

PAREDES ERAV FEITAS DE LIVROS: SOBREPOSIÇÕES ESPECTRAIS NA FICÇÃO DE CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p291-304>

Clara Rowland

RESUMO

-da-China. Este ensaio explora a dimensão espectral e a imaginação cartográfica na obra literária de Chico Buarque, destacando a sobreposição de mapas reais e imaginários ao longo dos seus romances, com foco na representação da biblioteca e na anagnórisse final de *O Irmão Alemão*.

PALAVRAS-CHAVE: Espectralidade; cartografia; teoria da ficção.

ABSTRACT

This essay explores the spectral dimension and cartographic imagination in Chico Buarque's literary work, highlighting the overlapping of real and imaginary maps in his novels, with a focus on the representation of the library and the final recognition scene in *O Irmão Alemão*.

KEYWORDS: Spectrality; cartography; fiction theory.

Ficaram traços da família
Perdidos no jeito dos corpos.
Bastante para sugerir
Que um corpo é cheio de surpresas.

C. Drummond de Andrade, "Retrato de Família"

1. Mapas

Tal como o seu cancioneiro, pontuado por topografias vertiginosas, a literatura de Chico Buarque é dominada pela figura do mapa. Sob formas diferentes, mapas são convocados pela sua ficção, até se apresentarem, no capítulo mais recente da obra, como possível fantasma do livro. Das deambulações de *Benjamim* ao delírio cartográfico de *Budapest*, da árvore genealógica dos Assumpção inscrita nos nomes de ruas do Rio de Janeiro à complexa geografia de *O Irmão Alemão*, os romances de Chico Buarque exploram de forma obsessiva a representação cartográfica dos seus universos — privados ou públicos, amplos ou diminutos, casas ou cidades. E exploram também, insistente, a imaginação do mapa. Uma amizade pode ser descrita nestes termos: “Tínhamos ambos a mania de inventar palavras e nos comunicávamos numa língua do outro mundo. Um dia até lhe mostrei no caderno de desenho os mapas de cidades, países e continentes do meu planeta particular”¹; as ocupações de um *ghostwriter* desocupado, nestes: “inventava cidades históricas, vulcões, dava nome aos grandes rios e afluentes”². Estas duas esferas — a do mapa e a da cartografia imaginária — não são propriamente complementares, como se reforçassem um tropo por dois caminhos diferentes. São antes continuamente postas em relação e em tensão, atravessando-se uma sobre a outra num conjunto de variações de livro para livro.

¹ C. Buarque, *Bambino a Roma*, p. 62.

² C. Buarque, *Budapest*, p. 115.

Muito do que se passa no projecto ficcional de Chico Buarque pode, assim, ser rastreado a partir dessa figura. E é possível tomar como ponto de partida para esse percurso o actual ponto de chegada da obra: *Bambino a Roma*, livro em que algumas destas recorrências e obsessões ganham um tratamento mais explícito. Por exemplo, na abertura do capítulo 22:

Toda vez que voltava de um passeio a pé ou de bicicleta, eu tracejava no mapa de Roma os caminhos recém-percorridos. Era um mapa de bolso que eu tinha roubado do meu irmão mais velho e que começou a se desintegrar com o desgaste nas dobras do papel. Quando o mapa se repartiu de vez em dezesseis retângulos, procurei encaixá-los como peças de um quebra-cabeça. Colei-os por trás com fita adesiva, mas as junções ficavam imprecisas, as ruas e avenidas se descontinuavam e acabei perdendo o gosto por aquela tarefa. Coincidiu de naqueles dias eu acompanhar minha mãe à papelaria, onde ela ia comprar material de escritório para o meu pai, e na parede estava pendurado um grande mapa de Roma que me encheu os olhos. Rolos de cartolina com mapas idênticos estavam à venda numa prateleira e minha mãe não poderia me negar aquele mimo, nem que o descontasse da minha mesada. O vendedor ainda me deu de brinde um canudo da minha altura para acondicionar o mapa, que eu estava ansioso para estender sobre a mesa de jantar em casa. Assim o fiz, e depois de apreciá-lo de longo a longo por horas e horas, eu o virei de borco, alisei contra a mesa e apontei meu lápis. Eu já havia desenhado outras cidades em cadernos escolares ou nos papéis ofício do meu pai, mas não numa superfície daquelas dimensões. Agora, no verso do mapa de Roma, eu projetava minha 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. Meu maior prazer era detalhar o urbanismo do centro histórico, as bifurcações, a tortuosidade de ruas muitas vezes truncadas, como que pavimentadas sem planejamento a partir de casas e palácios preexistentes. Meu único senão no local de trabalho era a falta de privacidade, pois chegando à sala para o jantar meus irmãos desdenhavam da minha cidade antes que eu a recolhesse. Diziam que era um arremedo de Roma, que era uma Roma invertida, mas eles

não entendiam nada; eu estava impregnado de Roma, eu a recriava de dentro para fora. (...) Quando a cidade ficou pronta, enfiei-a no canudo e a dei de presente à minha irmã para ela esconder junto com o violão no fundo do guarda-roupa.³

O excerto é longo, mas importante para o que quero destacar. É um dos momentos em que o narrador desta “ficção” sobre os dois anos romanos da família Buarque de Hollanda procura figurar a sua relação com a cidade a partir da experiência infantil. Aqui os mapas são dois, perfazendo uma graduação: no primeiro, o mapa de bolso de Roma é o lugar onde se inscrevem os caminhos recém-percorridos, quando o menino regressa a casa, repetindo-os a lápis sobre a cidade representada. Com a progressiva deterioração desse mapa portátil — talvez por tanto ser transportado no bolso durante as excursões do narrador — a cidade fragmenta-se e converte-se num *puzzle* descontínuo e impreciso, perdendo o interesse. Num segundo momento, o narrador começa por abrir na mesa e estudar com detalhe um mapa de grandes dimensões que a mãe lhe permite trazer para casa num canudo, para depois o virar de avesso e passar a desenhar no verso uma segunda Roma, imaginária e imaginada. Trata-se, segundo os irmãos que zombam dos seus esforços, de uma cidade invertida, porque retomaria de Roma, e no verso de Roma, a distribuição dos seus elementos mais característicos — rio, praças, ruínas. Para o narrador, porém, a materialidade invertida do mapa indica na verdade uma fundamental inversão da direcção no processo: “eu estava impregnado de Roma, eu a recriava de dentro para fora”. Só a irmã parece apreciar os seus esforços, e o mapa uma vez pronto guardado no mesmo fundo de armário secreto onde esconde o seu violão, pois — como dirá noutro momento — “todo músico tem ciúme do seu instrumento.”⁴

É interessante notar como num breve texto de homenagem a Oscar Niemeyer escrito por ocasião dos seus 90 anos, Chico acomunava já a figura do mapa ou da planta de uma casa por vir — a sonhada “casa do Oscar” — com a descoberta da música. Depois de se descrever a estudar urbanismo, sem sucesso, para poder “ser Oscar eu mesmo”, termina dizendo: “Depois larguei a arquitetura e

³ *Bambino a Roma*, p. 113-14.

⁴ *Bambino a Roma*, p. 79-80.

virei aprendiz de Tom Jobim. Quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar.”⁵ Em *Bambino a Roma*, a analogia entre a arte de desenhar cidades e a vertente musical da irmã identifica um espaço no interior da casa — cofre de fantasmas — para uma ideia de arte que, noutras momentos, virá também a englobar os livros, os quadros, e a canção.

De facto, é possível que o episódio do mapa de Roma de *Bambino a Roma* identifique um ponto decisivo da poética da memória em Chico Buarque, ou pelo menos da sua estranha geografia, ao sugerir uma recriação subjectiva, poética ou literária de supostos factos ou realidades, tão importante para o jogo auto-ficcional buarquiano, e sobretudo ao estabelecer com precisão o sentido desse trânsito na sua geografia ficcional: “de dentro para fora”. A imprecisão descontínua que a própria cidade, durante os passeios, imprime no mapa de bolso não atrai a criança, que o descarta; apenas a reconstrução da cidade tortuosa a partir da sua fascinação por ela lhe parece interessar. Esse movimento parece fazer com que os espaços, na ficção de Chico Buarque, sejam sempre de algum modo espaços fantasmáticos, de que os textos exploram continuamente o verso e reverso, camadas incongruentes que só num efeito irreal podem coincidir numa mesma imagem. Esse gesto corrói — deteriora, esgarça, desfia — a solidez material do mapa e faz da sua superfície plana o lugar de uma sobreposição improvável, de uma profundidade assente na inscrição do jogo das possibilidades, verdadeiro projecto ficcional. É essa dimensão espectral que gostaria de interrogar aqui a partir de vários momentos da obra de Chico Buarque, tendo sempre como ponto de fuga *O Irmão Alemão*.

2. Cidades imaginárias

Sobreposição improvável é também a que caracteriza a materialidade do livro *Budapeste*, na sua dupla capa “furta-cor” da edição da Companhia das Letras do ano de lançamento do romance. Na frente, o título *Budapeste*, o nome de Chico Buarque, e um excerto do primeiro capítulo do livro; no verso, em letras invertidas, *Budapest*, Zsoze Kósta, e o mesmo excerto do livro, agora ilegível — estranho como a língua estranha que o protagonista abraçará, “como a uma mãe que se

⁵ C. Buarque, “‘A casa do Oscar’: homenagem de Chico Buarque ao arquiteto”. *O Globo*, 06/12/2012.

selecionasse"⁶. É a mais explícita das inversões de um livro feito de duplos e repetições, aproximando — se pensarmos na imagem do mapa sobre a mesa de *Bambino a Roma* — a materialidade do livro da superfície do mapa. Porque também aqui, na melhor tradição do romance *suposto*, a solidez da superfície (do livro, como a do mapa) é desfeita *de dentro para fora*. A ficção do escritor fantasma alimenta a possibilidade de um livro fantasma, que coincide na sua materialidade impossível com o livro que o próprio livro recria e incorpora na contracapa como seu possível reverso. Podemos arriscar que não é outra a função da nota final de *O Irmão Alemão* (e, de modo mais discreto, da “Nota sobre o Autor” de *Bambino a Roma*, com a sua referência aos dois anos em Roma), inscrevendo no final do livro que a reinventa e reconfigura a versão biográfica da busca pelo irmão.

Também a descrição de Budapeste — essa cidade que ora é amarela quando o narrador a imaginava cinzenta, ora é cinzenta quando o narrador esperava que fosse amarela — é feita de inversões. A cidade que entra no livro depois do feitiço da sua língua estranha ter já dominado José Costa tem a sua primeira exploração, demorada e minuciosa, na superfície de um mapa ilustrado, percorrido durante horas no interior de um quarto de hotel, “as ruas brancas sobre fundo bege, os jardins em matizes de verde e o Danúbio azul”⁷:

E ao longo do dia, esquadrinhei ruas e becos de Buda, andei com desenvoltura por cima de sua muralha, entrei pelas paredes do castelo medieval. Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa.⁸

De algum modo, todos os livros de Chico Buarque — pelo menos desde a “câmara invisível” que acompanha Benjamim no romance homônimo — parecem procurar esta dissonância das sobreposições entre o fantasma da representação, do enquadramento, do livro e o que procura abranger. E como numa dupla exposição fotográfica, parecem procurar algo que só a sobreimpressão de planos distintos permite ver. Toda a sequência final de *Bambino a Roma*, tão próxima do

⁶ *Budapest*, p. 128.

⁷ *Budapest*, p. 55.

⁸ *Budapest*, p. 56.

final de *O Irmão Alemão*, parece apontar para isso: a narrativa abandona o tempo da infância na cidade italiana e o narrador regressa agora a Roma, numa peregrinação que recorda a chegada enfim a Berlim no final de *O Irmão Alemão* para jogar de modo igualmente irônico com a busca da origem ou da casa da família. E nesse confronto entre dois extremos, em que um se assume como o negativo do outro, vários regressos anteriores a Roma são convocados, numa série de camadas intermédias que se fundem na sobreposição e que se traduzem num mal-estar que se repete incessantemente, precisamente porque faz de tudo repetição espectral:

(...) eu sentia às vezes um aperto na garganta sem saber a que atribuir, talvez àquelas poltronas clássicas que me lembravam o hotel de uma viagem anterior. Nessa viagem anterior, talvez eu me sentisse deslocado em ambientes públicos, o que me fazia regressar mais cedo ao Albergo Nazionale e respirar fundo no quarto com poltronas de veludo verde. Esse mobiliário talvez me angustiasse por remeter de algum modo às poltronas rococó com estofamento roxo no bar de um hotel anterior àquele (...)⁹.

3. Papel de parede

Outro capítulo de *Bambino a Roma* — o capítulo 15 — apresenta uma figuração do mapa interessante para as questões que estou aqui a perseguir. Começa com a descrição do quarto onde o narrador dormia com os irmãos mais velhos: nessa divisão da casa alugada em Roma pela família, o papel de parede por trás das camas dos irmãos era um mapa-múndi, parcialmente tapado pelas camas dos irmãos mais velhos. O menino “passava horas viajando naquele mapa”, e sonhava conseguir deslocar as pesadas camas para contemplar o mapa completo. Já o papel de parede da sua cama, perpendicular às outras duas, imitava um muro de tijolos. Gasto com a humidade, começava a soltar-se, revelando por baixo os tijolos verdadeiros da parede. O narrador termina a descrição com uma analogia:

⁹ *Bambino a Roma*, p. 111.

"meu sonhado livro de memórias poderia bem ser isso, um papel de parede reproduzindo o que ele ao mesmo tempo esconde"¹⁰.

O episódio parece explicitar um princípio que se tem vindo a tornar cada vez mais visível na sua obra literária, sobretudo a partir do momento em que o trabalho sobre a auto-ficção passou a ser exercido de forma mais exposta. Atravessada pela retórica do simulacro, a aventura ficcional de Chico Buarque abertamente tensiona esta tensão entre representação e opacidade de modos cada vez mais elaborados, sendo *Bambino a Roma* um capítulo importante nessa evolução, reproduzindo com traços mais nítidos as linhas definidoras desse projeto.

Gostaria de me deter um pouco mais sobre a imagem cartográfica deste quarto panorâmico – ou potencialmente panorâmico, melhor dizendo, se a mobília da família não impedissem a sua plena visualização: "se as camas não fossem tão pesadas, eu as deslocaria a fim de admirar o mundo por inteiro; a cama do meu irmão maior tapava a Oceânia e a do meu irmão do meio encobria as Américas da Patagônia até metade do México." No labirinto da casa buarquiana, a mobília da família — camas, estantes — tanto reproduz como esconde, também, recordando pela sua natureza de obstáculo que a parede é feita de papel. Um pouco adiante no capítulo, o narrador recorda como o papel de parede do corredor, reproduzindo ruínas romanas, era fissurado por uma misteriosa porta sempre fechada onde o menino acreditava que só o pai entrava para confabular com Nero e tramar "o incêndio de Roma"¹¹.

A figura do papel de parede, ao mesmo tempo imagem completa e lacuna, obstáculo e fissura, associada à figura do pai, recorda de perto o tratamento dado às paredes na construção da babélica biblioteca paterna em *O Irmão Alemão*. Na extraordinária descrição da casa de São Paulo, diz o narrador: "para mim, paredes eram feitas de livros, sem o seu suporte desabariam casas como a minha, que até no banheiro e na cozinha tinha estantes do teto ao chão"¹². Os livros sustentam a casa, que sem eles desabaria, mas estabelecem também uma fronteira intransponível entre o labirinto da biblioteca e o mundo lá fora, como fica evidente

¹⁰ *Bambino a Roma*, p. 81.

¹¹ *Bambino a Roma*, p. 82.

¹² Ch. Buarque, *O Irmão Alemão*, p. 15.

numa passagem imediatamente anterior à que citei, quando o narrador recorda a imagem aterrorizadora de uma casa com paredes brancas:

Não sei que casa era aquela, se algum hospital, só me lembro de um vazio incompreensível. E me vejo, ainda mal me equilibrando em pé, paralisado no centro de uma sala de paredes brancas. Eu nunca tinha visto coisa parecida, e soltei um grito ao ver minha mãe se aproximar da parede, achei que ela ia cair num outro vazio ainda mais vazio.¹³

Sem livros, para o menino criado na biblioteca, uma casa não teria limites, ameaçando assim a fundir-se com o mundo que a circunda, alheio à biblioteca. Sem livros ou sem quadros: o narrador não estranhará nunca a casa do amigo Ariosto, cujas paredes estavam cobertas de molduras. Como com o papel de parede do exemplo anterior, o menino contempla nos livros, dentro de casa, o mundo que a biblioteca representa e exclui.

Toda a complexa dinâmica de *O Irmão Alemão* poderia reconduzir-se a essa tensão entre a parede e o vazio além dela, se tivermos em conta que a primeira vaga memória de uma referência a um “filho alemão” de seu pai é caracterizada pelo narrador como “um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal”¹⁴. Atrás da parede, na lógica da casa-biblioteca, implica neste contexto uma dimensão inacessível e secreta, como o quarto de Nero no último livro, rumor ou balela que assusta as crianças. Em *O Irmão Alemão* o sussurro, de facto, é logo esquecido; e o filho alemão só ganha o estatuto de um enigma ou segredo capaz de mobilizar a ficção quando ressurge no interior da biblioteca, numa das suas paredes, como carta dentro de um livro. De dentro para fora, então, o sussurro materializado em escrita conduzirá o narrador, de livro em livro e de carta em carta, à sua primeira viagem para o exterior, pela primeira vez ao encontro de livros não abrangidos pela biblioteca paterna, e que o narrador se imagina dar a ler ao pai. A relação entre o interior da casa de família, mundo fechado com os seus quartos, mobílias e livros, e o mundo lá fora — Alemanha, Oceânia, América do Sul — é sempre descontínua. O

¹³ *O Irmão Alemão*, p. 15.

¹⁴ *O Irmão Alemão*, p. 10.

sonho de um quarto-rotunda panorâmico, ou de uma biblioteca infinita, acentua por outro caminho a sobreimpressão de que falava a propósito da imagem do papel de parede: a que articula, num constante vai-e-vem, o menino fechado numa casa decifrando, nas paredes, o mapa do mundo; e o mundo fora do mapa, ainda Alemanha, ainda Oceânia, ainda tijolo, que o devolve às paredes da casa.

4. Sussurros

Em entrevista sobre *O Irmão Alemão*, Chico Buarque recorda como escolheu o nome da figura do pai no romance: “Quando comecei a escrever o livro, meu pai, quer dizer, o pai do narrador, se chamava Jorge. Até tentei outro nome, mas não dava certo, tinha que ser Sérgio. (...) Ao receber os documentos, vi que os alemães ali chamavam papai de Sérgio de Hollander. Foi o nome que usei”¹⁵. O primeiro documento reproduzido no livro em que o nome aparece, porém, não é um dos documentos da Alemanha, e sim uma peça da biblioteca de Sérgio Buarque de Hollanda: a primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*, com dedicatória de Guimarães Rosa ao pai de Chico Buarque — uma dedicatória que um leitor de *O Irmão Alemão*, neste ponto do texto, esquadrinhará minuciosamente tentando perceber se Rosa escreveu efectivamente Sergio de Hollander ou se é a sua letra larga que o sugere. A exploração desta dúvida como efeito do romance é um exemplo luminoso das sobreimpressões de que tenho vindo a falar: é quase como se também Guimarães Rosa ressurgisse do interior da biblioteca para validar, num fora que vem afinal de dentro, uma leitura que o próprio livro prepara, com um efeito particularmente espectral. A incorporação das cartas documentais à estrutura do romance, a partir daí, obedecerá à mesma lógica espectral. Como escrevia Kafka a Milena numa carta famosa: “o fantasma cresce por debaixo da mão que escreve, na carta que ela redige, com maior razão numa série de cartas em que uma corrobora a outra e pode chamá-la a testemunhar.”¹⁶

O carácter emblemático desse jogo vem também do eixo em torno do qual se estrutura: o nome próprio. O par Hollanda/Hollander, incongruente mas coincidente, é somente o mais evidente de uma série de nomes duplos — ou de

¹⁵ F. de Barros e Silva, “A busca de Chico Buarque em Berlim”, *O Público*, 25/01/2015.

¹⁶ F. Kafka, *Briefe an Milena*, p. 302.

nomes de duplos — na obra de Chico, que são muitas vezes variações ortográficas de nomes que soam do mesmo modo, numa correspondência entre línguas que acentua a importância, nestes livros, da clivagem entre escrita e sonoridade.

Tomemos como exemplo o caso do pianista Heinz Borgart, referido na carta encontrada no início do romance e identificado pelo narrador através de um dos livros da secção mais periférica da biblioteca paterna, a garagem — ponto de passagem entre a casa-biblioteca e o exterior, dado que “(c)om o portão enguiçado, e num convite a ladrões de livros, lembra uma biblioteca pública permanentemente aberta para a rua”¹⁷. Num livro aparentemente descartado pelo pai, mas afinal manuseado e sublinhado numa única página, o narrador encontra uma referência ao pianista, pista que irá primeiro validar dentro da biblioteca, numa enciclopédia, para depois perseguir na sua vertiginosa busca pela cidade. Só bastante mais tarde, num momento em que decide ler em voz alta a uma namorada flautista as cartas alemãs, o nome conquistará o duplo sonoro que lhe permitirá encontrar um corpo:

Para ela tudo na carta era hilariante, o meu pai imerso em livros, a cabeça de manga, e quando cheguei a Heinz Borgart deixou a flauta de lado e riu à solta, achou demais o nome do pianista, quase igual ao do seu antigo professor de piano. Como assim, quase igual? O primeiro nome é que é diferente, meu professor se chamava Henri.¹⁸

Henri Borgart, Bogart, Baugard, Breaugard — e finalmente Henri Beauregard. Como nos jogos linguísticos de *Budapeste*, é no trânsito entre a grafia e o som que as possibilidades ficcionais se multiplicam, activando, no jogo de identidades, uma ficção assente em cenas de reconhecimento dependentes sempre da voz, quando não de canções (veja-se o final de *Bambino a Roma*). No mundo das sonoridades assonantes da ficção de Chico Buarque, os nomes sobrepõem-se em identidades inverosímeis precisamente quando deixam o labirinto da letra e ganham música ou sotaque. Os exemplos na obra de Chico desta identificação pelo som abundam, e podemos contar entre elas a leitura em voz alta do livro alheio no

¹⁷ *O Irmão Alemão*, p. 51.

¹⁸ *O Irmão Alemão*, p. 61.

final de *Budapeste* concretizando a sobreposição entre escrita e leitura e a autoria fantasma do livro; ou as cenas de sedução de Ciccio no cinema apoiando-se no timbre de voz partilhado — herança paterna — com o irmão galã para lhe usurpar, no escuro, as namoradas.

Nesse sentido, o sussurro atrás da parede na biblioteca paterna no início de *O Irmão Alemão* — substituído, como vimos, pelo achado de uma carta opaca no interior de um livro — é uma promessa abafada a que o livro dará cumprimento na sua conclusão, parecendo sair da biblioteca apenas quando o trânsito espectral entre a biblioteca e o mundo se completou, como se esta o englobasse e não o contrário: o irmão silenciado no vazio além da biblioteca regressa no final do pérriplo de *O Irmão Alemão* como uma voz fantasma, que invade um táxi berlinese imediatamente depois de o narrador, sem qualquer motivo, dizer em voz alta o novo nome do irmão que acabou de descobrir e surpreender assim um taxista que tem exactamente o mesmo nome: “Horst, resmungo sem querer dentro do táxi, e o motorista se admira que eu o chame pelo prenome.”¹⁹

Tudo aponta, neste momento do livro, para uma radical alteração do equilíbrio entre o dentro e o fora na narrativa: se é com o nome de Borgart, que transita do interior de uma carta encontrada num livro para um espaço intermédio entre a biblioteca e a rua — a garagem aberta, sem paredes —, que o narrador é lançado no caminho de Berlim, agora será uma coincidência absurda de nomes a preparar a grande cena de reconhecimento do livro, na qual Horst voltará enfim a ser Sergio, mais uma vez pela via da voz, numa canção. Pois é no mesmo táxi, e na sequência da conversa assim encetada, que o protagonista ouve subitamente — anos depois da sua morte, e a quilómetros de distância da casa de São Paulo — a voz do pai:

É nesse instante que sinto uma espécie de vertigem, minha visão se turva, e com um calafrio penso na minha mãe, que ouvia vozes. A voz que escuto é a do meu pai, mas para meu conforto não é, como se diz?, uma voz d’além-túmulo, é sua voz ainda límpida dos tempos da infância. Raios me partam se não é meu pai quem está cantando no disco da alemã. (...)

¹⁹ *O Irmão Alemão*, p. 176.

É uma canção alegre, ritmada, mas muito me estranha que o professor Sergio de Hollander tenha negligenciado suas obrigações em São Paulo para vir à Alemanha gravar música pop.²⁰

É a última das sobreimpressões fantasmagóricas que gostaria de destacar: a voz do pai é afinal a voz do irmão alemão, que deixa de ser um sussurro atrás da parede para se transformar numa das vozes de uma improvável canção alegre e ritmada, noutra cidade e outro tempo, que desfaz mais uma vez a solidez do mapa. Nesta impressionante anagnórise, o irmão sem corpo — espécie de puro fantasma, voz acusmática — *canta* com a voz do pai vivo, tal como recordado na infância. E assumirá depois também o corpo do pai, e do irmão, e do próprio narrador, nas imagens em vídeo a que o narrador terá acesso, e em que verá, pela primeira vez, a figura espectral do irmão desconhecido e imaginado. Nelas por fim observará, como Drummond no seu retrato de família, “a estranha ideia de família / viajando através da carne”, sem poder já distinguir “os que se foram / dos que restaram”²¹.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- BUARQUE, Chico. “‘A casa do Oscar’: homenagem de Chico Buarque ao arquiteto”. *O Globo*, 06/12/2012.
- BUARQUE, Chico. *Bambino a Roma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- _____. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Budapest*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *O Irmão Alemão*. Lisboa: Companhia das Letras, 2015.
- KAFKA, Franz. *Briefe an Milena*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1983.
- SILVA, Fernando de Barros e. “A busca de Chico Buarque em Berlim”, *O Público*, 25/01/2015.²²

²⁰ *O Irmão Alemão*, p. 177.

²¹ Carlos Drummond de Andrade, “Retrato de Família”, *Poesia e Prosa*, p. 144.

²² Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto GHOST (2022.08396.PTDC).

Clara Rowland é professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Desenvolve o seu trabalho nas áreas da Literatura Brasileira, da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes. As suas publicações na área dos Estudos Brasileiros incluem ensaios sobre Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Raduan Nassar, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade — alguns dos quais reunidos recentemente no livro *A Língua dos Filhos*, publicado pela Tinta-da-China (2024). O seu livro *A Forma do meio. Livro e narração na obra de João Guimarães Rosa* foi publicado em 2011 pela editora da Unicamp/Edusp (Brasil). Coordena, com Abel Barros Baptista, a coleção de Literatura Brasileira «Os melhores deles todos», em curso de edição pela *Tinta*.