para um decadente poeta local – que esteve no Rio tempos atrás em festa no consulado húngaro – os versos de *Terzetos secretos*.

O mais novo livro de Ferenc faz enorme sucesso. Kósta e Kriska vão ao lançamento em busca de autógrafos, circunstância que o diverte. Mas a diversão se transforma em ira tão logo Kriska dispare sua opinião sobre os *Tercetos*: “é como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta” (BUARQUE, 2003, p. 141). A ira o afasta novamente da casa de Kriska e o faz dar em um hotel.

Lá, para sua surpresa, ele já era esperado, pois tinha lugar o encontro anual de escritores anônimos.

Na reunião, Kósta novamente surpreende-se ao encontrar o Sr..., figura enigmática, que conhecia do Clube das Belas-Letras. Mas surpresa maior é a do Senhor... quando Kósta se põe a ler seu grande trabalho, os *Tercetos secretos* (supostamente de Ferenc), revelando a seus colegas, escritores anônimos, o verdadeiro autor daqueles versos.

E essa revelação, que primeiro toma o Sr... de sobressalto, desperta a seguir sua inveja: ele denuncia às autoridades a situação irregular de Kósta em Budapeste. À revelia, o narrador-personagem volta ao Rio.

JOSÉ COSTA / ZSOZE KÓSTA

De volta ao Rio (anos se passaram), José Costa vê seu mundo reduzido a um quarto cada vez mais estreito no Hotel Plaza: “Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, e agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício” (BUARQUE, 2003, p. 154). É assim que se delineaia no romance – e na lembrança de Costa – uma nova – e tão real quanto a antiga – fotografia:

Enfim eu me sentava num banco à beira-mar e ficava espiando os barcos; mesmo o oceano, na minha memória, estivera a ponto de se estagnar. Mas não durava muito meu recolhimento, pois algum despreocupado sempre acabava por se sentar comigo. E dava de puxar assunto, sem desconfiar que se intrometer nos meus ouvidos naquele momento equivalia a me cortar a respiração (BUARQUE, 2003, p. 154).

Contudo, a essa realidade ele parece não mais pertencer: recebe cobranças da administração do hotel em função das despesas atrasadas, não mais encontra pessoa alguma de seu convívio; mesmo seu filho, tudo indica que se encontram na rua em um clima de muita hostilidade (mas teria Joaquinzinho, agora um jovem com aparência desagradável e agressiva, o reconhecido?). Enfim, o Rio de Janeiro torna-se, para José Costa, cada vez mais exíguo.

Ele já se esquivava dos telefonemas recebidos em seu quarto no Hotel Plaza, temendo que se tratasse da gerência a expulsá-lo, mas um dia atende e se surpreende com o *flash* de realidade que invade o quarto.

Trata-se de uma ligação do cônsul da Hungria, informando a *Kósta* que os maiores editores de Budapeste haviam emitido uma passagem em seu nome e que ele tinha direito a um visto de livre permanência no país.

Uma vez mais ele vai a Budapeste, mas agora é para encontrar-se com a poesia: “meus pensamentos vinham em versos” (BUARQUE, 2003, p. 165).

Em Budapeste, é recebido com festa e o livro *Budapest* (que não escrevera), de capa furta-cor e autoria de Zsoze Kósta. “Fiquei cego” (BUARQUE, 2003, p. 167), vai dizer Costa, aqui dando lugar a Zsoze Kósta.

Kriska, grávida (dele), Pisti e inclusive o Sr... (pai de Pisti, ex-marido de Kriska – e é mais uma revelação) o recebem com alegria no aeroporto.

Budapest, autobiografia de Zsoze Kósta, foi escrita pelo (também escritor alumino) Sr...:

Kriska [...] não se cansava de ler o livro, agora que já estava de licença-maternidade, já o lera umas trinta vezes em voz alta. Realmente inacreditável, falava, e me olhava admirada, e fazia comentários [...] essas praias, essa gente andando para lugar nenhum, e essa mulher Vanda, de onde tiraste isso? Realmente inacreditável, realmente inacreditável, e eu sentia o sangue me subindo à cabeça aos borbotões. [...] Ingênuas, Kriska se comovera às lágrimas, pois raros ex-maridos sabem ser tão altruístas, e fez com que Pisti transmitisse ao pai seu profundo reconhecimento. Enquanto isso, o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito. Era como se ele tivesse imprimido cores num filme que eu recordava em preto-e-branco [...] (BUARQUE, 2003, p. 169).

“O autor do meu livro não sou eu” (BUARQUE, 2003, p. 170), quase deixar escapar à Kriska como, às avessas, na confissão que fez a Vanda na festa de ano-novo no Rio. Mas, dessa vez, ele se contém.

Sua vida então se confunde com o livro *Budapest*: “Era um enfado, era muito triste, eu poderia baixar as calças no centro da cidade, ninguém se surpreenderia” (BUARQUE, 2003, p. 171). Contudo, regozija-se por estar ao lado de Kriska, que “pelo menos estava no livro desde o início” (BUARQUE, 2003, p. 172), o que é válido não só para *Budapest*, de Zsoze Kósta, como também para o romance *Budapest*: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” são as primeiras palavras do livro de Chico Buarque (2003, p. 5), que se referem a uma conversa entre o narrador-personagem e Kriska. Essa confusão é ela mesma o acontecimento de que se ocupa o romance em suas últimas linhas:

E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia. Querida Kriska, perguntei, sabe que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei bem o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher

amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa (BUARQUE, 2003, p. 174).

A frase que encerra *Budapeste* – e *Budapest* – é a mesma que encerra a autobiografia de Kaspar Krabbe, *O ginógrafo*, o qual, por sua vez, também se confunde com *Budapeste*. O jogo de duplos se completa. Percorreu-se a horizontalmente a narrativa, de uma extremidade à outra: da capa à contracapa.

Em caracteres invertidos, a contracapa do romance traz o mesmo trecho de *Budapeste*, grafado na capa, e indica, ainda em letras invertidas, o autor Zsoze Kósta – ao invés de Chico Buarque, como na capa: “o romance de Chico Buarque transforma-se na escrita a contrapelo do *ghost writer*, e a autobiografia apócrifa deste converte-se na ficção do autor” (FARIAS, 2004, p. 401). Além disso, “*Budapeste* ironiza, no sentido da autocrítica, o processo de mitificação da autoria” (ROCHA, 2009, p. 135). No limite, é o que as duas passagens do narrador, em momentos distintos, sugerem: “O autor do livro sou eu [...] O autor do meu livro não sou eu” (BUARQUE, 2003, p. 112, 170). A propósito, no segundo momento, acrescenta-se o pronome possessivo “meu” à frase e, também, Kósta não deixa escapar a revelação a Kriska. Ora, o livro a que o narrador se refere é *Budapest*, autobiografia de Zsoze Kósta, que finalmente funde-se ao próprio *Budapeste*, de Chico Buarque. Daí o paradoxo radicalizar-se no segundo momento. E o fato de não revelar à parceira que não é o autor do livro – conquanto, na primeira situação, tivesse revelado que o era – também contribui para a perfeita simetria do jogo de opostos: espelho dentro do espelho.² Imagem da imagem, *Budapeste* termina onde tudo começa.

Assim, coloca-se a seguinte questão: o livro é criação de um outro que me confere história e se confunde com ela, ou sou eu o autor do livro, fazendo do criar histórias para os outros a minha própria história?

IMOBILIDADE VIVA

Deixemos nossa leitura de *Budapeste* em suspenso por um breve instante para adentrar a linguagem da fotografia. A seguir retomaremos o romance.

Segundo Susan Sontag (1981), a fotografia fragmenta o real, confere-lhe opacidade. “A fotografia não explica nada. Ela fascina” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 101).

Ela nunca se basta: é sempre um recorte, um olhar que se constrói no mundo. Pode convidar a ver mais, para além de seus contornos, mas, por outro lado, suportar esses pequenos núcleos do real é por vezes penoso ou mesmo aversivo. Fragmentos que fascinam e chocam – marcas da coisa ambígua que insiste em se apresentar por aquilo que não é.

Há algo que nos toca especialmente em cada fotografia – aquilo a que Roland Barthes chama *punctum*. A fotografia provoca um sentimento doloroso e enigmático porque revela o que já não é: “imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 2008, p. 118), um “isso foi”.

Contudo, isso que “não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob as espécies da insistência” (BARTHES, 2008, p. 78), é um olhar que a fotografia encerra – e limita? Ou o olhar é que se constitui enquanto tal na fotografia? Dizendo de outro modo: “É a fotografia que doa ao real esse misterioso caráter ou é o mistério do próprio mundo sensível aquilo que a fotografia revela?” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 101).

Sendo da natureza da coisa apresentar-se por perfis, o visível e de modo amplo o sensível são inesgotáveis: “a coisa é única sob suas faces” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 103). Assim, ao tocar a minha mão esquerda à direita, se quero captar, com a mão direita, o trabalho realizado pela esquerda, “esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 20). Minha mão enquanto toca “não” pode ser tocada – pressionando-se uma contra a outra, revela-se uma organização ambígua:

Uma reversibilidade entre o tocante e o tangível que nunca se realiza de fato [...] Entre a mão apalpada e a mão apalpante há um hiato, que não é um vazio, mas o invisível. Entrando a mão em contato com a mão, o tato não está nem em uma nem em outra, mas entre elas; não indo além de uma espécie de iminência, a experiência que tenho de mim mesmo percebendo (tocar-me tocando, ver-me vendo) conclui-se no invisível (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 105-106).

Exacerbação da ambigüidade, o fotógrafo, ao inspirar o mundo, é também aspirado por este (FRAYZE-PEREIRA, 2006). Eis o duplo movimento da fotografia: “imobilidade viva” (BARTHES, 2008, p. 78).

BUDAPESTE E A FOTOGRAFIA

Ora, a agilidade da prosa de Chico Buarque, composta predominantemente por orações coordenadas, e o olhar do narrador-personagem, portador de inúmeras revelações, são alusivos da analogia entre *Budapeste* e a linguagem da fotografia.

Nas duas situações, bem como no encontro entre a mão apalpada e a apalpante, a realidade não está nem em um nem em outro dos tantos duplos – mas “entre” eles. Assim, ao se deixar permear por esses fragmentos, abrindo-se à cena do próprio trabalho produtor de signos – o que ganha ainda mais força em se tratando de um livro sobre livros, um escrito sobre escritores –, tanto mais a narrativa de Chico Buarque deixa entrever o seu mecanismo enunciador. E o mesmo ocorre com a fotografia:

[...] se a câmera não pode se incluir na imagem, pode-se imaginar que a única maneira de vê-la é detectar as marcas que ela deixa na cena. E quanto mais a foto se deixa permear por essas marcas, tanto mais ela se libera do fetiche do extraquadro

e se abre a essa outra cena invisível, à cena do próprio trabalho produtor de signos (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 116).

Sugestivamente, há algumas passagens do romance que fazem referência à fotografia, ou, quando a menção não é direta, a escrita faz analogia ao gesto do fotógrafo, isso para não falar no excesso de revelações que se jogam, umas sobre as outras, tendo por extremidades a capa e a contracapa do próprio livro.

Por exemplo:

Vi o dedo indicador do fotógrafo a pique de premer o botão, e se retrair em seguida [...]; atravessei grupos de gays, de americanos, de políticos, o fotógrafo saltou na minha frente e tirou uma, duas, três, quatro fotos [...]; Deixara um ponto negro no alto da primeira página, ali onde havia fincado a pena. E a partir daquele ponto escrevi um verso, depois outro, e mais um [...]; Esticou-se todinha para trocar dois beijos com Kaspar Krabbe, e pude ler nos seus lábios: absolutamente admirável. Abanou a cabeça e repetiu: absolutamente admirável [...]; Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, e agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício [...]; Desembaraçado da visão, com maior tino perceberia se ela estava alegre, se estava mentindo, se tinha dó de mim. (BUARQUE, 2003, passim).

Como o fotógrafo, o narrador parece deslocar-se na busca pelo instante de que fala Cartier-Bresson: o instante decisivo. Para o fotógrafo:

Fotografar: é prender o fôlego quando todas as nossas faculdades convergem para captar a realidade fugidia; é aí então que a apreensão de uma imagem é uma grande alegria física e intelectual. Fotografar: é num mesmo instante e numa fração de segundo reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. É pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração. É um modo de viver (CARTIER-BRESSON, 2009).³

Há duas passagens, já comentadas aqui, emblemáticas do instante decisivo. São elas: “Até que a orquestra em peso produziu um acorde seco, e antes que rebentassem aplausos, morteiros e gritaria, houve um átimo de silêncio. Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu (BUARQUE, 2003, p. 112); e “atirei longe o livro, segurei-a pelos cabelos e assim quedei arfante. O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca” (BUARQUE, 2003, p. 170).⁴ A ambigüidade exacerba-se. Ao revelar a autoria do livro a Vanda e, depois, ao (não) revelar a autoria do (seu) livro

a Kriska, cria-se uma espécie de polaridade na qual, errando por entre os pares de duplos em reversibilidade circular, o narrador transita entre o positivo e o negativo, a revelar a realidade, e sendo também por ela revelado, “até o esqueleto”.⁵

Como afirma Tales Ab’Sáber (2005, p. 27):

Haveria em nós algo que é a imagem impressa, mas invertida, da forma psíquica do outro. Se em nós se dá a luz da imagem da relação criada entre os sujeitos, com as criações advindas desde a luz de nosso próprio desejo, também temos indicado ali o negativo da foto, algo da forma psíquica que é própria do outro que se ilumina em nós.

Relembremos, a esse propósito, a seguinte passagem do romance: “Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito. Era como se ele tivesse imprimido cores num filme que eu recordava em preto-e-branco” (BUARQUE, 2003, p. 169).

Budapeste é todo composto por esse processo de impressão de cores – algo da forma do outro iluminado em nós – até o ponto em que, em um paradoxo-limite, espelha a própria imagem. Ao terminar onde tudo começa, o livro encarna a imobilidade viva própria à linguagem fotográfica. Finda a leitura, há algo que nos fere. *Punctum*. Houve história? – pode se perguntar o leitor. E no entanto o narrador desloca-se de um canto a outro, do mundo e do livro. Progressão instantânea: decisiva.

[Nessa medida,] embora o tema do duplo atravessasse 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 (GARCIA-ROZA, 2003, [online](#)).

Sucessão de “isso foi” – que alude a uma sucessão de “isso será” – e que, ao fazê-lo, funda um “isto é”. Mosaico de duplos costurados em fotografia: “O autor do (meu) livro (não) sou eu”. Uma só imagem.

NOTAS

- ¹ Esse tempo que passa em Budapeste é de extrema importância para a trama. No entanto, para fins do recorte a que este artigo se pretende, retomaremos a narrativa quando de seu regresso ao Rio.
- ² Vale lembrar que, na primeira ocasião, Costa capta os lábios de Vanda a pronunciar ao alemão a expressão “absolutamente admirável”; agora, em Budapeste, Kósta ouve de Kriska “realmente inacreditável”.
- ³ Fragmento do texto de Cartier-Bresson registrado na quarta capa do livro citado.
- ⁴ E na mesma página: “O autor do meu livro não sou eu, me escusei no clube das Belas-Letras, mas todos me fizeram festa e fingiram não me ouvir, talvez porque, como se diz, eu falasse de corda em casa de enforcado. (...) O autor do meu livro não sou eu, emendei, levando a multidão às gargalhadas. Não era uma piada, mas como tal foi publicado o dito no dia seguinte” (p. 170).
- ⁵ Não nos esqueçamos da primeira vez em que José Costa vê as palavras húngaras na legenda do noticiário televisivo: “tive a impressão de ver seus esqueletos: *ő az álom előtti talajon táncol*” (p. 9).

REFERÊNCIAS

- AB’SÁBER, T. *O sonhar restaurado: formas do sonhar em Bion, Winnicott e Freud*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.
- BUARQUE, C. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- CARTIER-BRESSON, H. *Henri Cartier-Bresson: fotógrafo*. São Paulo: Cosac Naify / SESC-SP, 2009.
- FARIAS, S. R. *Budapeste: as fraturas identitárias da ficção*. In: FERNANDES, R. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 387-408.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- GARCIA-ROZA, L. A. Não existe duplo para a realidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 set. 2003. Segundo Caderno. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm>. Acesso em: 26 jan. 2010.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROCHA, G. A cultura da linguagem na obra de Chico Buarque. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 18, p. 131-147, 2009.
- SONTAG, S. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- TARDIVO, R. C. *Porvir que vem antes de tudo: uma leitura de Lavourea arcaica – literatura, cinema e a unidade dos sentidos*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009 a.

TARDIVO, R. C. *Porvir que vem antes de tudo: reconciliação e conflito em Lavoura arcaica – literatura e cinema. Ide-49 – SBPSP, São Paulo, v. 32, p. 106-121, 2009b.*

WISNIK, J. M. *“O autor do livro (não) sou eu”*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=crit_budapeste_wisnik.htm>. Acesso em: 26 jan. 2010.

Recebido em: fevereiro de 2010

Aceito em: agosto de 2010