https://doi.org/10.35520/flbc.2025.v17n32e65457

“Mil camadas de lembranças da infância”: O menino antigo (de) Chico Buarque

Genilda Azerêdo*

Resumo

Bambino a Roma (2024), de Chico Buarque, é composto por um entrelaçamento entre eventos e experiências reais e ficção. O livro traz fotografias de Chico Buarque, autor do livro, ainda criança, bem como bilhetes manuscritos em inglês, com letras infantis, dos supostos colegas de Chico da época em que ele estudou em uma escola americana em Roma. O livro traz ainda uma cartinha manuscrita, também em inglês, assinada por Miss Tuttle, professora a quem o livro é dedicado. O pai de Chico, o sociólogo, historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Hollanda, de fato se mudou para a Itália com a família, em 1953, onde permaneceu durante dois anos, trabalhando em uma universidade italiana. Esses dados referenciais contribuem para dar veracidade histórica à narrativa, como se querendo autenticar sua verdade. No entanto, a capa do livro, ao trazer o termo “ficção” logo após o título, desautoriza o leitor a ler o romance como verdade histórica, convocando-o a submeter as experiências reais de vida do autor ao *status* imaginativo e criativo do universo ficcional. A discussão que aqui apresentamos baseia-se no conceito de autoficção para discutir a relação entre experiência, inventividade e memória.

Palavras-chave: autoficção; experiência; memória; *Bambino a Roma*; Chico Buarque.

* Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba. Pesquisadora-Bolsista do CNPq.

Abstract

Chico Buarque's *Bambino a Roma* is elaborated as an intertwining between real events and experiences and fiction. The novel brings photographs of Chico Buarque, the author, as a child, as well as handwritten messages in English, in a childish handwriting, by the alleged colleagues of Chico from the time when he studied in an American school in Rome. The book also displays a little letter, handwritten in English by Miss Tuttle, a teacher to whom the book is dedicated. Chico's father, the sociologist, historian and literary critic Sérgio Buarque de Hollanda, actually moved with his family from Brasil to Italy in 1953, and stayed there for two years, working in an Italian university. These referential pieces of information contribute to endow the narrative with historical truth, as if offering authenticity to its narrative. However, the book's cover, by including the term "fiction" below the title, de-authorizes the reader to read the novel as historical truth, leading her/him to submit the real-life experiences of the author to the imaginative and creative status of the fictional universe. The discussion presented here is based on the concept of auto-fiction and its articulation with experience, invention and memory.

Keywords: auto-fiction; experience; memory; *Bambino a Roma*; Chico Buarque.

"Eu era tão criança e ainda sou"

Chico Buarque, "Maninha"

"O que ele vê
vai existir na medida
em que nada existe de tocável
e por isto se chama
absoluto."

Drummond, "Memória prévia"

A beleza de *Bambino a Roma* (2024), obra mais recente de Chico Buarque, já se anuncia na capa, que traz uma fotografia em preto e branco de Chico criança em sua bicicleta. Essa foto, juntamente a outras dele e dos irmãos ainda crianças e adolescentes, pode levar o leitor apressado a pensar que se trata de um livro autobiográfico, das memórias da infância do escritor: mais especificamente, do período de dois anos, na década de 1950, quando sua família viveu em Roma, e seu pai, o historiador, sociólogo e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda, foi professor em uma universidade na capital italiana.

Na verdade, as memórias da infância são o material do livro; no entanto, como a capa também traz a palavra "ficção" logo após o título, o leitor é desautorizado a acreditar que os fatos aconteceram daquele jeito, tais como foram narrados. Ou seja: o termo "ficção" alerta o leitor não apenas quanto à discrepância entre o autor empírico Chico Buarque e o narrador tal como

função de discurso no texto (ficção), mas também em relação ao seu posicionamento de leitor no processo de leitura. Trata-se, portanto, de uma diferença crucial entre relato factual e ficcionalização. Lembremos de Virginia Woolf, em "Como se deve ler um livro?", texto originalmente publicado em 1926, quando discorre sobre autores de *memoirs* e cartas: "Fatos são tudo o que eles podem nos dar, e os fatos são uma forma de ficção muito inferior" (2024: 115). Ao chamar a atenção para o grau de ficcionalidade e subjetividade inerente ao relato dos fatos, Woolf ressalta a necessidade de elaboração estética, sob pena de oferecer ao leitor textos superficiais. A propósito, os ensaios de Woolf são famosos pela consciência de linguagem e inventividade estética. É exatamente tal consciência que o narrador possui ao recusar a sugestão de sua mãe para escrever um diário: "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" (Buarque: 2024, 84).

Quero crer, portanto, que o termo "ficção" na capa do livro possui uma função de inscrever o discurso memorialístico em um contexto encharcado de imaginação e inventividade, embaralhando o vivido com nuances de criatividade e pura invenção, inerentes ao discurso ficcional. Ainda no capítulo 15 do livro, temos uma metáfora que representa esse amálgama de realidade e ficção:

> [...] meu papel de parede era a imitação de um muro de tijolos. Devido à umidade, o papel estava se soltando nas emendas, deixando entrever por baixo uma parede

> de tijolos verdadeiros. Meu sonhado livro de memórias poderia ser bem isso, um papel de parede reproduzindo o que ele ao mesmo tempo esconde (Buarque: 2024, 81).

Tal metáfora dá bem a medida do jogo entre diferentes camadas temporais e subjetivas, entre coisas que de fato aconteceram – os acontecimentos reais – e o que poderia ter acontecido (forjado através da imaginação). E assim como o papel de parede, que, ao imitar uma parede de tijolos, deixa esconder e entrever uma parede de tijolos verdadeiros, o livro que se anuncia como ficção, como representação, também tem a experiência concreta por trás do artifício discursivo e termina sendo essa ficção da memória – o "sonhado livro de memórias" –, este que temos nas mãos.

O jogo entre acontecimento, experiência, memória e ficção decorre de um distanciamento temporal e subjetivo, em que o eu, ao tempo em que se fragmenta, também se multiplica ou se amplia. Em *A escrita do eu* (1982, 15), Eliane Zagury declara:

> [...] falar de si mesmo é uma ruptura de perspectiva, um desequilíbrio em que o sujeito, sendo o seu próprio objeto, como que caminha sobre uma perna só. O distanciamento temporal – um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente – representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante.

A fluidez e a inconstância da memória, bem como o desequilíbrio (embora haja coincidência) entre sujeito e objeto

dão margem à utilização de estratégias narrativas relacionadas a ponto de vista e tempo narrativos, em que a "perspectiva de narração a partir do protagonista criança" (Zagury: 1982, 12) impera. Em *Bambino a Roma*, o foco narrativo centrado na perspectiva infantil é responsável por mostrar não apenas momentos leves e engraçados, mas também momentos em que as crianças se revelam cruéis, autoritárias e invejosas. Em termos de organização da narrativa, percebemos que os capítulos não se encadeiam em termos cronológicos ou temáticos, adotando um princípio de descontinuidade que se alinha com as diferentes camadas temporais de lembranças. Nesse sentido, ora as lembranças são fincadas no espaço doméstico (com referências a turras entre os irmãos, ao trabalho solitário do pai), ora se referem à relação do menino com outras crianças, ora dizem respeito a um contexto público mais amplo, relacionado ao Papa, às mortes de Stalin e Getúlio Vargas ou a outras notícias de jornal da época.

Em "Meditação sobre o ofício de criar", Silviano Santiago (2008, 174) reflete sobre a "literatura do eu" e sobre a ficcionalização do sujeito no discurso autobiográfico. Santiago utiliza o termo autoficção exatamente para mostrar a diferença entre o discurso confessional e o discurso híbrido resultante de uma ressignificação do sujeito que relembra. Santiago retoma a noção de ressemantização do sujeito, de Foucault, para embasar a "força criadora do eu", cuja identidade se materializa "numa montagem textual" (Santiago: 2008, 174). Quando, por exemplo, o narrador questiona sobre o mal-estar que a cidade lhe provoca, temos, dentre as possibilidades, "que esse mal-estar nunca tenha existido, só existe agora que me lembro dele" (Buarque: 2024, 112), é a potência da

rememoração em fazer o esquecido (ou até mesmo o inexistente) presentificar-se, tal como no poema de Fernando Pessoa:

> Pobre velha música!
> Não sei por que agrado,
> Enche-se de lágrimas
> Meu olhar parado.
>
> Recordo outro ouvir-te.
> Não sei se te ouvi
> Nessa minha infância
> Que me lembra em ti.
>
> Com que ânsia tão raiva
> Quero aquele outrora!
> E eu era feliz? Não sei:
> Fui-o outrora agora.

Os contrastes no poema entre o "eu" e o "outro", "mim" e "ti", o ser do passado e o ser do presente, bem como o jogo verbal, contribuem para uma convergência entre "outrora" e "agora", palavras que, não por acaso, ecoam uma a outra em termos sonoros. Percebamos que, em *Bambino a Roma*, o recurso de ressemantização do sujeito não ocorre somente porque o narrador adulto se volta ao passado da infância e do *menino antigo*, mas também porque tal narrador se constitui como autor literário, portanto, como sujeito afeito à invenção e à imaginação. A esse propósito, faz-se relevante observar o jogo lúdico que os bilhetes inseridos dentro do livro, com letras infantis, engendram.

Se, por um lado, os bilhetes podem ser considerados como evidências concretas da relação entre as crianças na escola americana, conferindo autenticidade às experiências partilhadas, por outro lado, também dizem, de modo explícito, da admiração da professora Miss Tuttle – cuja cartinha manuscrita também se encontra inserida no livro – pelo futuro escritor: *When enough time has passed for you to be grown up I will look for stories and novels written by. F. B. de Hollanda* / "Quando tempo suficiente tiver passado e você tenha crescido, se tornado adulto, eu vou procurar por histórias e romances escritos por F. B. de Hollanda". Quando lemos esse bilhete, lembramos do capítulo 5, quando o narrador declara: "miss Tuttle me chamou para as despedidas, ocasião em que me escreveu umas linhas afetuosas numa folha de caderno que guardo até hoje" (Buarque: 2024, 26). De novo, temos o recurso da duplicação e da "autenticação" do fato: o livro, dedicado a Miss Tuttle, atende o sonho da professora em ver os escritos, *como literatura*, daquela criança em tempo posterior: encontro de vislumbre e realização.

O título do livro, *Bambino a Roma*, em italiano, explicita a relevância do espaço estrangeiro na subjetividade da criança, que precisa se adaptar a uma outra casa, outra comida, outra escola, outros colegas, outra língua, outra cultura, "porque no estrangeiro é tudo estranho" (Buarque: 2024, 9). O título em italiano constitui índice substancial de alteridade e se alinha com o movimento de aproximação e distanciamento do sujeito adulto em relação ao objeto representado, sua subjetividade infantil. Em termos concretos, o título faz referência à inserção do menino naquele espaço – em que as andanças pelas ruas da

cidade em sua bicicleta ganham realce –, mas também chama a atenção para uma *performance* de comportamento decorrente das vivências em um espaço estrangeiro, onde não há negros e onde não há feijão com arroz; uma terra em que se testemunham sequelas da guerra, como a visão de "tantos homens de muletas" e "tantas mulheres de luto fechado" (Buarque: 2024, 9), índices de um mundo adulto violento ligado à guerra.

Por tratar-se de uma narrativa com foco na subjetividade infantil, temos uma ênfase em experiências que ensejam descobertas, medos, carências afetivas, perigos e espantos. Quando de sua crise de apendicite, por exemplo, o relato da ida ao hospital é um misto de aventura e experiência afetiva, característico da sensibilidade infantil:

> Dali a pouco chegaram uns enfermeiros para me levar e, malgrado a certeza da morte iminente, folguei em passear deitado na ambulância com a sirene a mil. Ia me doendo todo e feliz com a cabeça no colo da minha mãe, que à guisa de carícias me fazia cosquinhas na orelha (Buarque: 2024, 64).

Lembremos também a emoção da criança quando encontra, em uma livraria, o livro do pai, *Raízes do Brasil*, em italiano. A declaração "É o livro do meu pai!", seguida de interjeição, ocorre quatro vezes. A admiração pelo pai rende outros momentos memoráveis: quando lamenta a ausência do pai em seu quarto e na escola; quando teme que o pai abandone a família para fugir com a professora de italiano; quando percebe, pelo

barulho da máquina de escrever, o trabalho do pai a ecoar durante a madrugada. A propósito dos sentimentos de medo e insegurança, lembremos da perseguição que o menino sofre de um adulto desconhecido, que lhe diz, em uma de suas andanças: "Se vissem andar na rua à toa um menino de olhos azuis e calças curtas como eu, ainda mais com o peito nu, não hesitariam em fazer maldades" (Buarque: 2024, 92). A atmosfera criada é de suspense e ameaça, lembrando, inclusive, um dos contos de Joyce, "O encontro", de *Dublinenses*, com adolescentes perambulando sozinhos em lugares ermos e vivenciando, de início, liberdade, mas também os riscos de um encontro perigoso.

São vários os momentos relacionados à sexualidade, em que o corpo ganha destaque, revelando vivências de iniciação inerentes à infância e puberdade. Além dos abusos sofridos, infligidos por Mister Welsh, professor da escola americana, uma das vivências mais importantes é aquela representada no capítulo 24, em que a menina Graziella brinca com os gomos de tangerina, fazendo convergir diferentes gostos e prazeres. O modo de narração nesse capítulo também é responsável por provocar suspense – tememos que o menino não chegue a tempo para embarcar com os pais de volta ao Brasil. O capítulo 24 termina com as seguintes palavras: "Na corrida para casa, levei a mão à boca lacerada e a luva de lã ficou empapada de sangue. Com gosto de sangue na boca eu me perguntava se é assim mesmo que um menino vira homem" (Buarque: 2024, 132). Como se num rito de iniciação (autodescoberta, dor, sangue), o questionamento já mostra a aquisição de um conhecimento sobre transformação, nesse limiar entre infância, adolescência e perda de inocência.

Há um corte temporal entre o capítulo 24 e o capítulo 25. Não apenas o narrador enunciou que se despediu de sua subjetividade infantil; ele materializa o gesto de despedida na própria organização da escrita, em um ato de *performance* – nós, leitores, agora nos deparamos com outra temporalidade e outra identidade narrativa, embora estejamos, de novo, ou ainda, na Via San Marino. Agora, o homem em que o menino se transformou está de volta e observa as mudanças na rua e no entorno: "onde havia uma quitanda funciona agora uma loja de antiguidades" (Buarque: 2024, 135). Na tentativa de resgate e revisitação, eis que vão surgindo imagens e cheiros do passado. O menino de antes, agora adulto, recorre a vários expedientes na tentativa de rever a antiga morada: "De repente, de modo vertiginoso, a tênue lembrança do interior do prédio se materializa diante de mim com toda a evidência" (Buarque: 2024, 136). Tudo soa diferente e igual, tal como no poema "Peregrinação", de Manuel Bandeira:

> O córrego é o mesmo
> Mesma, aquela árvore,
> A casa, o jardim.
> Meus passos a esmo
> (Os passos e o espírito)
> Vão pelo passado,
> Ai, tão devastado,
> Recolhendo triste
> Tudo quanto existe
> Ainda ali de mim
> — Mim daqueles tempos!

O verso "Mim daqueles tempos", com o pronome oblíquo em posição de sujeito, materializa a cisão de subjetividades e a força que a identidade passada exerce no presente. Tomando de empréstimo o verso de Bandeira para o contexto de *Bambino a Roma*, diríamos que a subjetividade infantil invade a subjetividade do sujeito adulto, e com tal magnitude, que o bambino antigo aparece como se em *flashes* fílmicos: "Na Via San Marino silenciosa e mal iluminada, um menino de calças curtas passa por mim. [...] Ele deve ter uns dez anos de idade e quando me aproximo, me fita como se me conhecesse" (Buarque: 2024, 145). Trata-se de um encontro muito comovente entre o sujeito adulto e a criança que um dia ele foi: "o que você quer de mim?" pergunta a criança em italiano, para referendar ainda mais a dimensão *estranha* desse outro (sujeito infantil) que retorna. De novo, é como se o passado se presentificasse: "[...] rever a sala de visitas tal como era, sem tirar nem pôr, me dá uma tremedeira nas pernas. Meus olhos se enchem de lágrimas vendo os afrescos da Capela Sistina no papel de parede da sala inteira" (Buarque: 2024, 153). E outras lembranças vão se amontoando, à medida que o sujeito adulto anda pela cidade: os antigos passeios de bicicleta, a irmã que se foi, a valsa que dançou com a atriz Alida Valli.

Bambino a Roma também é prolífico em referências ao contexto do futebol – é "agarrado à bola de futebol" que primeiro visualizamos o menino, na abertura do livro; é com a bola – presente de Natal da madrinha no Brasil – que ele não apenas procura interagir com as outras crianças, principalmente Amadeo, mas inventa que a bola tinha sido presente de Ghiggia, "o craque uruguaio que acabava de ser contratado pela Roma" (Buarque: 24, 19).

A narrativa também faz uma homenagem ao goleiro Castilho, relembrando um pênalti que ele havia defendido em 1951 e criando um paralelismo entre o voo do jogo, o voo lúdico, e o voo no vazio pela janela, quando Castilho cometeu suicídio em 1987 (Buarque: 2024, 86). Eventualmente, a bola acaba sendo escanteada quando o bambino ganha de presente a sua bicicleta niquelada, com pneus brancos. E para marcar a ambivalência de sentimentos que caracteriza a criança, a bicicleta é para ele, ao mesmo tempo, motivo de comoção e gratidão ao pai e pretexto para fazer inveja a Amadeo, o filho do quitandeiro.

As experiências romanas também incluem referências à música e ao cinema – com destaque para "Mulher rendeira" e o filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto –, e servem tanto para mostrar a falta que as canções brasileiras faziam, com lugar especial para as marchinhas, quanto para apresentar o menino a um outro repertório em inglês – *Young at heart*, *Cheek to cheek*, *Just one of those things*, e principalmente *Hi-Lili, Hi-Lo*, com Leslie Caron – até por conta da atmosfera das festas dançantes de adolescente e a paixão não-correspondida do narrador por Sandrene: *A song of love is a sad song/Hi-Lili, Hi-Lili, Hi-Lo/A song of love is a song of woe/don't ask me how I know* / "Uma canção de amor é uma canção triste/Hi-Lili, Hi-Lili, Hi-Lo/ Uma canção de amor é uma canção de dor/não me pergunte como eu sei disso". Testemunhamos também a influência da irmã mais velha com seu violão e suas canções. A importância da bola e da bicicleta no livro encontra um paralelo na importância dada ao violão, em uma descrição amorosa: "[...] só bem mais tarde eu compreenderia que todo músico tem ciúme do seu instrumento.

Ciúme ainda mais justificado quando se trata de um violão, instrumento que você põe no colo, apoia na coxa, abraça contra o peito e tange com a ponta dos dedos" (Buarque: 2024, 80). Ironicamente, uma das marchinhas de carnaval, "Você pensa que cachaça é água?", que o bambino tenta ensinar a Amadeo em italiano, acaba por constituir fundo musical para o velho bêbado em que Amadeo tristemente se transformou.

Além da relação inventiva entre experiência, ficção e memória, *Bambino a Roma* também chama a atenção pelas referências explícitas ao material que compõe o livro, fazendo comentários sobre o efeito que determinadas experiências podem provocar no público leitor. Por exemplo, sobre Mister Welsh, diz o narrador: "Essa minha história com ele eu não cogitava contar a ninguém, tinha pudor. Eu tinha medo de pegar fama de bicha, mas agora já me disponho a incluir o caso num eventual livro de memórias. Com passagens assim picantes, é possível que o livro seja publicado com sucesso, quem sabe até traduzido para o inglês" (Buarque: 2024, 12). Trata-se de um recurso que pode contribuir para a diluição da violência do abuso (inclusive, pelo tom, parece que o fato não deixou cicatrizes no personagem), deslocando a atenção para uma reflexão sobre a própria literatura e seu entorno, de modo a referir o dado comercial, em termos editoriais mais amplos.

O recurso metaficcional, em que o narrador se desnuda como autor, já aparece no início do livro, chamando a atenção para estratégias de escrita e composição, deixando a narrativa flagrar-se *como literatura*: "Mil camadas de lembranças da infância foram se sobrepondo na minha mente, e só setenta anos mais tarde, por algum trabalho de escavação errática, me emergiu da poeira [...]"

(Buarque: 2024, 12). No entanto, é nos capítulos finais do livro, mais especificamente dos capítulos 25 ao 29, que o *narrador como autor* se desnuda e se mostra em seu "ofício de criação". Primeiro, o tempo é outro – agora estamos no tempo do sujeito adulto que retorna em busca do tempo perdido, na tentativa de revisitação de sua antiga casa. O trabalho de escavação errática da memória vira uma verdadeira peregrinação pelas ruas de Roma até chegar à sua antiga Via San Marino, e enfim, ao apartamento 2. O próprio sujeito-autor se caracteriza, não sem ironia, como "um escritor atormentado por recordações da infância" (Buarque: 2024, 150). Em outro momento, o narrador-autor, temendo perguntas de brasileiros na rua, confessa: "Se eu disser que no momento me dedico à literatura, vão achar que é cascata, talvez contem no Brasil que me viram cambaleando em Roma" (Buarque: 2024, 156). De novo, o efeito é de contribuir para a diluição dos instantes em que o coração dispara e os olhos enchem-se de lágrimas, quando enfim consegue adentrar sua antiga morada. O ápice da contenção acontece quando o sujeito paralisa: "[...] não consigo arredar pé daquele umbral, não consigo ultrapassar o batente da porta escancarada. Meu corpo oscila, recuo, me pego a andar para trás. Sinto que é a minha mãe me puxando pela gola" (Buarque: 2024, 153). De repente, é como se estivéssemos, junto com o narrador, em um espaço sagrado, que precisa ser deixado como tal. A palavra umbral e suas nuances de limiar e passagem, bem como a presença espiritual da mãe, parecem querer dizer que a escavação e a peregrinação acabaram, e o bambino já é literatura – recorrendo a Silviano Santiago (2008, 178), diríamos que o bambino virou "verdade poética" –, é intangível, e por isso, virou absoluto.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo* (Boitempo II). Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

BUARQUE, Chico. *Bambino a Roma*. Ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

BUARQUE, Chico. Maninha. Marola Edições Musicais, 1977. In: https://chicobuarque.com.br/obra/cancao/433. Álbum Tom & Miúcha de 1977. Acesso em 13 de janeiro de 2026.

JOYCE, James. *Dubliners*. In: Andrew Goodwyn (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. In: *Revista Aletria*, volume 18, jul.-dez. 2008. https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216. Acesso em 07 de agosto de 2024.

WOOLF, Virginia. Como se deve ler um livro? In: _____. *Ensaios seletos*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora 34, 2024.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

>>> Recebido em 03/09/2024. Aceito em 03/06/2025.