

Chico Buarque. *Bambino a Roma*: ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

168p.

Ao longo da história, os indivíduos têm buscado compreender tanto o mundo que os cerca, quanto a si mesmos, em uma incessante busca pelo saber e pela verdade. Procurar o sentido das coisas é, assim, tarefa intrínseca ao ser humano dotado da faculdade da razão, o qual não se contenta com respostas acabadas, prontas, definitivas. Pelo contrário, é justamente em uma manifestação construtivista do conhecimento, aberta à constante inquirição e ao diálogo entre as mais diferentes disciplinas, que devemos ancorar as nossas mais distintas visões de mundo e ideologias. Logo, se à ciência é conferida uma função seminal em nossas vidas, podemos, por extensão, ponderar sobre uma questão crucial para a existência e a continuidade da humanidade, a saber, a capacidade inerente aos sujeitos de recordar episódios de um tempo anterior ao presente.

Desse modo, a rememoração de vivências do passado, sejam profícuas ou traumáticas, configura-se como um importante recurso de que dispomos para compreender e dar significado à realidade que nos envolve, a qual, por seu turno, está repleta de situações que nos afetam diariamente e que, em última instância, contribuem para a construção de nossas respectivas identidades individuais e coletivas. Na esteira dessa questão, o filósofo francês Paul Ricoeur (2012, p. 108) questiona: “não se tornam as vidas humanas mais legíveis quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito?” Mais do que simplesmente evocar circunstâncias isoladas do pretérito, o ato memorial necessita e faz uso contínuo do discurso narrativo para alcançar toda a sua potencialidade significativa, haja vista a necessidade que possuímos em dar ordem e sequência ao que nos sucede no tempo. O empreendimento de narrar a própria história é, pois, considerado essencial para a constituição do sujeito enquanto ser pensante e agente de seu próprio destino. Segue o autor de *Tempo e Narrativa*: “E estas ‘histórias da vida’ não se tornam elas, por sua

vez, mais inteligíveis, quando lhes são aplicados modelos narrativos – as intrigas – extraídos da história e da ficção (drama ou romance)?” (Ricoeur, 2012, p. 108) Por conseguinte, ao entrelaçar experiências de vida acumuladas através de uma existência, o discurso memorial apresenta-se como fio condutor altamente capaz de conferir sentido a tais vivências.

E é precisamente à luz de tal contexto que a obra *Bambino a Roma* pode ser lida e interpretada. Redigido por uma das mais importantes personalidades de nosso tempo, o compositor, cantor e ficcionista brasileiro Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque (1944-), esse relato memorialístico, editado em 2024, pela Companhia das Letras, foca em dois anos (1953-1954) da história familiar do autor, notadamente a época em que residem na capital italiana e na qual seu pai, o renomado historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda, passa a dar aulas na Universidade de Roma, ocupando a cátedra de Estudos Brasileiros. Ainda que essa possa ser a razão oficial da viagem, ao menino de apenas nove anos imperam sentimentos de incerteza e apreensão em relação à saída da pátria que ele tanto ama. Observe-se: “Vendo a casa [em São Paulo] tão vazia, com manchas de mobília no chão e de quadros na parede, entendi que a ausência seria longa, talvez para sempre” (Buarque, 2024, p. 7). E mais adiante revela: “[...] na verdade nunca me explicaram direito o motivo da nossa viagem” (Buarque, 2024, p. 8). Assim, as lembranças evocadas pelo Chico adulto são, em sua maioria, de episódios da infância, apesar de a seção final da obra redirecionar a atenção do leitor para ocorrências não tão distantes no tempo (Buarque, 2024, p. 135-158).

Dividida em vinte e nove capítulos e dedicada à Miss Tuttle, professora a quem o jovem Chico escrevia suas redações em língua inglesa enquanto estudante na cidade eterna, *Bambino a Roma* não se apresenta como um relato memorialístico cuja pretensão seja a de abarcar a totalidade das experiências vivenciadas pelo autor e sua família na capital italiana no período citado. Isso fica bastante evidente em determinada altura da narrativa, na qual lemos:

Tantas vezes pensei em escrever um diário. Seria como um memento que me valeria no futuro, caso eu efetivamente me decidisse a relatar minhas experiências romanas. Comuniquei o desejo à minha mãe, que tinha uma veia artística latente e fazia gosto em estimular minhas veleidades literárias. Fez questão de ir à papelaria comprar um diário, que eu imaginava com uma capa de couro preta ou de crocodilo. O que ela me trouxe, porém, tinha uma capa

plastificada com ilustração de borboletas e o título com caligrafia infantil: *Diario del Bimbo*. [...] Dei o diário de presente para minha irmã caçula colorir no *asilo*, como eram chamadas na Itália as escolas maternais. De qualquer forma, pensando melhor, eu não conseguiria descrever honestamente o que se passava à minha volta no dia a dia, pois mesmo as memórias mais recentes seriam retocadas à medida que eram escritas. Achei melhor largar mão da ideia de um diário e deixar que o esquecimento fizesse o seu trabalho. No futuro a imaginação cobriria as lacunas da memória e os acontecimentos reais se revezariam com o que poderia ter acontecido. (Buarque, 2024, p. 83-84)

Da desistência em manter um diário que conservasse o registro das situações vividas à época decorre a aceitação consciente do autor em borrar as fronteiras entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido, circunstância que confere à imaginação um status de relevo na composição de suas memórias, as quais apresentam de modo nada gratuito o subtítulo “Ficção”. À vista disso, “a batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem; é da borda extrema do dizível que ela se estende; é o chamado daquilo que está fora do vocabulário que move a literatura” (Calvino, 2006, p. 208). Destaque-se, ainda, a presença do esquecimento, elemento essencial para o adequado funcionamento da memória humana, uma vez que ambos se encontram em uma permanente relação dialética, ou seja, caso tivéssemos a capacidade cerebral de armazenar toda e qualquer lembrança de nossa existência, certamente não seríamos capazes de pensar e dar sentido às coisas de modo efetivo e factível. Quer dizer, soçobraríamos em incontáveis lembranças, muitas das quais não seriam mais necessárias para a compreensão do mundo e de nós mesmos.

É bastante plausível, então, aceitar como válido o subtítulo deste livro de Chico Buarque, uma vez que o discurso memorial não é absoluto, definido, imutável. Fundado na reavaliação constante das lembranças, é o território propício para a intervenção artística, a qual, dada a sua composição figurada e plurissignificativa, permite ao criador de mundos ficcionais oferecer alternativas para situações que podem ter acontecido (ou não) com ele em determinado momento de sua história. Ao inserir esse elemento de dúvida na cabeça de seus leitores, o autor enriquece a experiência estética de uma obra desse porte, na medida em que nos encoraja a questionar e a reimaginar as nossas próprias recordações, fato que garante, por sua vez, a fluidez intrínseca ao fenômeno memorial. Nesse sentido, o “meu sonhado livro de memórias poderia ser bem isso, um papel de parede reproduzindo o que ele ao mesmo tempo esconde” (Buarque, 2024, p. 81).

No âmbito das lembranças que compõem a estrutura de *Bambino a Roma*, destaca-se, a nosso ver, a presença da arte e o seu impacto profundamente positivo sobre o horizonte do menino de nove anos, a qual se traduz, por sua vez, por meio de diferentes manifestações como, por exemplo, a literatura, a música e o cinema. Por exemplo, a fim de se ocupar nas férias, o garoto subtrai do escritório do pai um significativo número de folhas de papel ofício para, com isso, “escrever um grande romance” (Buarque, 2024, p. 28), o qual teria como sua primeira leitora uma colega de escola chamada Sandrene, por quem o jovem romancista nutre uma paixão. Observe-se: “No meu pensamento desejoso, Sandrene ainda viria me fazer companhia naquele verão e, irrequieta como era, pediria para ler meu romance antes que fosse para o prelo. Eu a figurava sentada na cama atrás de mim, a fim de ler por cima do meu ombro o livro sendo escrito em seu louvor” (Buarque, 2024, p. 28). Totalizando quase duzentas páginas, a obra é concluída e finalmente entregue a tão desejada destinatária por intermédio da irmã do autor.

É interessante e, ao mesmo tempo, um tanto frustrante notar que não nos é dada qualquer indicação sobre o tema do “grande romance” que consumiu tanto tempo da existência do rapaz nesse período de sua infância, porém nos é informado o estado de apreensão pelo qual passa, uma vez que busca, em seu íntimo, adivinhar as possíveis reações que seu texto poderia despertar em sua leitora ideal. No entanto, “à noite perguntei à minha irmã como havia sido, ao que ela respondeu que mais ou menos, pois Sandrene aceitou o calhamaço de bom grado, mas virando as costas falou baixinho: *bullshit*” (Buarque, 2024, p. 29). Atônito com a possibilidade de a namorada ter proferido um palavrão, o jovem escritor confessa a admissão da irmã de que essa possa ter se confundido no inglês. E encerra o capítulo: “Eu também não podia jurar, mas acreditava ter visto, ao sair da escola, as folhas soltas do romance no asfalto molhado da Via Nomentana” (Buarque, 2024, p. 29). Percebe-se que a experiência, apesar de não ter obtido o êxito esperado por seu autor, aponta para uma preocupação, ainda que em um estágio bastante inicial, do criador de mundos ficcionais com o efeito que sua criação viria a operar sobre o horizonte de expectativas de um público em potencial.

O apreço do jovem Chico pela arte da palavra não se efetiva tão somente no nível da criação, estendendo-se para a seara da fruição estética, ou seja, estamos diante

de um indivíduo que investe significativa parte de seu tempo livre apreciando e desfrutando intensamente histórias de ficção, as quais se apresentam como parte significativa do repertório de leituras do futuro autor de *Budapeste*. Convalescendo de uma apendicite supurada, o menino passa a ouvir o pai a trabalhar na máquina de escrever, ao mesmo tempo em que surrupia algumas obras italianas pertencentes ao irmão mais velho, das quais se destacam *Corsário Negro*, *O Filho do Corsário Vermelho* e *A Filha do Corsário Verde*, escritas por Emilio Salgari (1862-1911), notório por suas narrativas ambientadas no mar e envolvendo piratas. Leia-se: “Então comecei a fantasiar que meu pai publicava romances de aventura sob o pseudônimo de Emilio Salgari e que naqueles dias estaria escrevendo as peripécias do Corsário Azul, vividas não nas águas de Maracaibo, mas na baía de Guanabara” (Buarque, 2024, p. 64-65). A combinação de tais atividades mostra-se, assim, altamente produtiva, uma vez que estimula a imaginação do garoto e atesta a admiração que nutre pela figura paterna.

E é precisamente essa fascinação pela literatura de aventuras que conduz o pequeno Chico a uma inesperada e bem-vinda descoberta, a qual tem como palco a Livraria Hoepli da Galleria Colonna, em Roma. Tendo danificado *Yolanda, a Filha do Corsário Negro*, uma das obras de Salgari pertencentes ao referido irmão mais velho, cabe-lhe, por ordem dos pais, restituir ao seu proprietário o bem avariado. Chegando ao local, impressiona-se com o tamanho e imponência dos três andares repletos de livros, não sabendo por onde começar a busca que o levara até ali. Após seguir orientações de diferentes vendedores, não demora a encontrar “uma estante com duas prateleiras repletas de obras de Salgari. *O Corsário Negro*, *Os Corsários das Bermudas*, *A Rainha das Caraíbas*, *Os Últimos Filibusteiros*, tinha de tudo ali, menos o livro do meu irmão” (Buarque, 2024, p. 97). Ao questionar um dos atendentes sobre a ausência do objeto de sua perquirição, recebe a informação de que a livraria não tem condições físicas para abrigar todos os noventa romances de Salgari, sem considerar os mais de cinquenta apócrifos editados pelos filhos após o suicídio daquele. É-lhe dito, ainda, que o livro que procura pode estar disponível no subsolo da loja. Nesse ínterim, testemunha a conversa de um atendente com um cliente, o qual busca por obra de Antonio Gramsci. Segue-os até o departamento de não ficção situado no terceiro andar, na esperança de, caso houvesse uma brecha no colóquio alheio, poder ser

atendido. Percebendo que isso não viria a acontecer, dada a paixão com que o vendedor se referia ao filósofo italiano diante de seu interlocutor, decide dar uma olhada pelas estantes ao redor, as quais exibiam os lançamentos acadêmicos do momento. E eis que “num relance, vislumbrei na capa de um livro um nome familiar. Sim, não era uma miragem, era quase como ler meu próprio nome acima do título de um livro que eu não conhecia em italiano: *Alle Radici del Brasile*. É o livro do meu pai!, falei alto, interrompendo o vendedor e o intelectual” (Buarque, 2024, p. 98).

Movido pela emoção proporcionada por essa inesperada descoberta, não consegue conter o entusiasmo: “É do meu pai, falei mostrando o livro a um vendedor no mezanino. É o livro do meu pai!, falei no térreo para o caixa, que me respondeu: duas mil e duzentas liras” (Buarque, 2024, p. 98-99). E prontamente toma uma decisão: entre a edição italiana de *Raízes do Brasil* e *Yolanda, a Filha do Corsário*, opta pelo primeiro, confessando, em seguida, que “[seu] irmão não ousaria [lhe] bater por isso. Se o fizesse, pela primeira vez na vida [sua] mãe tomaria as [suas] dores” (Buarque, 2024, p. 99). É digno de nota o fato de o episódio narrado reforçar o sentimento de admiração nutrido pelo jovem Chico em relação ao pai, que se consagrou como um dos mais célebres intérpretes da história e da sociologia do Brasil, bem como comprova, mais uma vez, a relevância do objeto livro, da literatura (ficcional ou não), enfim, da cultura, como vetor de aquisição de conhecimento e configuração das mais distintas visões sociais de mundo.

Sob esse ponto de vista, a presença de outras manifestações artísticas e o consequente efeito positivo sobre a identidade do garoto Francisco adiciona novas facetas ao rico mosaico memorial que vem a ser *Bambino a Roma*. Como exemplo, pode-se citar a presença do cinema. O Cine Rex, cuja programação era bastante diversificada, atua, nesse sentido, como um espaço de socialização e integração. Veja-se: “Quando passavam filmes italianos, minha mãe nunca deixava de nos levar para assistir, dos neorrealistas às comédias ligeiras como *Pão, Amor e Fantasia*” (Buarque, 2024, p. 39). Entretanto, são “as matinês de sábado, quando a garotada do bairro lotava a sala” (Buarque, 2024, p. 39) que constituem a sua preferência no tocante à sétima arte. Além de apreciar a película do dia, sua atenção volta-se para as meninas ali presentes, circunstância que revela a disposição do rapaz em buscar ser aceito pela nova comunidade, assim como atesta algo intrínseco a um menino de nove anos, a

saber, a atração por garotas. Veja-se: “No começo as meninas me ignoravam, mesmo me vendo chegar com a bicicleta niquelada. Só passaram a me observar e se cutucar e me sorrir de olhos baixos quando adotei meu blazer azul-marinho com o emblema da Notre Dame International School” (Buarque, 2024, p. 39). Graças à imponente indumentária, declara que, agora, se “permitia sentar no meio delas para sentir melhor o seu frisson na hora em que os apaches despontavam no topo das montanhas. Ou quando eles desciam a galope, com seus cavalos pintados para a guerra, ameaçando escalar a mocinha da cabeleira loura” (Buarque, 2024, p. 39-40). Logo, narrativa fílmica e vivência pessoal interpenetram-se, engendrando, desse modo, significativas ações, as quais, por seu turno, qualificam-se como importantes espaços de recordação.

No entanto, é uma produção audiovisual brasileira, premiada no Festival Internacional de Cannes, o filme que mais o impressiona durante sua passagem pela Itália. Trata-se de *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Victor Lima Barreto. De saída, nota que a fita “não era em cores, como os cartazes [do Cine Rex] me deram a entender, e a primeira imagem trazia a silhueta de cavaleiros no alto de um monte que me lembraram os apaches nos filmes de caubói. O que me encantou, contudo, foram as vozes fora de cena cantando Mulher Rendeira” (Buarque, 2024, p. 68-69). À emoção de visualizar cenas que retratam aspectos da cultura de sua pátria, soma-se o entusiasmo de cantar “junto a primeira quadra do baião” (Buarque, 2024, p. 69). Ainda que estivesse cantando no tom e não atrapalhasse os demais espectadores a sua volta, alguém na plateia sente-se incomodado, gritando da poltrona de trás um vigoroso *silenzio!* Reforça-se, assim, por meio de tais ocorrências, sua disposição e aptidão para as artes em suas diferentes formas como, por exemplo, a música¹, a qual viria a ocupar papel central em seu futuro enquanto compositor e cantor de clássicos como, por exemplo, “Cálice”, “Meu caro amigo”, “Apesar de você” e “Construção”. Além disso, *O Cangaceiro* manifesta um profundo impacto sobre o horizonte de expectativas do jovem Chico, na medida em que atua como um mecanismo catalisador de experiências memoriais, as quais ressignificam sua sensação de pertencimento ao país de origem, o Brasil. Considere-se o fragmento abaixo:

¹ Em determinada altura, lemos: “Se eu era um bom cantor, responderia por mim a cozinheira lá de casa que sempre me pedia para cantar *Luna Rossa*, me prevendo um futuro glorioso nos festivais de Sanremo” (Buarque, 2024, p. 69). Acerca da presença constante da música na infância de Chico Buarque, cf. os capítulos 8, 14 e 24 (Buarque, 2024, p. 45-50, 77-80, 127-132).

Os cangaceiros cavalgavam morro abaixo e, a não ser por suas vestes de couro, ornamentos reluzentes, fuzis e cavalos, pareciam as pessoas comuns que no passado eu via pelas ruas do Rio e de São Paulo no dia a dia. Ali estavam os tipos que me faziam falta na Itália, não só negros, mas aquela mistura de gentes a que já me tinha desacostumado. Em cada um eu via uma cara conhecida, ora o catador de lixo Zé, ora o Zezé do armazém, ora o centroavante Índio do Flamengo, ora uma preta igual à cozinheira Aparecida, que no filme deitava na rede com todos os cangaceiros. A mim mesmo, cheguei a me ver no moleque que num salto montou na garupa de um cavalo cinzento. (Buarque, 2024, p. 69)

Verifica-se, assim, a identificação do garoto com a sua gente, ou seja, com o povo brasileiro do qual é legítimo representante, ainda que esteja, presentemente, em território estrangeiro. Sob esse ponto de vista, “essa redescoberta do passado é parte do processo de *construção da identidade* que está ocorrendo neste exato momento” (Woodward, 2014, p. 12). Logo, percebe-se uma relação de interdependência entre memória e identidade, haja vista a reflexão sobre a configuração identitária se dar mediante a recordação de eventos e pessoas de um tempo não tão distante.

Paralelamente, desponta um elemento de frustração, que se materializa no fato de o filme ter sido dublado, circunstância que impossibilita a audição de sua tão querida língua materna, o que, a nosso ver, consolidaria o seu sentimento de pertencimento e identificação com a terra natal. Observe-se: “Os diálogos em italiano nem sempre batiam com os movimentos dos lábios dos cangaceiros, e eu penava na leitura labial a fim de decifrar as falas originais. Esse contratempo mais o grito de silêncio que ainda me ecoava dentro do crânio me distraíram e me fizeram perder algumas cenas” (Buarque, 2024, p. 69-70). Apesar dos percalços enfrentados, a experiência com a sétima arte traduz-se como profundamente enriquecedora e transformadora, ao mesmo tempo em que aproxima, pela narrativa audiovisual, o garoto Chico de sua pátria amada².

Após narrar os momentos que antecedem o regresso ao Brasil (Buarque, 2024, p. 127-132), o autor de *Ópera do Malandro* dedica os últimos cinco capítulos a uma incursão mais recente pelos meandros da cidade eterna. Agora um adulto vivido e experiente, manifesta o desejo de revisitar o espaço no qual passou dois anos de sua infância, notadamente o apartamento 2, localizado à Via San Marino, número 12. Defronte o edifício de quatro andares, evoca cenas de outrora: “De repente, de modo vertiginoso, a tênue lembrança do prédio se materializa diante de mim com toda a

² Outros exemplos de contato com o Brasil podem ser verificados pela leitura dos capítulos 20 e 21 (Buarque, 2024, p. 105-112), que têm como pano de fundo o suicídio de Getúlio Vargas.

evidência. Ali está o pé-direito alto, as paredes creme, ali está o cheiro de alho e coentro, ali está o eco dos meus passos, ali estão os oito degraus da escada de mármore [...]” (Buarque, 2024, p. 136-137). Porém, o acesso ao saudoso lar, após tantos anos, se mostra uma tarefa árdua, uma vez que a senhora Catanzaro, uma das moradoras, e Nadine, a faxineira africana, não se mostram, a princípio, tão receptivas às solicitações do antigo residente. Atormentado por lembranças da infância, o adulto Chico buscará artifícios para visitar o apartamento no qual costumava desenhar no verso de um mapa da cidade de Roma a sua “cidade imaginária, que por acaso também era cortada por um rio com uma ilha no meio e tinha muitas praças com fontes, além de basílicas, arcos, muralhas e ruínas aqui e ali” (Buarque, 2024, p. 114).

Diante do exposto, o leitor acompanha as tentativas de um Chico adulto em reencontrar e se reconectar com a sua contraparte infantil, em um processo profundamente catártico que, em seguida, servirá como motor e material para as lembranças reunidas no mosaico memorial intitulado *Bambino a Roma*, esse acertado jogo entre ficção e realidade, que tem em Francisco Buarque de Hollanda, um dos mais inventivos prosadores da literatura brasileira contemporânea, o seu criador.

Referências

- CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 196-215.
- RICOEUR, Paul. A identidade narrativa. In: CORREIA, Carlos João. *Sentimento de si e identidade pessoal*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. p. 107-120.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

Bruno Brizotto

Doutor em Letras