



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Renata Corrêa Anná

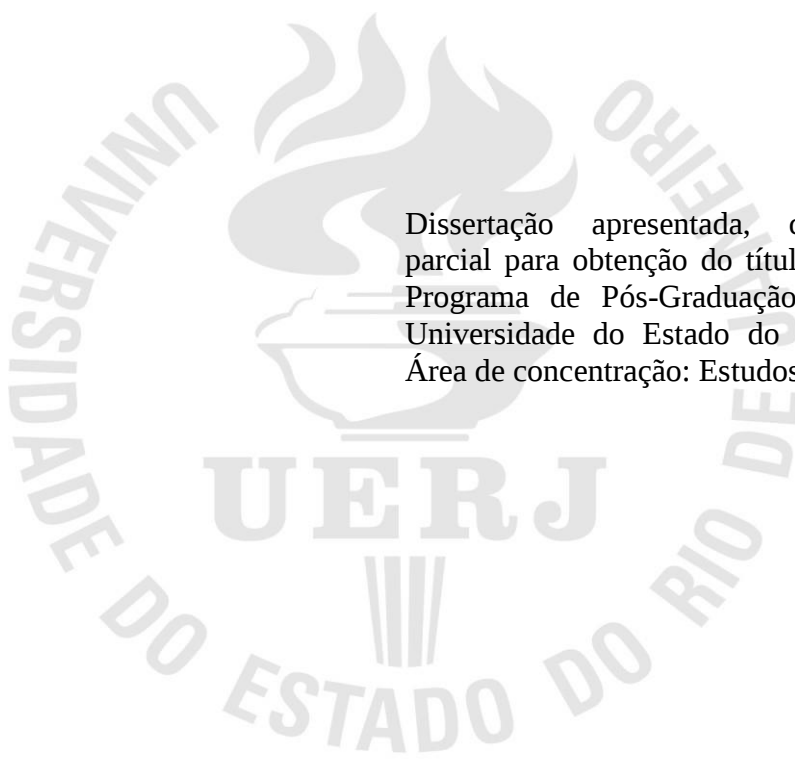
Vermelho amargo: no limiar entre o vivido e o sonhado

Rio de Janeiro

2023

Renata Corrêa Anná

Vermelho amargo: no limiar entre o vivido e o sonhado



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Regina Silva Michelli Perim

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

Q3	Anná, Renata Corrêa. Vermelho amargo: no limiar entre o vivido e o sonhado / Renata Corrêa Anná. – 2023. 84 f. Orientadora: Regina Silva Michelli Perim. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 1. Queirós, Bartolomeu Campos, 1944-2012 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Queirós, Bartolomeu Campos, 1944-2012. Vermelho amargo - Teses. 3. Ficção autobiográfica brasileira - Teses. 4. Memória autobiográfica - Teses. I. Michelli, Regina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título. CDU 869.0(81)-95
----	---

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Renata Corrêa Anná

Vermelho amargo: no limiar entre o vivido e o sonhado

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 9 de janeiro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Regina Silva Michelli Perim (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Jonê Carla Baião
Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira - CAP-Uerj

Prof^a. Dra. Ana Crélia Penha Dias
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Para minha mãe, Neide da Glória Corrêa Anná (*in memoriam*)

Basta você existir para que eu sinta saudades.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois sem ELE nada é possível.

À Uerj que se tornou duplamente minha segunda casa (profissional e acadêmica).

De forma muito especial, agradeço à professora Regina Michelli, minha orientadora, por ter me permitido construir uma dissertação que fizesse eco dentro de mim. Minha eterna gratidão.

À banca titular, constituída pelas professoras Regina Michelli, Jonê Baião e Ana Crélia Dias, meu agradecimento pelas contribuições valorosas e pelos afetos tecidos ao longo da minha trajetória.

À professora Rosa Maria Cuba Riche (membro suplente interno da banca) pelo abraço generoso, por ter lido minha dissertação e pelas contribuições no Exame de Qualificação.

Agradeço aos colegas do nosso grupo NELIJ-UERJ/NELIJ-Amigos pela parceria, pelo carinho e por tudo que conquistamos juntos até aqui.

Ao Sérgio Cláudio Cabral, meu companheiro, agradeço por todo o apoio na certeza de “que cada um de nós compõe a sua história e se hoje levo esse sorriso foi porque já chorei demais. Que é preciso paz para poder sorrir”.

À Cenira, minha amiga, minha mãe espiritual, aquela que ora por mim.

Enfim, agradeço a todos e todas que fazem parte da minha vida e que, direta ou indiretamente, me ajudaram a chegar até aqui.

Muito obrigada!

A vida é um fio,
a memória é seu novelo.
Enrolo – no novelo da memória –
o vivido e o sonhado.
Se desenrolo o novelo da memória,
não sei se tudo foi real
ou não passou de fantasia.

Bartolomeu Campos de Queirós. O fio da palavra, 2012.

RESUMO

ANNÁ, Renata Corrêa. *Vermelho amargo*: no limiar entre o vivido e o sonhado. 2023. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente dissertação tem por objetivo percorrer os caminhos da memória na obra ficcional *Vermelho amargo* (2011), de Bartolomeu Campos de Queirós. Para tanto, parte-se da premissa de que não existe memória pura. Como nos afiança Bartolomeu, a memória é sempre fantasiosa. Considerando que é no limiar entre o vivido e o sonhado que a prosa poética é tecida, a pesquisa mescla elementos da vida do escritor com base em textos, entrevistas e depoimentos com o texto ficcional. É na simbiose permanente entre o vivido e o sonhado, entre a memória real e a memória fantasiada que a ficção de *Vermelho amargo* se sustenta. A memória é ressignificada na prosa poética e sobre o papel as palavras transitam entre o doce e o amargo, tecidas a partir das imagens metafóricas. O intuito da pesquisa é apontar que nas obras de cunho autoficcional, como é o caso de *Vermelho amargo*, deve sobressair o texto literário, sendo desnecessário delimitar a fronteira entre o vivido e o sonhado tendo em vista que a literatura se instaura na dúvida. Dialogam como suporte teórico para a elaboração da dissertação as contribuições de Serge Doubrovsky (autoficção), Philippe Lejeune (autobiografia), Bachelard (memória, imaginação, fantasia), Roland Barthes (conceito de biografema), Rodrigues Lapa (fantasia das palavras – valor intelectual e afetivo das palavras), Chevalier e Gheerbrant (estudo de símbolos), Jacques Rancière (partilha do sensível), Marisa Gama-Khalil e Liliân Borges (mirada interna), dentre outros autores.

Palavras-chave: Autoficção. Memória. *Vermelho amargo*. Bartolomeu Campos de Queirós.

ABSTRACT

ANNÁ, Renata Corrêa. *Bitter red: on the threshold between the lived and the dreamed*. 2023. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The present dissertation aims to go through the paths of memory in the fictional work *Vermelho amarelo* (2011), by Bartolomeu Campos de Queirós. Therefore, it starts from the premise that there is no pure memory. As Bartolomeu assures us, memory is always fanciful. Considering that it is on the threshold between the lived and the dreamed that poetic prose is woven, the research mixes elements of the writer's life based on texts, interviews and testimonies with the fictional text. It is in the permanent symbiosis between the lived and the dreamed, between the real memory and the fantasized memory that the fiction of *Red Bitter* is sustained. Memory is re-signified in poetic prose and on paper the words move between sweet and bitter, woven from metaphorical images. The purpose of the research is to point out that in the autofictional works, as is the case of *Red Bitter*, the literary text must stand out, being unnecessary to delimit the border between the lived and the dreamed, considering that literature is established in doubt. As theoretical support for the elaboration of the dissertation, the contributions of Serge Doubrovsky (autofiction), Philippe Lejeune (autobiography), Bachelard (memory, imagination, fantasy), Roland Barthes (biographeme concept), Rodrigues Lapa (fantasy of words - intellectual and affective value of words), Chevalier and Gheerbrant (study of symbols), Jacques Rancière (sharing the sensitive), Marisa Gama-Khalil and Liliân Borges (internal gaze), among other authors.

Keywords: Autofiction. Memory. *Bitter red*. Bartolomeu Campos de Queirós.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 PELOS CAMINHOS DA “CASA-MEMÓRIA”	15
2 BARTOLOMEU EM DIÁLOGO – APONTAMENTOS E FRAGMENTOS.....	23
3 AUTOFICÇÃO: CRIANDO MUNDOS POSSÍVEIS POR MEIO DA FICÇÃO.....	36
4 TEMAS FRATURANTES E O MITO DA INFÂNCIA (NEM SEMPRE) FELIZ.....	48
5 VERMELHO AMARGO: UMA LEITURA POSSÍVEL.....	56
CONCLUSÃO.....	76
REFERÊNCIAS.....	79

INTRODUÇÃO

Viver exige perguntas e eu, mudo, não sabia responder.

Bartolomeu Campos de Queirós

Às vezes, me pergunto por que escolhi o livro *Vermelho amargo* (2011), de Bartolomeu Campos de Queirós para ser objeto de estudo de minha dissertação de mestrado. Certamente, não há uma razão única. Suspeito que existam algumas razões. Motivações explícitas (materializadas no texto ficcional) e implícitas (internalizadas dentro de mim) moveram-me em direção a esse livro que se tornou o *corpus* literário de minha pesquisa. Quem sabe um dia possa encontrar as respostas.

Confesso que a temática da memória sempre me instigou. Não por acaso, ao longo do curso de Especialização em Literatura Infantil e Juvenil na UFRJ (2006), escolhi trabalhar com o tema da memória utilizando como *corpus* literário os livros: *Guilherme Augusto Araújo Fernandes* (1995), *Bisa Bia, Bisa Bel* (2000), *A colcha de retalhos* (1995) e *O colecionador de segredos* (2004).

No livro *Guilherme Augusto Araújo Fernandes*, escrito por Mem Fox, o menino, personagem-título do livro, mora ao lado de um asilo e tenta ajudar a dona Antônia Maria Dinis Cordeiro a recuperar sua memória. É por meio de alguns objetos alocados em uma caixa que Guilherme auxilia dona Antônia a trazer à tona suas lembranças. Ao longo da narrativa, a memória recebe algumas definições por parte dos idosos do asilo. Memória é “algo quente, algo antigo, algo que vale ouro” (1995, p. 11-12 e 16).

Em *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado, as lembranças reacendem na memória a partir de uma fotografia: “dentro do quarto da minha mãe tinha um armário, dentro do armário tinha uma gaveta, dentro da gaveta tinha uma caixa, dentro da caixa tinha um envelope, dentro do envelope tinha um monte de retratos, dentro de um retrato tinha Bisa Bia” (2000, p. 7). Encontrar Bisa Bia era fruto das muitas arrumações realizadas na “casa-memória”.

A colcha de retalhos, das escritoras Conceição Corrêa da Silva e Nye Ribeiro Silva, nos conta como os retalhos que compõem a colcha estão repletos de lembranças. Ao longo da narrativa, avó e neto vão tecendo juntos as histórias que cada retalho, usado na composição da colcha, traz à memória. Ao final da narrativa, o neto (Felipe) compreende o que vem a ser saudade.

No livro *O colecionador de segredos*, da escritora Márcia Cristina Silva, o personagem da narrativa se chama Beto. No país de Beto, personagem principal, vigorava uma lei que estabelecia que todos, ao completar doze anos de idade, "tinham de começar a colecionar alguma coisa", "Era costume ter algo para transmitir às pessoas" (2004, p. 4). Porém, Beto descobriu que sua coleção morava dentro dele. Na história, Beto é a própria personificação da memória (o "eu-memória"). Tudo aquilo que precisa ser guardado e lembrado reside nele próprio.

Para Bartolomeu Campos de Queirós, a memória era o seu patrimônio. O lugar onde buscava todas as coisas. Assim, esmerilhando a memória de Bartolomeu na prosa poética de *Vermelho amargo* (2011), último livro publicado em vida e ganhador (*in memoriam*) do Prêmio São Paulo de Literatura de Melhor Livro do ano de 2012, identificamos que o objeto-fruto tomate é o elemento que desencadeia o resgate das memórias de um tempo que havia ancorado nele: a infância. Ao tecer comentários acerca do livro, Gabriel Villela destaca que "Um tomate fatiado pode concentrar muitas metáforas, memória afetiva e poesia" (quarta capa de *Vermelho amargo*). No jogo metafórico da prosa poética, o narrador-personagem constrói o "império do tomate".

Segundo depoimento do próprio autor, de fato havia o tomate nas refeições e essa lembrança da madrastra fatiando o tomate era para ele uma lembrança amarga. Ao pinçar um fato, uma imagem de nosso cotidiano, da nossa experiência, narramos para nós mesmos e para os outros a forma como enxergamos esse fato, essa imagem que nossa memória teimou em fixar, em registrar. Por qual razão teria o tomate ficado marcado nas lembranças de Bartolomeu como uma lembrança amarga?

O tomate era real, não só porque se fazia presente cotidianamente nas refeições, conforme afirmou Bartolomeu Campos de Queirós em entrevista à professora Eliana Yunes¹ para o Canal da Cátedra UNESCO de leitura. Porém, dentro da narrativa o tomate se transfigura e vira ficção. Para se manter viva, a memória precisa do sonhado: "a memória não vive apenas no vivido, mas também no sonhado" (QUEIRÓS, 2012). Em síntese, para Bartolomeu, não existe memória pura; a memória sempre será fantasiosa e escrever talvez seja uma forma de se libertar das memórias ou de alimentá-las pela fantasia.

É na simbiose permanente entre o vivido e o sonhado, entre a memória real e a memória fantasiada que a ficção de *Vermelho amargo* se sustenta. A memória vai sendo materializada e ressignificada em palavras e a narrativa poética vai deitando sobre o papel o

¹ Entrevista concedida à professora Eliana Yunes para o canal Cátedra UNESCO de leitura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3D2pTIRidhc>. Acesso em: 24 set. 2022.

doce e o amargo, tecidos a partir das imagens metafóricas. “O narrador revisita as dores do passado para compreendê-las e assume a escrita poética de modo a valorizar a *mentira* ou *ficção* em detrimento da *verdade*, confirmando que a memória é uma seleção” (SILVA, 2016, p. 64, grifos da autora). Seleccionamos o que desejamos narrar ou, muitas vezes, é a memória quem “teima em fixar” aquilo que não foi esquecido e merece ser lembrado.

O amor, a saudade, o medo, a morte, as incertezas, as dores da vida, as relações familiares e a necessidade de se ocupar de “mentiras” reveladoras de “verdades” são retratados no texto, transitando entre o vivido e o sonhado pelo uso de uma linguagem densa, amarga e amorosa baseada nas experiências e observações do narrador-personagem que necessita escrever sobre um tempo ancorado: a infância. Se atentarmos para a composição da palavra *amargo*, veremos que dentro dela, na sua constituição morfológica, está inserido o verbo *amar*. Enfim, “suspeito” (aqui me aproprio do verbo “suspeitar” muito utilizado no livro *Vermelho amargo*) não ter sido gratuita a escolha dessa palavra.

A temática da memória pode ser discutida levando-se em consideração diferentes eixos. Pode ser analisada como memória social, memória coletiva, memória institucional, memória histórica, memória linguística, memória mitológica, memória individual, entre outros atributos. Nesse trabalho, trataremos da memória de cunho autobiográfico, embora, por questões de terminologia, prefira utilizar o conceito de autoficção, termo cunhado por Serge Doubrovsky (1977) por ocasião da publicação de sua obra *Fils*.

Como definir memória a partir de tantas adjetivações?

De acordo com o *dicionário do português online*², memória é a faculdade por meio da qual o indivíduo é capaz de preservar ideias, imagens ou outras coisas; função que permite a conservação de experiências do passado, manifestando-se normalmente através de lembranças ou comportamentos.

Para Le Goff (1996, p. 476) “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Entendemos que a memória se faz fundamental desde os tempos mais primitivos. Sem ela, o homem, a sociedade, as coletividades e as subjetividades seriam destituídos de passado e de identidade. A memória nos garante descobrir quem fomos, quem somos e quiçá quem seremos.

A memória pode ser preservada e registrada de variadas formas. Seja na materialização da escrita (livro), na guarda de um objeto (museu), no registro de uma imagem

² Disponível em: <http://www.lexico.pt/memoria/>. Acesso em: 24 set. 2022.

(exposição fotográfica). Ela se faz presente nos cinco sentidos (olfato, paladar, tato, audição e visão). É como se o livro, o museu, a fotografia, cheiros, sabores, toques e sons pudessem “congelar” aquilo que se quer rememorar e preservar.

Desde as civilizações mais antigas, a necessidade do registro e da preservação da memória social e cultural dos povos se fez presente por meio das inscrições nas pedras, dos relatos das tradições orais e de outros mecanismos a fim de se garantir a perpetuação da identidade de um povo, de seu legado, de sua história. Para alguns, escrever sobre as memórias possibilita transcender, isto é, ir além do que o tempo cronológico nos permite.

O avô (por parte de pai) de Bartolomeu escrevia nas paredes de sua casa a fim de registrar o seu cotidiano. Tais paredes foram uma das primeiras leituras feitas por Bartolomeu ainda criança como ele mesmo relatou ao *Jornal Rascunho* (2011b): “Tudo o que acontecia na cidade, ele escrevia nas paredes de casa. Quem morreu, quem matou, quem visitou, quem viajou. Fui alfabetizado nas paredes do meu avô”.

Diante de tais considerações nos questionamos: qual o papel da memória? De que maneira a memória é produzida? Que impressões ela nos deixa? A memória pode ser ficcionalizada?

No texto “Espelho, mapa, ferramentas ou de como as palavras dão corpo às idéias”, o professor José Carlos de Azeredo (2007) retoma a tese de que os seres vivos são limitados por sua natureza biológica e vivem integrados ao ciclo da vida de cujas leis não podem fugir. Segundo o pesquisador citado, ciente e consciente de tal limitação, o homem cria outra dimensão a fim de buscar o sentido de sua existência: a dimensão cultural. Ousaria dizer que Bartolomeu Campos de Queirós optou pela dimensão poética da linguagem a fim de aliviar o peso das dores da vida. Sua mãe quando sentia dor, provocada pelo câncer, cantava; seu filho, deu preferência à escrita porque talvez tivesse medo da fala:

Hoje, chego à conclusão de que escrevo porque quero dizer umas coisas e acho a palavra oral muito perigosa. Escrever é mais fácil do que falar. Quando escrevo e não gosto do texto, eu o rasgo. Jogo fora, apago, deleto, sumo com aquilo. Mas quando falo uma coisa errada, não recolho a palavra nunca mais. Isso me incomoda muito. Sou extremamente silencioso em minha natureza. Tenho muito medo da palavra oral. Sinto muitas vezes que as palavras me ferem ou eu firo alguém com essa palavra. Não recolho nunca mais essa palavra que cai no ouvido do outro. Talvez escreva por medo da fala. (QUEIRÓS, 2011b)

Conforme mencionado, essa pesquisa, apresenta, como *corpus* de análise e investigação, a obra literária *Vermelho amargo* (2011), do escritor Bartolomeu Campos de Queirós. A escolha dessa obra justifica-se em função de meu interesse em analisar de que

forma *Vermelho amargo* se constitui como autoficção, costurando o vivido e o sonhado. Para tanto, parte-se da premissa de que não existe memória pura. Como nos afiança Bartolomeu, a memória é sempre fantasiosa e escrever literatura é estar no terreno da dúvida: “se você tem uma coisa a afirmar, você não tem que fazer literatura. Literatura é uma conversa sobre as dúvidas. É uma conversa sobre as delicadezas, sobre as faltas [...], que são coisas que nos unem” (QUEIRÓS, 2011b).

Considerando que é no limiar entre o vivido e o sonhado que a prosa poética é tecida, a pesquisa mescla elementos da vida do escritor com base em textos, entrevistas e depoimentos com o texto ficcional.

A memória é ressignificada na prosa poética e sobre o papel as palavras transitam entre o doce e o amargo, tecidas a partir das imagens metafóricas. O intuito da pesquisa é apontar que nas obras de cunho autoficcional, como é o caso de *Vermelho amargo*, deve sobressair o texto literário, sendo desnecessário delimitar a fronteira entre o vivido e o sonhado tendo em vista que, de acordo com Gustavo Bernardo (2005), a literatura se instaura na dúvida.

Dialogam como suporte teórico para compor essa dissertação as contribuições de Serge Doubrovsky (autoficção), Philippe Lejeune (autobiografia), Bachelard (memória, imaginação, fantasia), Roland Barthes (conceito de biografema), Rodrigues Lapa (fantasia das palavras – valor intelectual e afetivo das palavras), Chevalier e Gheerbrant (estudo de símbolos), Jacques Rancière (partilha do sensível), Marisa Gama-Khalil e Liliân Borges (mirada interna), Gustavo Bernardo (conceitos de ficção e catarse), dentre outros autores.

No primeiro capítulo, percorremos os caminhos da memória na construção do jogo metafórico “casa-memória” tendo por base os conceitos filosóficos de Bachelard (1988), presentes em sua obra *A poética do espaço*, entendendo a memória como um *locus* em movimento. Assim, a memória que referenciamos neste trabalho como “casa-memória” é “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1988, p. 120).

No segundo capítulo, trazemos o escritor Bartolomeu Campos de Queirós em diálogo: (ele, por ele mesmo) e (ele, pelos outros). Por ser tratar de uma pesquisa cujo *corpus* literário está respaldado na autobiografia, consideramos apropriado e pertinente trazer o Bartolomeu e sua voz como depoente-autor da sua narrativa de vida. No referido capítulo, resgatamos alguns trechos do depoimento de Bartolomeu intitulado “menino temporão” e traçamos alguns apontamentos que versam sobre a literatura, texto, leitor, leitura, o papel da escola na formação do leitor. A fim de homenageá-lo, são dez anos de ausência desde seu falecimento

em 2012, estabelecemos uma ponte entre ele e nós a partir de fragmentos de textos escritos por algumas personalidades que nos revelam suas impressões acerca do Bartolomeu e suas obras.

No terceiro capítulo, objetivamos refletir de que forma é viável a criação de mundos possíveis por meio da autoficção, tendo a escrita literária como ferramenta e o ato de escrever como catarse de vida. Discutimos os conceitos de autoficção e autobiografia e, por questões terminológicas e metodológicas, reconhecemos a obra *Vermelho amargo* como autoficcional.

No quarto capítulo, a discussão tem por base os temas fraturantes ou temas ditos “tabus” e sua abordagem no campo literário. Dialogamos também com a temática do mito da infância feliz - ou nem sempre feliz -, considerando a dualidade da vida em todas as etapas: infância, juventude, fase adulta. A felicidade se faz em momentos felizes e, na nossa visão, é impossível estarmos felizes o tempo todo ou a vida toda.

No quinto capítulo, propomos uma leitura possível, frente a tantas outras possibilidades de leitura, da obra *Vermelho amargo*, dialogando a prosa poética de Bartolomeu Campos de Queirós com algumas teorias que embasam essa pesquisa.

Essa foi uma breve introdução dos caminhos trilhados ao longo da pesquisa. É hora de desenrolarmos o novelo da memória tecido com os fios da vida e da imaginação.

1 PELOS CAMINHOS DA “CASA-MEMÓRIA”

Não existe uma memória pura pra mim, toda memória é
resultado de um diálogo entre o vivido e o sonhado.

Bartolomeu Campos de Queirós

No presente capítulo, percorremos os caminhos da memória tendo por base os conceitos filosóficos arquitetados por Bachelard (1988). Utilizamos o jogo de palavras “casa-memória” por considerarmos que a memória é a casa onde habitam nossas lembranças que transitam entre o porão (lugar da escuridão), o sótão (lugar da luz), cantos e corredores. Podemos, por analogia, interpretar a escrita como um refúgio, como uma “casa a ser construída sobre um emaranhado de subterrâneos” (BACHELARD, 1988, p. 122) que é a memória.

Michel Pêcheux, no texto *Papel da memória* (1999), argumenta que a memória não pode ser concebida como uma esfera plena. A memória “é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (1999, p. 56). Em síntese, memória é movimento.

A literatura também é o espaço de deslocamentos, de conflitos, de retomadas. É com base nesses deslocamentos, isto é, na saída do *locus*, da zona de conforto, que encontramos na obra *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós, uma prosa poética memorialística que nos faz mudar de cômodos na casa chamada memória. De acordo com Bachelard (1988, p. 125), “os livros estão aí para nos darem mil moradas aos nossos devaneios”. Na qualidade de sujeitos leitores da obra, somos incomodados e convidados a rememorar o amargor de um narrador-protagonista para quem “foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor” (epígrafe de *Vermelho amargo*).

Ao longo da leitura da narrativa de *Vermelho amargo*, observamos que a produção da memória, aquilo que será deitado sobre o papel branco, versa sobre a imagem de uma perda: a perda da mãe. Tal perda se materializa na cor vermelha; mas não é um vermelho qualquer. É um vermelho amargo. Amargor que se concretiza na própria diagramação do livro. O texto está disposto no papel na cor vermelha; sua capa é dura remontando à dureza e à densidade dos relatos de uma memória fantasiosa ali impressos. De acordo com a professora Maria Eugênia Dias de Oliveira, a memória é criada pelos anseios: “a memória é tecida pelos

anseios, pelos sonhos que nem sempre se concretizam, por isso torna-se necessário que seja aprimorada pela imaginação” (OLIVEIRA apud PARREIRAS; SOARES, 2013, p. 34). A memória fantasiosa ou imaginada pode ganhar ares de “devaneio poético”. Este, por sua vez, pode gerar símbolos:

O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram. A casa onírica, no devaneio, atinge uma sensibilidade extrema. Às vezes, alguns degraus inscreveram na memória uma pequena desnivelção da casa natal. (BACHELARD, 1988, p. 126)

Um dos instrumentos de que nos valem para produzir memória é a imagem. Para Bachelard (1988, p. 103), “as imagens têm precisamente uma significação poética”. No texto literário em questão, as imagens da infância do narrador-protagonista são os elementos-base para a construção da trama e tornam-se, de certa forma, polissimbólicas já que uma mesma imagem pode nos levar para sentidos e sentimentos opostos: como é o caso da imagem do tomate. Imagens que serão convertidas em texto escrito e tecido pela utilização da metáfora como recurso cognitivo, linguístico e estilístico. Segundo a professora Maria Lilia Simões de Oliveira (2001, p. 81), “ao elaborar metáforas – suporte de imagens, sem as quais não apreendemos o mundo – o escritor forma propósitos emotivos, estilísticos; cria em seu discurso o espaço para o mundo do sensível – mundo dos “sonhos” - engendrado na característica estética embutida neste discurso”.

Assim, reconhecemos que, em *Vermelho amargo*, as metáforas dão sustentação à memória cuja casa está preenchida pelo vivido e pelo sonhado. No pleno exercício memorialístico de lembrar e esquecer, a metáfora é a figura de linguagem que sustenta não só a memória como também o tecido do texto. É ela quem faz a ponte entre a razão e a imaginação, deixando de ser meramente um recurso linguístico para assumir um valor estético de grande força simbólica na tessitura do texto literário:

É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se. Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a esquecer-se deles. E a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las (QUEIRÓS, 2011, p. 16).

Lakoff e Johnson (2002), no livro intitulado *Metáforas da vida cotidiana*, mostram que nossa compreensão do mundo se dá por meio de metáforas, pois muitos conceitos básicos, como tempo, quantidade, estado, ação etc., além de conceitos emocionais, como

amor e raiva, são compreendidos metaforicamente. Tal fato corrobora o importante papel da metáfora na compreensão do mundo, da cultura e de nós mesmos. Portanto, creditam à metáfora grande relevância cognitiva.

Os autores citados acima, defendem que “as idéias objetivistas de que a ciência se faz com a razão e o literal; e a poesia, com a imaginação e a metáfora perdeu a validade” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 22). Argumentam que a metáfora, ao unir razão e imaginação, torna-se uma racionalidade imaginativa, essencial tanto para a ciência como para a literatura. Esse conceito da racionalidade imaginativa dialoga com os comentários tecidos por Gabriel Villela na quarta capa do livro *Vermelho amargo*. Villela compara a escrita de Bartolomeu aos deuses Apolo (representativo da razão) e Dionísio (representativo da loucura, embriaguez): “Bartolomeu comanda sua escrita com mãos apolíneas e cérebro dionisíaco, produzindo uma fábula delicada...como arame farpado”. Apolo e Dionísio representam forças contrárias e, por isso, tão fundamentais para a criação humana como nos revela Nietzsche:

Para Nietzsche, nenhuma arte pode ser puramente apolínea (isto é, centrada na razão e na harmonia) nem puramente dionisíaca (isto é, centrada na desordem criativa e na embriaguez). A criação humana depende da articulação desses dois princípios, uma vez que o dionisíaco nos dá o princípio criativo e o apolíneo nos dá a ordem e a harmonia necessárias para a produção de algo belo. É a arte com suas forças de criação que nos faz plenamente humanos, pois ela nos dá a oportunidade de produzir nossa própria vida, construindo o que somos na medida em que vamos vivendo. (disponível em: <https://www.netmundi.org/filosofia/2017/os-conceitos-de-apolineo-e-dionisiaco-de-nietzsche/>)

Nesse sentido, a criação artística, como fruto da criação humana, se faz no jogo de contrários que se complementam. *Vermelho amargo* reúne a sensatez e a loucura valendo-se das palavras em estado de poesia ao passo que “a mesma palavra que fere, acaricia. A mesma palavra que acusa, perdoa. A mesma palavra que liberta, aprisiona” (QUEIRÓS, 2005, p. 170). Em entrevista ao *Jornal Rascunho* (2011b), Bartolomeu comenta que a metáfora é uma figura que serve para esconder o escritor e para botar asas no leitor.

Portanto, “a força da metáfora depende basicamente de nossa incerteza, da capacidade de deixar o interlocutor oscilando entre dois significados” (OLIVEIRA, 2001, p. 81). Oscilamos, na leitura de grande parte das obras de Bartolomeu, entre dois planos: o plano da memória como elemento base para a construção da prosa-poética e o plano da memória como um tratado literário, isto é, de uma memória construída discursivamente.

Ao compor sua obra de natureza filosófica intitulada *A poética do espaço*, Bachelard (1988) traça uma analogia entre casa e memória. A alma humana é uma casa, uma

morada. “Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí ‘alojados’” (1988, p. 109), acrescenta que “nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘apostos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos”. Às vezes, morar em nós mesmos é uma tarefa dolorosa e também de muitos aprendizados visto que “Não se chora pelo amanhã. Só se salga a carne morta” (QUEIRÓS, 2011, p. 8). Assim, compreendemos a memória e seu olhar para o passado: “também os olhos, que só armazenam as imagens do que já fora, doem” (QUEIRÓS, 2011, p. 8). Os olhos costumam doer quando são deslocados para o passado.

Observamos que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: “estão em nós assim como nós estamos nelas” (BACHELARD, 1988, p. 109). Ainda sob esta ótica das comparações, deduzimos que se a memória é a representação da casa, as lembranças operam e simbolizam as paredes que sustentam essa casa. “Às vezes a casa cresce, se estende. Suas paredes se condensam ou se expandem” (BACHELARD, 1988, p. 142) a depender do que é rememorado.

Bartolomeu Campos de Queirós foi um leitor de paredes. Lia, quando criança, as paredes da casa do seu avô paterno que, como uma espécie de cronista, registrava o cotidiano nas paredes. É possível que no avô de Bartolomeu habitasse o sentimento de manter a memória viva e talvez o menino Bartolomeu tenha aprendido, nas paredes do avô, o valor da memória. “É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis” (BACHELARD, 1988, p. 113). Imperecíveis, isto é, não perdem a validade com rapidez, duram por um período de tempo considerável. Quem sabe, duram por toda uma vida, que nem o tempo é capaz de tragá-las: “o tempo – capaz de trocar a roupa do mundo – não consumia sua lembrança” (QUEIRÓS, 2011, p. 20).

Na visão de Carraschoza (2013), o livro, em especial *Vermelho amargo*, recompõe um sujeito esfacelado:

A construção do livro passava por isto: como construir um sujeito esfacelado? Um sujeito que sabe que o seu passado pode ser ressignificado pelo seu presente — à medida que ele vive uma experiência nova, ela atua transformando o seu vivido, explicando coisas que talvez ele não tivesse percebido, porque a idade então era muito curta para entender.

A imagem da madrastra retalhando um tomate em fatias vai ganhando papel de destaque ao longo da narrativa queirosiana. A lembrança que por ora pode ser amarga, sendo

necessário engolir a fatia de tomate por inteiro a fim de se libertar dela na primeira colherada, também pode ser doce como o açúcar nos revelando a ambiguidade contida no fruto.

Ao passo que era absorvido por suas lembranças, mais a casa-memória do narrador-protagonista se expandia. Assim como é difícil conceber a ideia de uma gaveta vazia também nos causaria estranheza aceitar que ao longo de uma vida não se tenha construído uma “casa-memória” pessoal e particular que possa ecoar, reverberar nas memórias de outros sujeitos. “A palavra de um poeta, já que ele toca o ponto exato, sacode as camadas mais profundas de nosso ser” (BACHELARD, 1988, p. 117). Nesse caso, posso dizer que fui “sacudida” por *Vermelho amargo*.

Inevitavelmente, muitas vezes, nos confrontamos com as nossas próprias memórias. Nesse instante de confronto ou de retomada de nossas próprias lembranças (sujeitos leitores) parece-nos que a memória ora individual e autobiográfica da personagem choca-se com a dos leitores, invadindo o campo da memória coletiva tendo em vista que a obra é lida e compartilhada por vários sujeitos. Os leitores inauguram, com suas leituras, uma terceira obra, que, de acordo com Bartolomeu, nunca será editada.

Valendo-se da metáfora como recurso linguístico-estilístico somos envolvidos ao longo da leitura da obra por imagens que nos causam atração e repulsão diante do que está sendo narrado. É na leitura dessas memórias do narrador-personagem que reconhecemos a memória como um espaço móvel capaz de nos deslocar para dentro e para fora da obra lida. A memória está sempre em movimento. No artigo intitulado “Quando as lembranças doem: a casa da infância em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós”, Marcela Verônica da Silva (2016, p. 53) afirma que:

As memórias autobiográficas de Bartolomeu Campos de Queirós em *Vermelho amargo* não se constituem, portanto, de meros relatos da infância do escritor mineiro. Em vez disso, consistem numa busca que se faz pelos cantos escuros do passado em direção às iluminações do presente, pois a memória é movimento e, como tal, transcende as localizações físicas do espaço e do tempo.

De acordo com Bachelard (1988, p. 117), sobre o presente talvez tenhamos condições de dizer tudo; mas e sobre o passado? Seria possível descrevê-lo de forma fidedigna? Para o filósofo, a casa deve guardar sua penumbra. Em outras palavras, a literatura deve preservar a dúvida. Logo, a narrativa de *Vermelho amargo* jamais nos revelará os limites entre o vivido e o sonhado por ser uma obra ficcional.

É nesse terreno dos conflitos, do entre-lugar, que repousa a literatura e, por analogia, a memória. Há uma frase feita que diz que “recordar é viver”; contudo, “só mora (só revive)

com intensidade aquele que já soube encolher-se” (BACHELARD, 1988, p. 109). Encolher-se significa habitar-se (morar em si mesmo). Ser capaz de percorrer “os cômodos sombrios da casa” (BACHELARD, 1988, p. 9). *Vermelho amargo* nos faz percorrer, como leitores, por muitos cômodos sombrios de nossa própria casa-memória.

Em depoimento acerca do livro *Vermelho amargo*³, Bartolomeu (2011a) relatou ter sido um processo de escrita lento e gradual uma vez que para o escritor era um ato de “passar a vida a limpo”, de resgatar o que ainda estava vivo em sua memória e que ele não havia conseguido esquecer. Porque até mesmo para esquecer é preciso lembrar.

Ao morar em si mesmo e habitar nas suas lembranças, o narrador-personagem recupera a sua infância nos mostrando e nos escondendo como estava organizado o seu núcleo familiar com a perda da mãe, sua relação com seus irmãos e o convívio com o pai e a madrasta. É na linguagem, nas escolhas lexicais, no jogo semântico e nas metáforas que o texto se sustenta e nos sustenta na condição de leitores. O texto torna-se o lugar, o espaço da intimidade e do confronto das lembranças numa geometria de ecos do passado que vão sendo ressignificados com o avançar da narrativa.

No jogo do simbólico-metafórico da trama, a imaginação (rememoração) amplifica os valores da realidade. “Uma espécie de atração concentre as imagens em torno da casa” (BACHELARD, 1988, p. 111). Na prosa poética, um tomate não é meramente um fruto comestível, um objeto a ser descrito numa cena narrativa. Ele representa “a saudade evaporando pelos olhos” (QUEIRÓS, 2011, p.9). Suas fatias finas cortadas pela madrasta, a fim de renderem mais, simbolizam que ela era econômica em todos os sentidos: “eu insistia em justificar a economia que administrava seus gestos” (QUEIRÓS, 2011, p. 9). No ritual dos cortes feitos no tomate pela madrasta estava concentrada e dilacerada a dor de um menino. “A dor passa a fazer parte do discurso constituído, revelando a simultaneidade entre o sentir e o dar voz àquilo que é lembrado” (SANTOS; XAVIER, 2014, p.21).

As lembranças desse menino foram trazidas à memória, ritualizadas nas ações cotidianas, com o objetivo de “preencher um dia demasiadamente penoso” (QUEIRÓS, 2011, p. 7) com mentiras que foram se tornando verdades no texto ficcional: “cada mentira é mais outra fantasia” (QUEIRÓS, 2011, p. 26). Na narrativa, o personagem perde a sua casa-mãe, a sua referência de proteção, de abrigo e, a partir disso, encontra nas lembranças dos momentos

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9m1VDXNY7oU>.
Vermelho amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós – depoimento (14 abr. 2011).

que teve com a mãe ainda viva o elemento motivador para continuar derramando suas memórias sobre o papel.

Bachelard argumenta que “a vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa” (1988, p. 113). No ventre da mãe ainda estamos protegidos, agasalhados. Para o narrador-protagonista de *Vermelho amargo* “nascer é abrir-se em feridas” (QUEIRÓS, 2011, p. 18) pois o próprio parto se faz na dor. A mãe simboliza a proteção. A primeira casa que habitamos é o ventre materno e sair desse espaço é abrir-se para o desconhecido. Portanto, o nascimento pode simbolizar duas vias: a libertação e a expulsão. Para o psicólogo Erich Neumann (2006, p. 68), “o nascimento é não só uma libertação para a vida, mas também é vivenciado como expulsão do paraíso uterino”.

Talvez seja esse o papel da memória para Bartolomeu na obra em questão: não deixar morrer as lembranças ainda que as mesmas sejam motivo de dor e amargor. No texto “A memória e as marcas contemporâneas”, João Anzanello Carrascoza (s.d.) nos revela que “os afetos são os gatilhos que acionam os circuitos da memória e, assim, podemos preservar do esquecimento a vida que ali está, fresca e vicejante, ou estática e vitrificada”. Os afetos construídos com a figura materna permeiam a ficção de *Vermelho amargo*. O beijo da mãe era curativo para as dores físicas:

No princípio, se um de nós caía, a dor doía ligeiro. Um beijo seu curava a cabeça batida na terra, o dedo espremido na dobradiça da porta, o pé tropeçado no degrau da escada, o braço torcido no galho da árvore. Seu beijo de mãe era um santo remédio. Ao machucar, pedia-se: mãe, beija aqui! (QUEIRÓS, 2011, p. 8)

A dor agora, já não doía ligeiro: era permanente. Passando de dor física para dor de alma. Permanentes também são os fatos, os acontecimentos, os cheiros, os gostos, os gestos, as imagens, os textos que lemos. Segundo Bachelard (1988, p. 155), “toda grande imagem é reveladora de um estado de alma” que de alguma forma insistirá em ficar na nossa memória. A memória é uma espécie de olho aberto sobre as lembranças. Na casa-memória nos refugiamos e nossas lembranças, que nela moram, transitam pelos espaços da casa:

é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios” (BACHELARD, 1988, p. 114).

A memória representa para a humanidade uma grande conquista. Le Goff, citando Vemant, afirma: "A memória, [...], representa uma difícil invenção, a conquista progressiva

pelo homem do seu passado individual; como a história constitui para o grupo social a conquista do seu passado coletivo" (1996, p. 436). É por meio das histórias, sejam elas oficiais ou fictícias, que nos é permitido conhecer o passado para ressignificar o presente. Nesse aspecto, vale lembrar que:

É por meio de histórias que podemos regressar, num vôo sem escala, ao templo de Mnemonise. Não por acaso, ela gerou as nove musas do Olimpo, cada uma responsável por uma arte. Uma história nasce do vivido, de uma sensação a qual o criador almeja reconstruir, atualizar, operar o milagre de sobrepor à pele das coisas uma nova camada de vida. Depois de acionada a memória, a imaginação entra em cena, injetando sangue no novo relato que, por sua vez, vai fazer parte, igualmente, do arquivo oceânico da nossa memória coletiva. Kathâsaritsâgara, chamavam os indus a esse mar de histórias. (CARRASCOZA, s.d.)

Possivelmente, porque a realidade empírica não basta em si mesma, é necessário, como disse Carrascoza (s.d.), “sobrepor à pele das coisas uma nova camada de vida” a fim de que a vida possa seguir o seu curso. Em *Vermelho amargo* foi preciso injetar a imaginação para aliviar o peso do vivido. “Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz, apenas, quem sabe, a poesia perdida” (BACHELARD, 1988, p. 113).

O próximo capítulo, intitulado “Bartolomeu em diálogo – apontamentos e fragmentos”, se faz num diálogo de vozes cujas ideias nos remetem para alguns apontamentos. Assim, daremos voz ao próprio escritor Bartolomeu Campos de Queirós como um convite para que possamos conhecê-lo um pouco melhor frente a outras vozes, por vezes, já conhecidas.

2 BARTOLOMEU EM DIÁLOGO - APONTAMENTOS E FRAGMENTOS

Bartô: meu, nosso, eterno...

Chico Alencar

Julgamos pertinente trazer um pouco de Bartolomeu Campos de Queirós (ele, por ele mesmo) como um dos capítulos dessa dissertação tendo em vista o caráter assumidamente autobiográfico da obra literária que serviu de mote para essa pesquisa muito embora, por questões metodológicas, optemos pelo conceito de autoficção.

Entendemos que nenhum texto é isento de um “eu”. Em todo texto, literário ou não, há um sujeito que imprime a sua identidade no que escreve. Ainda que não escreva, propriamente, um texto autobiográfico ou autoficcional, deixará registrado sua forma peculiar de escrita e seu modo de ver o mundo:

Para nos fazer presentes, aqui e agora, precisamos contar a nossa história. [...] Toda história, por mais simples que seja, sempre é uma chance de lembrarmos de nossa condição e – ante a sua dor e a sua delícia –, compartilharmos afetos. (CARRASCOZA, s.d.)

Marcos Bagno nos conta um pouco de sua história como escritor ao se inspirar em um relato de Bartolomeu para dar título ao seu livro *O papel roxo da maçã*:

Este livro foi o primeiro que escrevi para as crianças, quando estava para nascer minha primeira filha, Júlia, que hoje tem mais de vinte anos. Tive a ideia de escrever essa história quando ouvi o escritor Bartolomeu Campos de Queirós dizer: “o primeiro livro que li foi o papel roxo da maçã que meu pai trazia de longas viagens. A gente punha o papel roxo sob o travesseiro, sentia o cheirinho e ficava imaginando uma terra onde brotassem macieiras”. Achei muito bonito e resolvi criar um livro para caber nesse título! (BAGNO, 1995, p. 6)

Vale destacar o comentário de Fátima Miguez (2000) acerca da leitura instintiva e intuitiva que realizamos antes mesmo de dominar o código linguístico. Lemos o mundo que nos cerca antes de começarmos a ler as palavras.

Nesse primeiro momento, a leitura situa-se no espaço instintivo da criação, território imaginativo onde sentir, cheirar, brotar e provar têm um significado básico para a compreensão inaugural do ato de ler. Antes de se aprender a representar a palavra linguisticamente codificada, deve-se provar os sabores e saberes intuitivos que os vocábulos poeticamente manifestam. (2000, p. 21)

Bartolomeu soube desfrutar dos “sabores e saberes intuitivos” das palavras. Com as 26 letras do alfabeto criou, de forma poética, muitas palavras que brotaram a partir de um jogo metafórico do código linguístico com a vida. É a partir das experiências sentidas e vividas na infância e em contato com o seu núcleo familiar que Bartolomeu Campos de Queirós transfigurado em menino-poeta-leitor-escritor vai compondo sua obra de cunho memorialístico na qual o real, como expressão do vivido, e o sonhado se misturam.

Passemos, então, ao relato de Bartolomeu – ele, por ele mesmo - no depoimento intitulado “Menino Temporão”:

“Minha necessidade de escrever é resultante de uma falta antiga: não ter vivido a infância no tempo certo. Não conheci a literatura infanto-juvenil no momento da compreensão da fantasia. Naquele tempo eu lia poucas coisas que circulavam em minha casa: - A Toutenegra do Moinho, Mulheres de Bronze, as obras de Cronin, alguns livros sobre personagens importantes da história ou exemplos de vida de santos. Cheguei a ter como ídolo São Tarcísio. Usei fita amarela de sua cruzada com custódia bordada na camisa. Mesmo sem pretensões literárias, Lili – cartilha amada por muitos do meu tempo – foi um livro encantado, falando da menina que comeu muito doce e não deixou quase nada para mim. Também Lili foi o meu livro, guardado com as chaves do egoísmo próprio da criança. Minha família, grande, não separava muito as coisas. Tudo era misturado: velório, batizado, bodas, leituras e dores. **Hoje escrevo para matar a saudade de um tempo feito de contrários, para dar sentido às fantasias reprimidas,** numa casa onde sonhar servia para jogar no bicho. Por ser assim, durante muitos anos, escrevi dizendo ser para mim mesmo. Agora, meio mudado, gosto muito de ter e conhecer meus leitores.

Não guardo lembranças ternas da minha infância. A alegria está em saber que ela passou, em termos. Estou sempre recorrendo a ela para melhor conviver com as minhas neuroses de adulto. Daí verificar em meus textos tanto a presença da infância vivida como a da infância idealizada. Escrevo muito sobre aquilo que não me foi permitido. Em Ciganos está a minha primeira coragem de falar do vivido. Depois veio Indez e Por Parte de Pai. Sônia Viegas me deu esse impulso ao dizer-me: “Aquilo que não foi esquecido deve ser muito reconsiderado.”

Percebi que só há dois lugares para se falar da gente. Na literatura ou no divã do analista. De outra maneira vira fofoca. No primeiro, escancara-se tudo, usando ainda da metáfora para deixar o leitor ir mais longe. No segundo, fala-se para a gente mesmo, não

*se importando de ser dois, ainda com muita pena. Durante algum tempo andei pelos dois caminhos. Não por ter muito a dizer. Foi por aflição. **A humanidade sempre me foi muito anônima. Eu só consigo velá-la por meio de um outro ao meu lado. Preciso de uma figura intermediária, mesmo imaginada. Só assim consigo produzir.*** Sou movido pelo afeto. Depois, trabalhar com a fantasia tem riscos. Qualquer movimento extra pode nos levar a viver “na” fantasia.

*Não escrevo “para” crianças. Minha limitação é maior que o mundo e não possuo a ousadia – ou coragem - , ao chegar em casa, de puxar uma cadeira e dizer: “Vou escrever mais uma história para criancinhas”. Não sei fazer texto de auto-ajuda e nem sou suficientemente generoso para ficar me envaidecendo com minhas faltas. Não sou parâmetro para coisa alguma. Escrevo pelo prazer de escrever e faço o melhor de mim nesse gesto. Se o meu texto é eleito pela criança, sinto-me realizado pelo que há de honesto na infância. **Cresci lendo paredes da casa de meu avô. Ele nunca escreveu para os netinhos. Ele escrevia para não deixar morrer os fatos de uma cidade que ele amava.*** E nós líamos e entendíamos tudo, de acordo com nossas possibilidades, como todo leitor. ***Sei também que a literatura é um rompimento com o cotidiano da linguagem e isso só existe quando o texto abre espaço para a reflexão. A arte, e no caso a literatura, é para criar o desequilíbrio, buscar outro prumo, e não botar pano quente em inquietações mornas. Daí, eu não estar interessado em escrever aquilo que as crianças querem. Isso não acrescentaria nada em termos de intuição poética.*** Espantam-me as pessoas capazes de traçar cânones, normas, ensinando como construir um texto para os “pequenos” – muito diálogo, muita ação, frases curtas, sem esquecer o humor. Nada de tristezas. Se sabem tanto como deve ser o livro, desconhecem o processo da criação literária. Deviam escrever e não ficar perdendo tempo em dar idéias. É muito sacrifício.

As pessoas que “sabem” fazem textos informativos, e as que não “sabem” fazem literatura. Elas, por não saberem, são capazes de construir um texto contido, permitindo ao leitor contemplá-lo com suas vivências, sonhos, desejos.

*Escuto sempre, daqueles envolvidos diretamente com a formação do leitor, a seguinte frase: “Não dou esse livro para as crianças porque elas não vão entender o que o autor quis dizer”. E por acaso o professor, o orientador, os pais entenderam? **Cada um lê no texto a sua experiência, daí a vantagem da literatura, a de criar divergências de sentimentos, entendimentos e emoções. A palavra é para abrir portas e não para pintar uma única paisagem.***

Vejo ainda como problema, para a boa penetração da literatura na escola, uma outra dificuldade. A escola é servil. Ela está a serviço de determinadas causas e ideologias. A

literatura (arte) não é servil. Ela só existe em liberdade, e seu compromisso é para com a revelação. Para tanto persegue a beleza. Daí, todas as vezes que a escola lança mão da literatura, quer transformá-la em “instrumento pedagógico”, mesmo cortando as asas do leitor para um vôo amplo desmedido, desfronterado. A escola reduz as funções maiores do texto literário e o transforma em objeto de convergência, sem escrúpulo. Se o texto é usado para saber aonde o autor quis chegar, é melhor pegar o telefone e perguntar direto ao escritor. Se ele souber, ele responderá e não haverá desperdício de tempo.

Mas a escola, ao pretender uma educação permanente, não pode ignorar a literatura. Ler é somar-se ao outro, é conhecer a legenda que o outro aplicou ao mundo. Ler é ampliar a legenda, passando também pelo coração do homem. É tempo de acreditar que não houve somente avanços tecnológicos no mundo. Ampliou-se, e muito, o conceito também de homem, de existência. Um currículo escolar não tem como abrigar todo o conhecimento produzido. A função de uma escola, hoje, é a de criar leitores para, independentes, inteirarem-se da cultura existente. Se o leitor se interessar pela literatura, tanto melhor. Vai saber do mundo e do sentimento do homem diante dele. (depoimento extraído do livro: *Nas arte-manhas do imaginário infantil: o lugar da literatura na sala de aula*, 2000, p. 73-76, grifos nossos)

No depoimento transcrito acima, Bartolomeu Campos de Queirós partilhou conosco algumas angústias, reflexões e críticas que mesclaram o Bartolomeu criança e o Bartolomeu adulto. Grifamos em negrito algumas questões que nos pareceram relevantes e sobre as quais traçamos alguns apontamentos.

Queirós inicia seu texto afirmando que sua necessidade de escrever resulta de uma falta: não ter experienciado a infância no tempo certo. No seu tempo de infância, não teve contato com a literatura infantil. Estava mergulhado nas leituras dos adultos e não pode exercitar a fantasia presente nos textos infantis. Tal fato nos permite refletir que há diversas infâncias dentro do universo do marco temporal que socialmente denominamos de infância. Nem todas as crianças vivem essa fase no momento “certo” uma vez que muitos são os fatores que podem “roubar o tempo da infância” como, por exemplo, a necessidade de trabalhar para ajudar os pais, a ausência dos pais (seja por falecimento, por estarem envolvidos com o crime, com as drogas, ou por serem, de fato, omissos).

Diante disso, a escrita revela-se, para o adulto Bartolomeu, como um instrumento de libertação na medida em que possibilita o exercício de escrever sobre as fantasias reprimidas, sobre o que não foi permitido viver no tempo da infância. Tempo este que muitas vezes ele

nomeou de tempo ancorado. O que justifica, ao nosso ver, a necessidade de escrever aliando a infância vivida à infância idealizada.

Outra questão apontada versa sobre os lugares onde podemos falar sobre nós mesmos, sobre a nossa vida. Queirós admite que há dois lugares: a literatura ou o divã do analista. Hoje, com a tecnologia, esses espaços podem ser outros, como as redes sociais (facebook, instagram). O escritor confessa que transitou pelos dois espaços, talvez como uma forma de catarse de si mesmo, e descobriu que se transfigurar em um outro, em um “eu” imaginado, é poder enxergar a humanidade de uma outra perspectiva. Assim, o escritor mergulha no que Rancière (2009, p. 38) denominou de “inconsciente estético”, ou seja, “o escritor é o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu” (RANCIÈRE, 2009, p. 38). Tal fato nos remete aos “achadours” do poeta Manoel de Barros, contemporâneo de Bartolomeu:

Mas eu estava a pensar em achadours de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadours de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. (BARROS, 2015 – “Meu quintal é maior do que o mundo”)

Em nossa concepção, Bartolomeu Campos de Queirós, como geólogo ou arqueólogo de seu próprio quintal, soube cavar e achou muitos vestígios do menino que foi. Fez da escrita a sua enxada. Com sua linguagem poética (entre tantas dúvidas e incertezas), cavou as reminiscências de sua infância e soube agregar beleza à dor. O avô de Bartolomeu escrevia nas paredes da casa os fatos do cotidiano da cidade que ele amava. Bartolomeu virou escritor para não deixar morrer seu próprio percurso de vida.

Cabe aqui destacar que as marcas autobiográficas da vida do escritor não estão restritas ao livro *Vermelho amargo*. Parece-nos que essa forma de escrita, conjugada aos pomenores da vida, mais especificamente atrelados à infância, confere ao Bartolomeu uma identidade estética como autor de obras memorialísticas.

A literatura de Bartolomeu Campos de Queirós nos faz mergulhar nas inquietações de um sujeito-leitor que experencia o texto literário não como um produto acabado em si mesmo, mas como possibilidade de abrir portas para novas leituras: “reconheço que se a escrita não permite vôos aos leitores ela não é literária. Suponho que a literatura abre porta, mas a paisagem está aninhada no coração do leitor” (QUEIRÓS, 2005, p. 170).

Ao romper com a linguagem do cotidiano, a literatura, na condição de arte, não admite ser servil e persegue a beleza ainda que esta resida na dor como em *Vermelho amargo*. Em vídeo disponibilizado no canal do youtube⁴, Bartolomeu, ao filosofar sobre a beleza, afirma: “a beleza é tudo aquilo que você não dá conta de ver sozinho”. Ou seja, o belo precisa ser compartilhado. Nesse sentido, o texto literário e as artes em geral não foram feitos para ficarem no anonimato. Não discutiremos nessa pesquisa se o livro em questão pode ser lido pelas crianças pois acreditamos que a capacidade de leitura dos sujeitos está relacionada ao seu amadurecimento de leitor em formação e não se restringe à sua faixa etária. Na ficha catalográfica de *Vermelho amargo* consta a indicação de “Literatura brasileira”.

O projeto estético, político e ideológico de Bartolomeu estava alinhado com a ideia de uma literatura sem fronteiras. Nunca se declarou um autor de literatura infantojuvenil talvez porque seu interesse não estivesse restrito em escrever o que as crianças desejam ou desejavam. De acordo com a pesquisadora Ebe Siqueira (2013, p. 12), a literatura sem fronteiras é “aquela que se traduz por uma metáfora da condição humana e que, por isso, pode contribuir para a humanização”. Segundo ela, a literatura sem fronteiras resulta da convergência de três fatores elencados por Alfredo Bosi (1999):

Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros. (BOSI, apud SIQUEIRA, 2013, p. 12)

Em suma, o texto artístico não se constrói na neutralidade. Por isso, defendemos a ideia de que não existe texto literário isento de um “eu” que imprime em seu texto sua visão de mundo que resulta do diálogo entre individualidade (lembrança pura) e coletividade (memória social). O que diferencia um escritor do outro seja talvez o que Bosi nomeou de “cadências estilísticas herdadas” visto que a aquisição dessa herança irá depender do contato, ou melhor, do “trato com pessoas e livros”. Nesse sentido, parece-nos que Bartolomeu sempre esteve bem acompanhado.

Um ponto um tanto quanto polêmico citado por Queirós é o papel da escola frente à literatura. Para Bartolomeu, a literatura só existe em liberdade e, muitas vezes, a escola, por servir a determinados interesses, ideologias ou apenas para cumprir um currículo, transforma o texto literário em mero instrumento servil. Vale destacar que, na visão de Queirós, a escola

⁴ Este vídeo faz parte do projeto “Memórias da Literatura Infantil e Juvenil”, desenvolvido pelo Museu da Pessoa. Nesse projeto, escritores, ilustradores, críticos literários e editores contam algumas histórias de suas vidas. Infância, livros, carreira são alguns dos temas presentes nas lembranças de nossos entrevistados. Ano da realização: 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1-z-8O31_qc. Acesso em: 18 out. 2022.

não é a única responsável por formar leitores literários. Esse deveria ser o compromisso de toda uma sociedade.

Para Gianni Rodari (1982, p. 5): “é fundamental que se questione mais sobre educação. Para isto, deve-se estar mais aberto, mais inquieto, mais vivo, mais poroso, mais ligado, refletindo sobre o nosso cotidiano pedagógico e se perguntando sobre o futuro”. Muito mais do que se perguntar sobre a escola que queremos, devemos nos preocupar com as pessoas que queremos formar nas escolas. Para tanto, é preciso estar sensível ao outro; muitas vezes será preciso ampliar nosso olhar e nosso ouvido. O silêncio também fala. Sábias são as palavras de Bartolomeu (2011b): “Tem escola servil. A literatura não é servil. A literatura não serve a nada e a escola foi feita para servir alguém, ou a um partido político, a um ideal, enquanto a literatura foi feita apenas para encantar o outro”.

Bartolomeu foi o idealizador do Manifesto por um Brasil Literário e reconhecia a leitura como um ato político. Lembro que um de seus projetos para fazer chegar o texto literário a todas as camadas da sociedade era, por exemplo, o de estabelecer uma parceria com a concessionária de luz de Minas Gerais para que nas contas de luz viesse um verso de um poema, um trecho de algum texto literário, a fim de que a literatura alcançasse todos os espaços.

Retornando à esfera escolar, a literatura acaba por esvaziar-se se o texto literário é visto como mero pretexto para fins pedagógicos. Com o intuito de discorrer acerca dessas questões, trazemos alguns apontamentos que podem ensejar discussões futuras.

Leitor: ser ou não ser? Uma pergunta um tanto quanto individual e com responsabilidades coletivas quando se pensa em formação de leitores e no próprio acesso ao livro. Para além da discussão da formação de leitores *na* e *pela* escola, é válido reconhecer que a questão levantada passa pelo gosto. Lídia Cademartori (2009) sinaliza para o seguinte fato:

Nem todo mundo tem gosto, sensibilidade, interesse para ser leitor de livros literários. Há quem goste de ler livros informativos, livros técnicos ou *best-sellers*, mas não se interessa por literatura. E há também quem nunca vai ler coisa alguma, simplesmente porque não gosta. (2009, p. 91)

A esse respeito, ao dissertar acerca da obrigatoriedade da leitura, Gustavo Bernardo (2019) afirma ser improdutivo a oposição “prazer x obrigação”. Sustenta sua argumentação com base nas palavras abaixo:

Primeiro, porque a escola não é um lugar natural de prazer; não há como a escola competir com a praia, por exemplo. Convenhamos, a praia é bem mais agradável. Segundo, porque a liberdade absoluta não leva ao prazer, mas sim à inércia, ou pior, ao terror. Como disse um escritor, “todo prazer viceja à sombra da dor”, vale reconhecer, da luta, da dificuldade, da superação, da conquista. Terceiro, porque o professor deve ele mesmo conquistar o aluno para o livro, o que não fará se deixá-lo à mercê da própria vontade. O professor conquista o aluno quando o provoca, quando o desafia, principalmente quando não se demite do seu lugar de professor. (*Revista eletrônica do vestibular UERJ*, ano 12, n. 32, 2019)

Conquistar o aluno para o livro passa, necessariamente, pelo olhar do professor:

Acho que a aprendizagem no início da infância está na ordem puramente do afetivo. Sem isso não dá. Aprendi com Merleau Ponty que a primeira leitura que a criança faz na sala de aula é a do olhar do professor. Há pessoas que quando nos olham nos afastam. Outras, quando nos olham, nos acariciam. Há crianças que não aprendem porque o olhar do professor não deixa. Há criança que não usa a liberdade porque tem medo do olhar do professor. O olhar do professor imobiliza. Muitas vezes, jogamos nas costas dos métodos a não aprendizagem da criança, quando, às vezes, a aprendizagem da criança é interditada pelo olhar do professor, que é a primeira leitura que ela faz. (QUEIRÓS, 2011b)

Acerca de tais considerações vale destacar que a escola não pode negar ao aluno o contato e o trabalho realizado com a leitura em geral e com a leitura literária em particular. O que tem sido alvo de questionamentos é a forma como esse trabalho em sala de aula vem sendo construído e conduzido. Gustavo Bernardo (2019) salienta que “não é obrigatório que o aluno ao final goste da leitura obrigatória, mas sim que goste da reflexão, da discussão, do debate, da provocação”.

Concordamos com a tese de Daniel Pennac (2011, p. 13) de que o verbo ler não suporta o imperativo, assim como o verbo sonhar, amar. Entendemos, portanto, que o ato de ler não deve ser imposto; todavia, a escola quase sempre é vista como o lugar da imposição. Essa questão permeia as noções de *direitos* e *deveres*. Pennac (2011, p. 129) argumenta que não ler se constitui como um direito que é negligenciado ao jovem, às crianças.

Os alunos normalmente leem assim como escrevem a fim de cumprir uma tarefa que os foi exigida a título de uma nota, de uma avaliação, portanto, um dever. A leitura e a escrita, em grande parte dos casos, não são realizadas sem que haja um pretexto. Nessa perspectiva, observamos a prática da uniformização e enquadramento das atividades de leitura e escrita. Falta, portanto, desburocratizar a leitura literária.

Finalizamos a reflexão acerca de ser ou não ser leitor a partir das palavras de Daniel Pennac (2011):

O dever de educar consiste, no fundo, no ensinar as crianças a ler, iniciando-as na Literatura, fornecendo-lhes meios de julgar livremente se elas sentem ou não a “necessidade de livros”. Porque, **se podemos admitir que um indivíduo rejeite a leitura, é intolerável que ele seja rejeitado por ela**. É uma tristeza imensa, uma solidão dentro da solidão, ser excluído dos livros – inclusive daqueles que não nos interessam. (2011, p. 130, grifos nossos)

Em suma, o que se põe em xeque não é meramente a discussão de ser ou não leitor, mas sim de se ter o direito de entrar em contato com a leitura, experimentar a leitura, de ter acesso aos livros para então termos condições de rejeitá-la. Nem todas as leituras irão nos interessar, mas não podemos permitir que os sujeitos sejam excluídos dos livros. Não é a leitura que nos rejeita, somos nós que a rejeitamos ou a acolhemos. É notório o reconhecimento da validade de se discutir as questões que envolvem a leitura literária. Leitura entendida como um processo de interação, socialização e formação dos sujeitos e não um produto acabado.

As obras de Bartolomeu Campos de Queirós sempre dialogaram comigo. *Vermelho amargo*, em especial, com sua doçura melancólica, permitiu que eu pudesse me “fartar da falta” na certeza de que a dor narrada era também a minha dor. Atravessei a leitura do texto, parafraseando Manoel de Barros, com enxada às costas e pude encontrar ali os vestígios de minhas próprias memórias da infância e da juventude: do tempo que “ancora” na gente.

Como bem disse Chico Alencar, na epígrafe escolhida para abrir esse capítulo, Bartolomeu para os íntimos era “Bartô” que se transformou em *meu*, em *nosso*. Suas obras tornaram-se eternas.

Certamente, as memórias de Bartolomeu não são as minhas. Porém, o narrador e eu tínhamos algo em comum: a dor. A perda da mãe era o ponto de contato estabelecido entre mim e o narrador. Ele dialogava comigo sem saber da minha existência.

Reportamo-nos ao texto de Ruth Rocha intitulado “Auto-apresentação” que faz parte da coletânea de textos organizados por Fanny Abramovich (1983) e que está inserido na antologia *O mito da infância feliz* (1983, p. 103):

Auto-apresentação

*Mais difícil do que escrever ficção é, certamente, escrever sobre a realidade.
Mais difícil do que inventar é, na certa, lembrar, juntar, relacionar, interpretar-se.
Explicar-se é mais difícil do que ser. E escrever é sempre um ato de existência.
Quando se escreve conta-se o que se é.
Parece que se inventa, mas não: vive-se.
Parece que se cria mas, na verdade, aproveita-se.
A história como que está pronta dentro da gente.
É como a pedra bruta da qual o escultor tira os excessos.
O que sobra é a obra.*

*No espírito, no fundo, no íntimo, a história espreita.
Ela existe antes que o escritor suspeite.
A história é mais real do que qualquer explicação.
A realidade do que sou está mais no que escrevo do que nas racionalizações que eu possa fazer.
(Ruth Rocha)*

Ruth Rocha, ao descrever o processo da escrita, declara que “Mais difícil do que escrever ficção é, certamente, escrever sobre a realidade”. Fazer da própria realidade matéria para a ficção, de fato, deve ser muito difícil. Falar ou escrever sobre nós mesmos gera alguns incômodos. Talvez, por isso, alguns escritores optem pela autoficção.

O processo de autoficcionalização envolve transitar entre o reino da realidade e o da fantasia. É deixar o consciente lutar com o inconsciente compondo a racionalidade imaginativa. Talvez o perigo resida em mergulhar na ficção e não querer mais voltar para a realidade. Mas não seria a realidade também uma ficção? Onde começa o vivido e onde começa o sonhado? Na literatura as fronteiras se alargam. No texto ficcional, a verdade é o próprio texto e, por isso, “a história é mais real do que qualquer explicação”.

Essas provocações servem apenas para corroborar sobre quem falamos ao longo dessa pesquisa: o escritor Bartolomeu Campos de Queirós, para quem escrever era um ato de existência: “busco na escrita inaugurar-me em cada texto. Sempre descubro, quando escrevo, que um lado obscuro e desconhecido vive comigo e só com escrita me reconheço mais” (QUEIRÓS, 2005, p. 169). Esse lado obscuro pode ser o inconsciente ávido pela fantasia.

Bartolomeu (1944-2012) foi um homem de muitas facetas:

Bartolomeu Campos de Queirós é muito mais do que um escritor. Nascido em 1944, viveu a infância em Papagaio (MG). Com formação em educação e artes, criou-se como humanista. Estudioso da filosofia e da estética, utiliza a arte como parte integrante do processo educativo. Cursou o Instituto de Pedagogia em Paris e participou de importantes projetos de leitura no Brasil como o ProLer e o Biblioteca Nacional, dando conferências e seminários para professores de leitura e literatura. Foi presidente da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes e membro do Conselho Estadual de Cultura, ambos em Minas Gerais. Também é convidado para participar de júris e comissões de salões, além de curadorias e museografias. É ainda idealizador do Movimento por um Brasil Literário, do qual participa ativamente. (QUEIRÓS, 2011, p. 67 – “Sobre o autor”)

No livro *Depois do silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós* (2013), Ninfa Parreiras e Lucília Soares reúnem textos que se baseiam em estudos sobre as obras de Bartolomeu, bem como há textos que o homenageiam após a sua morte em janeiro de 2012. As organizadoras do referido livro definem, assim, na quarta capa do livro, a trajetória do escritor:

Desde o início de sua trajetória como escritor, Bartolomeu imprimiu em seus textos uma marca muito própria: a poesia. O apuro no olhar, o refinamento no uso das palavras, o cuidado na escolha das imagens. Todos esses aspectos, próprios do universo poético, reconhecemos em suas obras e em seus laços afetivos. (PARREIRAS; SOARES, 2013)

Os parágrafos abaixo são um recorte de alguns escritos que em forma de homenagem reportam ao escritor Bartolomeu Campos de Queirós e ao conjunto de suas obras. Todos os textos citados estão inseridos no livro *Depois do silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós* (2013).

Por ser movido pelo afeto, Bartolomeu cultivou muitos amigos e admiradores. No texto intitulado “Bartolomeu Visual”, André Neves afirma que “Pensar em imagens dentro da obra de Bartolomeu Campos de Queirós requer um salto imaginativo, porque suas palavras descrevem muito mais do que uma cena cotidiana” (2013, p. 18). A leitura das obras de Bartolomeu exige que adentremos o espaço do inconsciente que se faz consciente da matéria narrada. “As palavras do Bartolomeu propõem uma mudança gradual da imaginação, ele faz imagens com alto nível emocional” (2013, p. 18).

Ao tecer poemas em prosa, Bartolomeu soube aproximar dois mundos: o da infância e o da maturidade. Nos dizeres do professor João Paulo Cunha, Bartolomeu “fez da vida e de sua obra uma espécie de ponte única” (2013, p. 21). O livro *Vermelho amargo* “em poucas páginas e dotado de linguagem sofisticada, cheia de símbolos e religiosidade profana, é a prestação de contas com a memória” (2013, p. 22).

Bartolomeu soube despertar os sentidos produzindo uma literatura sem fronteiras e de qualidade literária. O crítico literário José Castello questiona: “Mas como aferir essa qualidade? Só há um caminho: avaliar a qualidade das perguntas que o texto propõe ao leitor” (2013, p. 25). A escrita, portanto, é conduzida pela dúvida: “escrevo para perguntar ao leitor o que mais ele tem a dizer sobre minhas dúvidas” (QUEIRÓS, 2005, p. 168).

Para Luiz Raul Machado, *Vermelho amargo* configura-se como o livro “mais machucadamente pessoal do autor” no qual ele retira da memória, sua matéria-prima, “o vivido e o sonhado, indissolivelmente entrelaçados” (2013, p. 28). “Os livros de Bartolomeu Campos de Queirós moram num lugar especial da literatura brasileira, nos corações e nas mentes de leitores de todas as infâncias” (2013, p. 29).

Devido ao seu espírito questionador, a professora Maria Eugênia Dias de Oliveira teceu o seguinte comentário acerca de Bartolomeu: “recusou-se sempre a aceitar explicações

fechadas e impostas de modo definitivo. Considerava o homem como busca contínua e sempre inacabada da totalidade” (2013, p. 32).

Na visão de Patrus Ananias, a melhor forma de se conhecer um escritor é ir às suas obras:

A melhor geografia de um escritor é mesmo sua obra e, assim, vamos aos livros de Bartolomeu para buscar captar um pouco de sua vida. Obra transversal, que aborrece e transcende os cânones, que integra prosa e poesia, realidade e ficção, sonhos e vivências encarnadas palavra e silêncio, memória e fantasia. Obra engajada, sim, no compromisso com a vida, com o aprendizado, com a escola, com os voos mais ousados nas alturas ou rasantes, com os mergulhos fundos e a busca da luz nas superfícies. (2013, p. 45)

Atravessada pela leitura de *Vermelho amargo*, eu, idealizadora dessa dissertação de mestrado, não poderia ter escolhido outra obra para compor esse trabalho. De tudo que foi dito acima, a dúvida instalou-se em mim: Por que *Vermelho amargo*? Acho que já dei algumas pistas nos parágrafos acima. Porém, em respeito a você que por ora se torna meu leitor; leitor dessa dissertação, trago em forma de carta-homenagem as possíveis respostas.

carta-homenagem

Bartolomeu,

Queria eu poder prestar essa homenagem em vida e assim brindar, agora em agosto de 2022, os seus 78 anos e os 70 de minha mãe (também aniversariante do mês). Como sua leitora, posso dizer que pude experimentar o que toda “boa” literatura pode nos dar: humanização. Mas, a propósito: haveria “má” literatura? Desculpe, essa pergunta é apenas uma provocação.

Nas páginas de suas obras, em especial, em Vermelho amargo, ressignifiquei minhas memórias afetivas na suspeita (você adora usar o verbo “suspeitar”) de que sua dor era também a minha dor. De fato, Bartolomeu, tenho de concordar contigo: há dias em que o passado nos acorda e não podemos desvivê-lo.

Se até passarinho, passa, nós também passaremos. Que nossa passagem não seja em vão, já que uma vez você nos disse que “viver é nascer todo dia, é jogar fora um monte de coisa e tornar a inventar.” E como você foi inventivo, imaginativo. Soube fantasiar a dor, a tristeza, o amor, as relações familiares, enfim, a vida...sempre no limiar entre o vivido e o sonhado que juntos sustentaram suas obras autoficcionais.

Muito obrigada por ter compartilhado conosco suas memórias, pelo seu engajamento como homem de muitas facetas em prol da literatura. No tempo vivo da leitura de suas obras, penetramos em um tempo infinito que sempre nos levará até você.

Com afeto,

De sua leitora Renata Anná

No próximo capítulo, abordaremos a autoficcionalização como um processo de escrita de um “eu” que se faz ficcional criando mundos possíveis por meio da ficção. De acordo com Carrascoza (2013) “toda escrita é uma tentativa de organizar, ordenar o caos e sobretudo a tua experiência para você mesmo entender o que ela é”. Diante disso, é perceptível que a obra *Vermelho amargo* é uma tentativa de organizar um tempo atracado, pois sempre haverá dias em que o passado nos acorda e não podemos desvivê-lo e tão pouco ignorá-lo.

3 AUTOFICÇÃO: CRIANDO MUNDOS POSSÍVEIS POR MEIO DA FICÇÃO

Todo real é uma fantasia que ganhou corpo.

Bartolomeu Campos de Queirós

Iniciamos esse capítulo nos debruçando um pouco sobre a epígrafe: “Todo real é uma fantasia que ganhou corpo” e podemos pensar nas grandes invenções da humanidade. Um dia, o 14-bis (avião) não passou de fantasia na cabeça de Santos Dumont. Certo dia, li num quadro exposto numa feira de artesanato: “Sonhadores precisam de realistas para não voarem perto demais do sol. E os realistas, sem os sonhadores, poderiam nunca levantar voo” (citação atribuída a *Modern Family*). Qual seria a fronteira que separa o sonho da realidade?

Bartolomeu nos oferece algumas pistas textuais de como o vivido esbarra no sonhado e vice-versa compondo assim ele e o outro (o outro ficcional), ele e nós. Suas obras trazem as marcas de suas experiências de vida, de suas convicções, materializadas em seus textos por meio da partilha do sensível, conceito cunhado por Jacques Racière (2005). Para o referido filósofo “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58) e, nesse sentido, a memória narrada, resultado da aliança entre o vivido e o sonhado, é partilhada de forma sensível com os leitores.

O conceito de autoficção criado por Serge Doubrovsky (1977) pode ser entendido como uma busca por refinar o conceito de autobiografia cunhado por Philippe Lejeune (1975). É certo que as teorias da literatura vão avançando com o passar dos anos. Contudo, as pesquisas sobre a autobiografia como um gênero literário teve seu *boom*, no cenário francês, na década de 70.

Para o professor e pesquisador Philippe Lejeune, a autobiografia estava centrada no “pacto autobiográfico” no qual haveria uma identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista (A=N=P). Ciente desse “pacto”, o leitor, previamente, consideraria o texto autobiográfico como a “verdade de um indivíduo”. Tal proposta parece suscitar a dúvida se o texto que já nasce, declaradamente, autobiográfico seria literatura, isto é, ficção. De acordo com Anna Faedrich Martins (2016, p. 33), “Lejeune causou muita polêmica no campo da Teoria da Literatura por definir a autobiografia como a verdade do indivíduo e, sobretudo, por considerá-la uma forma de literatura, isto é, elevá-la ao status de arte”.

A fim de ampliar a conceituação e alargar as fronteiras das teorias acerca da autobiografia, Serge Doubrovsky propõe o termo autoficção na tentativa de eliminar o problema gerado por seu contrerrâneo em torno da questão da identidade do autor. Dentro

dessa ótica, podemos considerar que a autoficção, como resultado de um processo de autoficcionalização, entrelaça dois mundos: o “acontecido” (realidade empírica) e o “acontecível” (ficção). Ainda que queiramos delimitar ou decifrar a fronteira que separa o empírico do ficcional, dentro das obras ditas autoficcionais (escritas do “eu”), tal tarefa será inútil pois “acontecido” e “acontecível” já terão se misturado como no revela o professor Anco Márcio Tenório Vieira: “É por meio desse fingimento que eu tomo a realidade empírica— o ‘acontecido’ — e a recrio numa realidade segunda: a do ‘acontecível’. Assim, a realidade inscrita na literatura pode até se decifrar pela realidade empírica, mas não se confunde mais com ela” (VIEIRA, 2012, p. 58).

Nesse sentido, concordamos com a tese defendida pela professora e pesquisadora Diana Irene Klinger (2006) ao considerar a autoficção como uma narrativa ambivalente:

a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2006, p. 72)

Bartolomeu Campos de Queirós consegue tornar a narrativa de *Vermelho amargo* híbrida e ambivalente no momento em que se bifurca em narrador-personagem e em narrador-crítico, isto é, consciente do processo de construção do discurso preenchido pela memória, como o *locus* onde buscou todas ou quase todas as coisas, e da memória como um tratado literário. Instaura-se, portanto, dois movimentos na elaboração da narrativa: a construção poética da memória (realizada pelo narrador-personagem) e a poética de uma memória construída (concretizada pelo narrador-crítico). O narrador, que se faz crítico, confessa: “nunca supus que carregaria comigo – vida afora – a imagem do tomate maduro preso entre seus dedos” (QUEIRÓS, 2011, p. 47), ao passo que o narrador-personagem registra: “o tomate insistia em dar sustância às nossas refeições” (QUEIRÓS, 2011, p. 27).

Logo, se estamos diante de um autor que se autoficcionaliza, o “pacto autobiográfico” proposto por Philippe Lejeune já não se sustenta. Assim, a identidade estabelecida entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista torna-se relativa. Criar o termo autoficção talvez tenha sido a solução encontrada por Doubrovsky para assegurar que sua obra *Fils* (1977) fosse considerada um texto ficcional e não apenas um texto de cunho autobiográfico. “Nessa perspectiva, a autoficção seria o neologismo necessário para mostrar uma dupla

impossibilidade: a da natureza contatual do gesto biográfico e a do discurso ser a totalização do singular” (MARTINS, 2016, p. 35).

Ao traçar a tipologia da autoficção, o teórico Vincent Colonna define assim o que ele nomeia de “autoficção biográfica”: “o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto ao menos uma verdade subjetiva” (COLONNA apud NORONHA, 2014, p. 44). De certa forma, Bartolomeu Campos de Queirós (sujeito empírico) confunde-se com o narrador (sujeito da enunciação) ao fabular suas memórias do tempo da infância. O narrador inicia o livro declarando: “Mesmo em maio – com manhãs secas e frias – sou tentado a mentir-me. E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim” (QUEIRÓS, 2011, p. 7).

Ao longo da leitura da prosa poética de *Vermelho amargo*, observamos que ao escrever sobre suas memórias, suas lembranças do tempo da infância, Bartolomeu Campos de Queirós torna a referida obra autoficcional na medida em que está sempre no limiar entre o vivido e o sonhado, entre realidade e ficção. Em razão disso, defendemos a ideia de que se trata de uma obra autoficcional e não meramente autobiográfica. A pesquisadora Anna Faedrich Martins (2014, p. 24) argumenta, em sua tese de doutorado, que “na autoficção o autor não escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica”. A escrita de *Vermelho amargo* foi realizada em blocos e não obedeceu ao tempo linear tendo em vista o caráter espiralar, lacunar e falível da memória. Além disso, a linguagem de Bartolomeu não se reduz a um relato mais ou menos factível de eventos ligados a uma existência. Se os temas que ele desenvolve ou a história que narra são factíveis, ancorados na realidade, a linguagem poética atravessa o narrado e o literaliza.

Ao transitar entre a realidade e a fantasia, a referida obra ficcional revisita um tempo ancorado: a infância. Nesse sentido, ao “espiar pra dentro”, termo utilizado pelas professoras e pesquisadoras Marisa Gama-Khalil e Liliân Borges (2020), a prosa poética de Bartolomeu pode ser considerada uma narrativa de reelaboração desse sujeito, isto é, de um narrador que revisita seu tempo de menino e que se vale de um “eu-real” transfigurado num “eu-ficcional” para compor, portanto, um “possível” “eu” ficcional e estético, tendo como base a imaginação, a memória e as experiências vividas. As pesquisadoras citadas definem o “espiar pra dentro” da seguinte forma:

[...] podemos entender o “espiar pra dentro” como uma percepção diferente do real, substancialmente mais criativa, na medida em que mescla imagens reais com outras, as quais são criadas pelo sujeito que consegue realizar a mirada interna. Tal sujeito se funda como um criador, tal como o poeta/o escritor, que cria a literatura por meio de imagens imbricadas oscilantes entre o que é da ordem do real e o que é da ordem do imaginário. Esses sujeitos, ao espiarem para dentro, constroem a ficção”. (GAMA-KHALIL; BORGES, 2020, p. 129)

Inferimos, portanto, que o narrador de *Vermelho amargo* “espia pra dentro” e cria imagens poéticas na tessitura da narrativa a partir da oscilação entre elementos que são da ordem do real (o tomate era real) com os elementos da ordem do imaginário, da fantasia. Para Bartolomeu (2005, p. 173) a literatura se faz pela fantasia:

a literatura é feita de fantasia. No texto literário não existe preconceito. E na leitura, a fantasia do leitor dialoga com a fantasia do escritor. É um diálogo delicado, pois só fantasiamos o que nos falta. Daí ser uma conversa sobre o que não possuímos ainda. Mas é preciso acreditar que todo real é uma fantasia que ganhou corpo.

Assim, acreditamos que muito do que um dia foi fantasia na cabeça de um escritor, filósofo, pensador, cientista acabou por se tornar real. Bartolomeu Campos de Queirós, ao fantasiar a realidade, conseguiu dar corpo às suas obras ficcionais por meio das metáforas. Se para Aristóteles, “as metáforas são enigmas velados”, para Bartolomeu as metáforas traduzem ou sugerem imagens de todas as faltas da vida que precisaram, de certa forma, ser fantasiadas. O narrador de *Vermelho amargo* foi capaz de deitar sobre o papel branco as lembranças de um tempo de amor e dor (tempo de contrastes). Tempo de narrar as ausências que se faziam presentes perante um tempo ancorado: a infância.

Judith Butler (2015, p. 68), no livro *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*, ao discorrer acerca da política da capacidade moral de reação frente a atentados suicidas, argumenta: “o que sentimos é parcialmente condicionado pela maneira como interpretamos o mundo que nos cerca, que a forma de interpretar o que sentimos pode alterar, e na verdade altera, o próprio sentimento”. Em *Vermelho amargo*, o luto transforma-se em luta, travada por meio das palavras e da escrita poética, frente às incertezas da vida, aos medos, às angústias, aos exílios que povoam o narrador-personagem.

Dialogando com *Vermelho amargo* nos perguntamos: de que forma essa narrativa autoficcional, pelo olhar do narrador, interpreta esse mundo, ou ainda, como é capaz de ressignificar o seu próprio mundo (seu núcleo familiar) e a dor simbolizada e materializada na perda da mãe. Os sentimentos desse narrador-adulto, transfigurado em menino, banhados pela cor vermelha, atravessam o tempo e o espaço da trama textual deitando “o vermelho sobre

papel branco para bem aliviar seu amargor” (QUEIRÓS, 2011 – epígrafe de *Vermelho amargo*).

Tendo em vista o conceito de bioescrita, escrita que se volta para a vida (bio), ou aquela que traz em si constituintes biográficos em sua composição, compreendemos que as obras literárias de caráter autobiográfico se apropriam de elementos que fazem ou fizeram parte da vida do autor e ressignificam tais elementos de forma estética, literária, a fim de compor uma obra na qual as fronteiras entre o real e o imaginário (ficcional) se diluem. De tal modo, nos parece mais lógico e oportuno nomeá-las de obras autoficcionais e não meramente autobiográficas, como já sugerido. Serge Doubrovsky define, pela primeira vez, autoficção da seguinte forma:

Autobiografia? Esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavra, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onamista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY apud MARTINS, 2016, p. 35)

Em outro momento, Serge Doubrovsky nomeia a autoficção como narrativas nas quais:

[...] “a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional”, de uma ficção “confirmada pela própria escrita que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica”. (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014, p. 13)

Nos estudos posteriores, e, na tentativa de aprimorar o conceito de autoficção, Serge Doubrovsky se contradisse em alguns momentos o que gerou indefinições em torno da autoficção, como esclarece Anna Faedrich Martins (2016, p. 37): “Enquanto o conceito inicial marcava nitidamente a diferença entre a autobiografia e autoficção, inclusive diferenças estéticas, agora o teórico acaba equalizando-as, já que toda autobiografia seria ficção, uma autoficção, portanto”. Estabelecemos a distinção entre autobiografia e autoficção recorrendo aos estudos de Anna Faedrich Martins (2014, p. 24):

Na autoficção, o autor **não** escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade

do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (grifos da autora)

Para a estudiosa, na autobiografia parte-se da vida para o texto; na autoficção o processo é o inverso: parte-se do texto para a vida. Em síntese, o que prevalece na autoficção é o texto literário cuja análise nos remeterá às pistas biografemáticas que nos levarão aos elementos da vida do autor. Há, ainda, os estudiosos que preferem usar o termo alterficção talvez porque seja, etimologicamente, a palavra que mais se aproxima da escrita de si como se fosse um outro.

Segundo Martins (2014), o debate acerca da autoficção é pertinente. A pesquisadora enxerga nesse gênero textual “a possibilidade de **recriar a realidade** através da linguagem [...]”. Sendo assim, mesmo que partamos de experiências pessoais, quando nos propomos a contá-las através da literatura, estamos criando, ficcionalizando ‘aquela experiência pessoal que está perdida’”. (MARTINS, 2014, p. 147, grifos da autora). Talvez nem tão perdida assim, visto que se fez ou se faz necessário revisitá-la. “A autobiografia não é nem mais verdadeira, nem menos fictícia que a autoficção. E por sua vez, a autoficção é finalmente a forma contemporânea da autobiografia” (DOUBROVSKY apud MARTINS, 2016, p. 39).

De acordo com Araújo (2011, p. 8), “a escrita de si – termo que caracteriza a narrativa em que um narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente como o autor autobiográfico, mas vive situações que podem ser ficcionais – se delineia como um exercício literário típico da modernidade”. Em *Vermelho amargo*, Bartolomeu, na condição de autor, afirma que, de fato, havia nas refeições do dia a dia em sua casa o fruto “tomate”; porém, a forma como o retratou na narrativa adquiriu uma carga ficcional inerente às obras tidas como autoficcionais (aquelas nas quais há uma simbiose entre o real e o ficcional). Por isso, concordamos com a pesquisadora Marcela Verônica da Silva (2016, p. 50) ao argumentar que: “*Vermelho amargo*, no entanto, é uma obra que, apesar de remeter a situações vivenciadas pelo autor, não aborda a realidade diretamente, e isso faz com que se distancie de uma escrita meramente autobiográfica”.

Para o narrador-protagonista de *Vermelho amargo*, “preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras” (2011, p. 7). Talvez, ficcionalmente, tenha sido necessário inventar “mentiras” reveladoras de “verdades” a fim de suportar o peso dos dias. Conforme afiança Umberto Eco (1994, p. 84): “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério”. Efetivamente, as verdades inscritas no texto é o que vale para os leitores.

Pensemos: até que ponto tais mentiras não são verdades? A literatura está sempre no limiar entre a realidade e a fantasia. Talvez a única verdade do texto ficcional seja a verdade instaurada pela própria ficção. Desse modo, vale recuperar as considerações de Umberto Eco (1994):

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de "suspensão da descrença". O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81, grifos do autor)

No livro *Gramática da fantasia*, Gianni Rodari (1982, p. 21), ao citar Henry Wallon acerca da teoria dos “binômios de conceitos”, destaca que o elemento fundamental do pensamento é a estrutura binária e não apenas os elementos que a compõem. Ele explica: a ideia de “mole” não se forma nem antes nem depois da ideia de “duro”, mas contemporaneamente, em um encontro fecundo.

Assim, podemos deduzir que *mentiras* e *verdades* são formadas, construídas, simultaneamente no texto literário. O mesmo conceito de estrutura binária pode vir a ser relevante para a análise da relação que se estabelece entre escritor e leitor. Da mesma forma, poderíamos pensar numa proposta de trabalho futuro unindo teoria da criação e da recepção: o que as aproxima e/ou afasta? Onde há leitor, pressupõe-se um escritor. Na visão de Queirós (2011b), “o leitor é tão criador quanto o escritor. O leitor cria muito. É o que o Umberto Eco fala — a estrutura ausente na obra. Você gosta de uma obra não pelo que está escrito, mas pelo lugar que ela o levou a pensar”.

É possível que passemos a gostar de uma obra literária devido ao processo de catarse que ela nos possibilita experimentar. Do ponto de vista de Gustavo Bernardo,

O processo de catarse é, na verdade, o processo de reconhecimento de si mesmo como alguém que há pouco não se era, isto é, um processo de produção dinâmica, permanente, infinita, de si mesmo. O leitor não se identifica propriamente com o personagem, mas sim o personagem é que oferece ao leitor uma identidade. (BERNARDO, 2005, p. 20)

A partir dessa proposição, entendemos que os variados textos literários permitem ao leitor viver múltiplas catarses. Nesse sentido, posso dizer que me reconheço na identidade do narrador-personagem de *Vermelho amargo*. “Eis porque precisamos tanto de ficção, precisamos tanto dos personagens: eles nos emprestam, ainda que por poucos momentos, uma

forte sensação de identidade pessoal. Eles nos dão o modelo imaginário de que tanto carecemos”. (BERNARDO, 2005, p. 21).

Contudo, Gustavo Bernardo alerta para o fato de que a catarse não nos oferece uma zona de conforto: “a catarse não implica uma identificação que acalme porque, afinal, se tem uma identidade e se sabe quem se é, mas sim uma mudança de identidade que pode ser dolorosa, mas é sempre enriquecedora” (BERNARDO, 2005, p. 21).

No livro *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust é transportado para o tempo da infância ao saborear as *madeleines* (pequenos bolinhos) que acionam sua memória por meio do paladar e do cheiro. Em *Quase memória: quase romance*, de Carlos Heitor Cony, um embrulho que chega pelos correios o faz lembrar do pai. Ali estavam presentes as marcas da letra e da maneira de escrever do seu pai. Já em *Vermelho amargo* esse “acionamento da memória” se dá pela presença, dentre outros elementos, do tomate. Esse fruto resgata lembranças de uma infância amarga onde havia cotidianamente tomate nas refeições:

Todos os dias – cotidianamente – havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. Tomate, não. Ele frutificava, continuamente, sem demandar adubo além do ciúme. Eu desconhecia se era mais importante o tomate ou o ritual de cortá-lo. As fatias delgadas escreviam um ódio e só aqueles que se sentem intrusos ao amor podem tragar (QUEIRÓS, 2011, p. 10).

Diante do exposto, deduzimos que a memória pode ser provocada, instigada pelos cinco sentidos: tato, paladar, olfato, audição e visão. O narrador de *Vermelho amargo* relata: “Engolia o tomate imaginando ser ambrosia ou claras em neve, batidas com açúcar e nadando num mar de leite...” (2011, p. 11). Engolia para não sentir o seu amargor. Um duplo amargor: o do próprio tomate na condição de fruto e de suas lembranças amargas da infância. Engolir significava se livrar rapidamente da fatia do tomate sem ter de mastigá-la, saboreá-la. Embora, o sentido posto em maior evidência em *Vermelho amargo* seja o paladar, o narrador também faz menção ao olfato e revela que o tomate não produz cheiro:

A rara fragância da alfazema guia-me para o bem profundo, pátria definitiva de minha mãe. O Lancaster me devolve à vaidade que houve. O ácido perfume do alecrim me abre em viagens por fazer. O odor da mortadela deslancha em mim fragmentos de afagos, relíquias escassas do pai. O tomate não exala nenhum cheiro. É da índole do tomate manifestar-se apenas em dor e cólera. (QUEIRÓS, 2011, p. 25)

Na narrativa em questão, portanto, o tomate simboliza o biografema termo cunhado por Roland Barthes (1971) para representar micro elementos constituintes da vida do autor e

que servem de base para a composição da escrita macro do texto autoficcional. Para os pesquisadores André Luis Mitidieri e Murillo Cesar da Silva Silva (2015, p. 92), o “biografema constitui os detalhes, os estilhaços que, muitas vezes, pulverizados e não referenciados na biografia clássica, são capazes de imprimir novas significações em textos de diversos gêneros”. Em suma, de acordo com Luan Queiroz (2016), o biografema opera como metonímia para a narração de uma vida.

Na microabordagem da escrita de *Vermelho amargo*, o tomate era real, de fato existia nas refeições do autor como declarado em entrevistas. Contudo, o narrador (enunciador) se apropria desse elemento de forma a construir, por meio da ficção, o “império do tomate”. O tomate dá substância às refeições bem como preenche o “banquete” da narrativa assumindo a função de potencializador da escritura:

O tomate coroava os pratos. Parecia um reino em que o arroz, o feijão, a carne, a bóbora eram os súditos. E o tomate – pedaço de um rei sacrificado – **reinava sobre todas as coisas. O tomate insistia em dar substância às nossas refeições. Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca** (*Vermelho amargo*, 2011, p. 27, grifos nossos).

Segundo depoimento do próprio Bartolomeu, de fato havia o tomate nas refeições e essa lembrança da madrastra fatiando o tomate era para ele uma lembrança amarga. A “leitura da escrita”, isto é, o motivador para a tessitura do texto de *Vermelho amargo* surge “a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho” (QUEIRÓS, 2011, p. 65). Ao pinçar um fato, uma imagem de nosso cotidiano, da nossa experiência, narramos para nós mesmos e para os outros a forma como enxergamos esse fato, essa imagem que nossa memória teimou em fixar, em registrar. Na narrativa, o tomate é personificado, adquirindo papel de relevo e destaque. Assim, nasce a “reinvenção de uma vida” como sugerem Mitidieri e Silva (2015):

A reinvenção de uma vida não sugere, necessariamente, um princípio de identidade na realocação dos elementos constituintes de uma biografia; até porque a vida vivida não é a mesma enquanto narrada. Antes, apropria-se de fatos ocorridos, e que se pretende biografar, para inventariar a narração (auto)biográfica. (2015, p. 91)

Em uma de suas entrevistas acerca do processo de escrita da obra *Vermelho amargo*, Bartolomeu, considerado um escritor versátil e de muitas facetas (escritor, poeta, filósofo, educador, editor), revelou que a escrita dessa prosa poética foi um processo lento e gradual que durou cerca de seis meses: uma experiência e uma necessidade de “passar a vida a limpo”. Provavelmente, uma necessidade de reinventar a própria vida. Para Maria Lilia

Simões de Oliveira (2003, p. 44-45), é devido a sua força alegórica que “a literatura é um dos umbrais através dos quais o ser humano deixa escapar seus sonhos, suas experiências, suas memórias”.

Talvez fazer da própria vida, ou de um evento da vida, matéria substancial para a escritura não seja algo tão inovador. Mas pode se fazer necessário quando se almeja o que a pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010, p. 16) nomeia de transcendência: “biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência”. Para Umberto Eco (1994, p. 137), “Esse emaranhado de memória individual e memória coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo, e nos parece uma promessa de imortalidade”. Certamente, as memórias narradas por Bartolomeu conferem imortalidade aos seus escritos poéticos.

François Zourabichvili (2000, p. 335), no texto “Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)”, ao recuperar o pensamento do filósofo Gilles Deleuze, afirma que para este, “o que é possível é criar o possível” e que esse possível nos chega pelo acontecimento. Em que medida o/os acontecimento/os na vida de Bartolomeu Campos de Queirós não “revolucionou(ram)” sua vida, suas experiências e o tornaram escritor de possíveis?

Acerca do processo de escrita e interpretando o ato de escrever como uma possibilidade frente a tantos possíveis, Bartolomeu (2005, p. 168) argumenta: “o primeiro elemento que me move a escrever é me perguntar se eu tenho o que dizer, e o que esse dizer tem a acrescentar ou tem a ser acrescentado pelo leitor”. Para Bartolomeu, escrever passa necessariamente por dois processos: o primeiro é indagar a si próprio se há algo a dizer, o que evidencia o espírito crítico do escritor para quem a literatura era um ato político; o segundo é pensar no que esse dizer pode agregar ao leitor.

De tal forma, para Queirós, o ato de escrever não se configurava como um ato corriqueiro. Não é à toa que o processo de escrita de *Vermelho amargo* foi lento e gradual, um ato de passar a vida a limpo com uma escrita tecida em blocos e que não obedeceu ao tempo cronológico visto que a memória nunca é linear. Assim, a narrativa se apresenta como uma introspecção na qual o tempo psicológico predomina.

Em seu livro *Nos bastidores do imaginário: criação e literatura infantil e juvenil* (2006), Anna Cláudia Ramos cita a escritora Anaïs Nin (*Em busca de um homem sensível*, 1987, p. 18-19), que tece o seguinte comentário a respeito da criação artística:

Por que as pessoas escrevem? Já me fiz tantas vezes esta pergunta que hoje posso respondê-la com a maior facilidade. Elas escrevem para criar um mundo no qual possam viver. Nunca consegui viver nos mundos que me foram oferecidos: o dos meus pais, o mundo da guerra, o da política. Tive de criar o meu, como seria um determinado clima, um país, uma atmosfera onde eu pudesse respirar, dominar e me recriar a cada vez que a vida me destruísse. Esta é a razão de toda obra de arte. [...] Escrevemos para aprender a falar com os outros, para testemunhar nossa viagem no labirinto. Para abrir, expandir nosso mundo quando nos sentimos sufocados, oprimidos ou abandonados. Escrevemos como os pássaros cantam, como os primitivos dançam seus rituais. Se você não respira quando escreve, não grita, não canta, então não escreva porque sua literatura será inútil. (NIN apud RAMOS, 2006, p. 48)

Considerando o trecho citado, vale a pena nos determos em alguns aspectos que julgamos pertinentes. Ao mencionar que as pessoas *escrevem para criar um mundo no qual possam viver*, a escritora deixa explícito que o mundo “real”, tal como ele se manifesta, não basta. É preciso ir além, aventurar-se no mundo das possibilidades ainda que esse mundo “criado” de alguma forma se comunique com o mundo “real”.

De acordo com o professor Vieira (2012), a literatura nasce de uma insatisfação e, nesse sentido, sua reflexão vai ao encontro do que nos revelou acima a escritora Anaïs Nin:

A literatura nasce seja da insatisfação do Homem ante a realidade que lhe cerca (logo, é preciso dilatá-la no campo do “acontecível” e, por sua vez, criar uma realidade segunda), seja porque a realidade descrita e explicada pela moral e pelas ciências humana e social não lhe é suficiente. (2012, p. 60)

A leitura literária permite ao homem transitar pelo mundo real e pela fantasia na busca por novos mundos possíveis. Mundos que só se tornam possíveis *na* e *pela* ficção. Segundo Marisa Lajolo (2018, p. 46), “temendo a violência do mundo dos seres, e ao mesmo tempo fascinado por ela, o homem vive e se move entre palavras, ora fortalecendo, ora atenuando o vínculo destes dois mundos: o *original* dos seres e o *simbólico* da linguagem”. Muitas vezes, a realidade nos parece mais absurda do que a fantasia.

O texto literário assume um papel transformador, possibilitando aos leitores novas experiências frente ao viés formador da literatura. Para Virgínia Heine (2013, p. 54), “um livro transforma o sujeito para sempre. O leitor é um antes e depois da leitura. E desse diálogo entre o livro escrito pelo autor e aquele “escrito” pelo leitor, surge, como diz Bartolomeu, um terceiro texto que jamais se escreverá. Um texto que talvez nunca seja editável.

Nesse sentido, para Bartolomeu Campos de Queirós, não haveria o “leitor ideal” como presumiam os estruturalistas, isto é, um leitor que ao dominar o código linguístico seria capaz de esgotar a inteligibilidade da obra literária (EAGLETON, 2006, p. 182). Somos leitores em formação durante toda a vida. O mesmo leitor pode realizar leituras diferentes da mesma obra

a depender de seu momento de vida ou preencher lacunas que, numa primeira leitura, passaram despercebidas. Nossa formação humana e nossa constituição como sujeitos em processo passam por diferentes leituras. Estas podem nos guiar pelo caminho da dor, da alegria, das ausências, das faltas e da própria morte. É o que veremos no próximo capítulo dedicado à temática dos temas fraturantes e à reflexão do mito da infância (nem sempre) feliz.

4 TEMAS FRATURANTES E O MITO DA INFÂNCIA (NEM SEMPRE) FELIZ

...das saudades que não tenho
Bartolomeu Campos de Queirós

Julgamos pertinente abordar neste capítulo os temas fraturantes e o mito da infância feliz porque estão inseridos, de certa forma, na obra *Vermelho amargo*. Os temas fraturantes devem e podem ocupar os espaços dos textos literários. Reconhecemos que, nem sempre, a infância é um tempo feliz. Afinal, existe tempo feliz? Ou o tempo se faz de instantes felizes? Essas duas questões esbarram, como veremos ao longo da discussão proposta, na constituição dos sujeitos em todas as fases da vida. A dor, a morte, a perda, a ausência, estão presentes em *Vermelho amargo* porque estão presentes em nossas vidas e estiveram presentes na vida do escritor.

No escopo da literatura potencialmente destinada a crianças e jovens, convencionou-se denominar de temas fraturantes ou tabus as temáticas que envolvam a morte, o luto, a perda, a dor, a violência, o sexo, a guerra, *bullying*, questões de gênero, suicídio, preconceitos, a separação dos pais, o desemprego, a velhice, a transgenericidade, envolvendo questões de identidade e homoparentalidade, o uso de drogas, a anorexia, processos migratórios, o exílio, a xenofobia, dentre outros temas. Ana Margarida Ramos conceitua tal temática de “universos fraturantes e inquietantes, como é o caso da sexualidade na adolescência e da efebofilia” (RAMOS *et al*, 2012, p. 267). Supomos que Ana Margarida Ramos inclua na sua definição o termo “inquietantes” posto que tais temas geram preocupação e desassossego, enfim, nos inquietam.

O escritor italiano Gianni Rodari (1982), na década de 80, definiu “tabu” da seguinte maneira:

Chamarei “tabu” um certo grupo de histórias que pessoalmente acho útil contar às crianças, frente às quais, porém, muitos empinam o nariz. Essas histórias representam a tentativa de discorrer com a criança sobre argumentos pelos quais se interessam intimamente mas que, em geral, a educação tradicional coloca entre as coisas sobre as quais “não fica bem falar”: as funções corporais, a curiosidade sexual. Percebe-se que a definição de “tabu” é polêmica e que eu lanço mão da infração do “tabu”. (RODARI, 1982, p. 100)

Rodari sinaliza que a educação tradicional estipula as coisas sobre as quais se pode ou não falar a título de não caírem bem ou não serem de bom tom. Para o escritor, é necessário

encontrar um modo de burlar esse “tabu” a fim de que as crianças possam se libertar de medos e sentimentos de culpa. E, até mesmo, para prevenção e/ou preservação de suas vidas. Estar ciente dos problemas sociais e das questões que atingem a humanidade nos possibilita ficar mais atentos e envolvidos e assim termos a oportunidade de sermos mais críticos e reflexivos. Rodari defende, portanto, que os temas ditos “tabus” devem ser discutido nos espaços sociais como a família e a escola. Tendo em vista a discussão em voga, concordamos com as professoras e pesquisadoras Sílvia de Fátima Pilegi Rodrigues e Renata Junqueira de Souza (2020) quando estas afirmam que a formação do leitor literário “requer abertura para o diálogo. Trazer obras literárias que tematizam os conflitos e dramas humanos pode possibilitar aos leitores – mesmo que crianças – pensarem sobre suas próprias vidas e experiências e ressignificá-las” (2020, p. 197).

O escritor Ricardo Azevedo (2005) ao discutir sobre os aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil aborda questões que tocam em algumas fraturas e nos levam a refletir sobre algumas razões que podem explicar o porquê dos temas fraturantes ou “tabus” serem pontos nevrálgicos dentro do cenário escolar:

Como pretender dar lições objetivas e exercícios sobre a “busca do autoconhecimento”, a “mortalidade” ou a “paixão”? Estamos, naturalmente, frente a assuntos subjetivos e diálogos que podem gerar opiniões, emoções, depoimentos, discussões, especulações e confissões, mas não lições objetivas e consensuais. Em assuntos como esses, pode até ocorrer que uma criança tenha mais experiência do que um adulto. Ao que parece, quando surgem os temas da vida concreta, o professor nem sempre sabe como proceder. Na verdade, ninguém sabe e é muito importante que esse “não saber” também seja compartilhado entre adultos e crianças. Ele ajuda a criar uma familiaridade e a identificação fundamental entre seres humanos. (AZEVEDO, 2005, p. 33-34)

Em entrevista ao *Jornal Rascunho*, Bartolomeu (2011b), ao filosofar sobre a vida, argumenta que nascer e morrer são atos arbitrários, isto é, não nos permitem escolha. Mas são as únicas certezas da vida. A finitude é uma certeza e, talvez, por isso cause tanto incômodo para a humanidade que se acostumou, em certa medida, a controlar “quase” tudo:

Nascer é um ato extremamente arbitrário. Não fui consultado se queria nascer e isso me pesa muito. Ninguém me perguntou se eu queria nascer, depois não escolhi nem mãe nem pai. Não escolhi o país, nem o idioma que queria falar, nem a cor que queria ter. Ninguém me perguntou nada. É um dos fatos mais arbitrários do mundo. Escrevo neste livro (*Vermelho amargo*) que a dor do parto é também de quem nasce. Outra coisa arbitrária é morrer, porque você não pediu para nascer. E quando vê a luz do mundo, a cor, a alegria do mundo, alguém fala que você vai morrer. Morrer é outra coisa arbitrária. Saber que é uma experiência individual. Só posso nascer do meu parto e só posso morrer da minha morte. Por mais que ame o outro, são coisas que não posso fazer no lugar dele. Não poder morrer no lugar de ninguém é uma coisa tão arbitrária. (QUEIRÓS, 2011b)

Em *Vermelho amargo*, o narrador-protagonista “vive as transformações práticas e psicológicas de conviver com a morte da mãe” (MACIEL, 2019, p. 78). Aprende, portanto, a lidar com a dor da perda. Assim, embora a perda não seja uma escolha, é inevitável passar por ela. Escrever, de certa forma, permitiu a Bartolomeu lidar com a dor.

Reconhecendo a literatura como arte, como cultura, como elemento formador que se alimenta daquilo que é humano, subjetivo e sensível, torna-se improvável e, talvez, um prejuízo para o entendimento de nossa própria condição humana banir tais temas dos textos literários. A questão que se coloca não é sobre os temas tabus em si, mas como serão abordados nas aulas, no texto literário. Acerca dessa questão, consideramos pertinente o comentário do professor e escritor João Anzanello Carrascoza:

[A boa literatura] Pode vir de ambas [dor e alegria]. Se você lembrar um verso do Fernando Pessoa, “não é alegria nem dor esta dor com que me alegro”. De certa forma ele tematiza a condição humana: por ora você está feliz, por ora tudo dói, viver dói, a própria alegria dói, porque você sabe que ela vai passar, está condenada a no instante seguinte morrer. Como nós: a finitude está sempre armando pistas, sempre te lembrando. É possível fazer literatura abordando sentimentos que não são simplesmente nebulosos ou negros porque narram uma perda: aquilo, em última instância, é uma reparação para você, e aí acaba sendo um ganho. Porque você não foi esmagado pela dor, você a sublimou, inclusive conseguiu partilhá-la com outro, que pode te ler e ter prazer em te ler. Porque ele se reconhece aí. Aí, sim, como eu estava dizendo no começo, ele entra em comunhão com o texto. (CARRASCOZA, 2013, grifos do autor)

Entramos em comunhão com o texto no momento em que nos damos conta de que somos lidos por esse texto ou, porque de certa forma, ele nos toca de alguma maneira: seja por atração ou repulsão. Na tentativa de sublimar a dor, Bartolomeu preferiu escrever e compartilhar suas dores com os leitores. Dores que estes, possivelmente, também sentem, em maior ou menor intensidade a depender de suas trajetórias de vida. Para ele, escrever era uma necessidade e uma forma de “acreditar que cada leitor faz a sua leitura. Ele se envolve com o texto a partir de elementos alheios a mim” (QUEIRÓS, 2005, p. 168), isto é, o escritor não pode controlar o grau de envolvimento do leitor com o texto nem tampouco projetar as reverberações da leitura.

Nesse aspecto, torna-se fundamental o entendimento da literatura como fonte de humanização. A humanização para Antonio Candido (2012a) é:

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o

cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante. (2012a, p. 24)

Como seres humanos, somos afetados pela realidade que nos cerca bem como afetamos aqueles que nos rodeiam com palavras, atos, silêncios, omissões. Ser “vidente” não é olhar para o futuro (que talvez não passe de mera ilusão), mas ser capaz de enxergar o presente. Para a literatura, e para a arte em geral, não deve haver tema tabu, polêmico ou proibido. Tais temas devem e podem ser explorados nos textos a fim de que possamos nos reelaborar como sujeitos pensantes, críticos e em formação, conscientes de que a vida é dual (morte/vida, perda/ganho, tristeza/alegria) e não há seres humanos sem dualidade e incompletude. Falar e ler sobre temas sensíveis nunca foi tão necessário e tão urgente frente a uma sociedade que a cada dia perde um pouco o seu lado humano. Na palestra intitulada “A literatura e a formação do homem”, Antonio Candido pondera:

A literatura pode formar, mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa – O Verdadeiro, o Bom, o Belo definidos conforme o interesse dos grupos dominantes [...]. Longe de ser um apêndice de instrução moral e cívica, ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras. (2012b, p. 84)

Fanny Abramovich, em *O mito da infância feliz* (1983, p. 10), argumenta que: “Entre tantos e tão imperiosos temas a serem desmitificados, nos parece, que este, o da infância feliz, é um que está exigindo uma aguda reflexão”. O referido livro contém as memórias (escritas em variados formatos: conto, poema, relato, ensaio) de diferentes profissionais (professores, escritores, jornalistas, educadores, advogados, dramaturgos, psiquiatras, produtores de TV) que se aventuraram a contar sobre suas infâncias. Falar ou escrever sobre o período da infância nem sempre é tarefa fácil. O que pode parecer um resgate de um momento nostálgico para alguns, para outros se constitui como tarefa árdua ter de acordar antigas dores e traumas.

Na época em que foi publicado, o livro tinha por objetivo discutir e colocar em evidência alguns dos tópicos trazidos por Bartolomeu em seu depoimento (transcrito no capítulo 2 deste trabalho) acerca de se produzir literatura considerando apenas o que a criança “gostaria” de ler ou encontrar num livro, e ainda sobre o papel servil da escola diante de determinadas causas e ideologias. A proposta do livro deixa explícito que “o único compromisso do educador é com a dinâmica e que uma postura estática é a garantia do não crescimento daquele a quem se propõe educar” (1983, p. 5).

No prefácio dessa antologia, acerca do mito da infância feliz, Antonio Carlos Cesarino esboça comentários provocadores ao assinalar que “quem criou o ‘mito da infância feliz’

foram obviamente os adultos. As crianças estão muito ocupadas em viver seus momentos, bons e maus, para gastarem o tempo em cogitações sobre o que teria sido o seu antes. Vivem no agora, isto é, vivem” (1983, p. 12). Relata Queirós: “Em minha infância amei tudo – os rios, as aves, as pedras, as nuvens – sem nunca gostar de ninguém. Mais forte que o desejo de gostar prevalecia o medo de sofrer” (1983, p. 27).

As crianças não narram em tempo real a sua infância. A reflexão desse tempo caberá ao adulto que um dia poderá voltar, por meio da narração, ao seu tempo de criança. Em *Vermelho amargo* é o narrador-adulto que rememora o seu “antes” (tempo da infância): “a infância é o lugar que jamais poderei estar a não ser pela fantasia” (QUEIRÓS, 2011b).

Bartolomeu Campos de Queirós foi um dos convidados a produzir um texto para essa antologia e o intitulou de: “...das saudades que não tenho”. Inicia o texto da seguinte forma: “Nasci com 57 anos. Meu pai me legou seus 34, vividos com duvidosos amores, desejos escondidos. Minha mãe me destinou seus 23, marcados com traições e perdas. Assim somados o que herdei foi a capacidade de associar o amor ao sofrimento” (1983, p. 27).

Nesse jogo intertextual das “saudades que não tenho” em contrapartida com as “saudades que tenho”, o narrador-protagonista de *Vermelho amargo* sentencia: “a saudade evaporando pelos olhos” (2011, p. 9) numa referência à falta da mãe. E, mais à frente nos revela: “Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor” (2011, p. 10). Como é possível se fartar da falta? Talvez, criando possíveis estéticos por meio da ficção.

Para Bartolomeu Campos de Queirós “só existe um tempo: o tempo vivo” (*Tempo de voo*, 2009, p. 5) que pode ser o tempo da escrita e/ou leitura dos textos que é capaz de potencializar ou abrandar a dor daquele que a sente. Seu tempo de infância parecia estar atracado nele e sobre esse tempo foi preciso escrever. A dor não se resumia a um mote, a um tema a ser desenvolvido. Falar da dor era uma necessidade. Abordar os temas dito “tabus” nas obras literárias requer sensibilidade estética e ética por parte dos escritores. Tematizar a dor, a morte, a saudade, não é tarefa das mais fáceis; porém, será sempre uma tarefa necessária.

A literatura não é remédio, mas certamente é capaz de curar, libertar, salvar dos grilhões que nos aprisionam intelectual e sentimentalmente. Nesse sentido, dialogamos com Nilma Lacerda (2013, p. 115) quando declara: “Inútil que a teoria nos diga que a literatura não salva ninguém. Porque a prática desautoriza essa versão recatada sobre a ação dos possíveis instaurados pela literatura”. Quais seriam os possíveis que a literatura instaura?

Na visão de Maria Teresa Andruetto (2012, p. 16), somos passageiros em trânsito na medida em que a escrita é entendida “como movimento, como caminho para quem escreve e para quem lê. Caminho, migração de um lugar para outro”. Literatura como lugar de

travessias e atravessamentos. Atravessamos o texto literário ao folhearmos as páginas dos livros e somos atravessados pelo que ali está escrito. Na leitura de *Vermelho amargo* fui atravessada por uma linguagem poética pautada por uma doçura melancólica e por uma dor dupla: a dor do narrador que perde sua mãe aos seis anos de idade (dado da vida de Bartolomeu) e a minha dor de leitora que perdi minha mãe aos dezesseis anos.

Ao longo de muitos séculos a voz da criança sempre foi silenciada como afiança Philippe Ariès (1986) em seus estudos acerca da história social da criança e da família. De acordo com o referido historiador, a infância só passou a ser vista como um fenômeno social a partir do século XVIII. As pesquisadoras Salazar e Oliveira (2015), no artigo intitulado “Cultura, memória e literatura: a infância em obras autobiográficas de Bartolomeu Campos de Queirós”, revelam que, historicamente, as crianças não tinham voz:

A maior barreira se encontra no fato de as crianças não serem aquelas que registram e constroem sua própria história. Elas são aquelas que não possuem voz: *infantes*, sempre as vemos representadas por um adulto. Logo, as conceituações sobre infância estão submersas em visões dos adultos que viveram suas infâncias em outros tempos e espaços. (2015, p. 192)

De certo modo, muitas crianças ainda hoje possuem suas vozes e seus direitos silenciados. Consideradas, portanto, etimologicamente, ainda como *infantia* (desprovidos de fala). Muitas delas sequer podem escolher o livro que desejam ler. Tudo passa pelo crivo do adulto ou da escola que, muitas vezes, enxergam a literatura como mero instrumento pedagógico e moralizante e são os primeiros a censurar os livros cujas temáticas abarcam os temas ditos “tabus”. “E mesmo que o menino goste do demônio, tem de falar que gostou do anjo, pois a escola não admite que se goste do demônio. Mesmo que goste da bruxa, tem de dizer que gosta da fada. A escola não dá conta dessa liberdade que nós temos” (QUEIRÓS, 2011b).

Dentro dessa perspectiva de censura e negação da livre escolha do livro que se deseja ler, os adultos (responsáveis pelas crianças) e até mesmo a escola podem contribuir para o cerceamento da consciência crítica daquele que lê ou deseja lê. Tal atitude é condenável pelas professoras Sílvia de Fátima Pilegi Rodrigues e Renata Junqueira de Souza:

Portanto, idealizar uma escola refratária aos conflitos humanos (sejam eles sociais, culturais, econômicos e, por que não, sexuais), não é possível. Tampouco é desejável que ao aluno sejam apresentadas obras unicamente com “finais felizes”, assépticas, limpas de conflitos e dramas. (2020, p. 194)

Em *Tempo de voo* (2009), Bartolomeu Campos de Queirós elabora uma filosofia acerca do tempo. No livro, “o tempo troca a roupa do mundo” (2009, p. 9) e nos leva a refletir sobre outras questões que não se restringem ao tempo: “não apenas sobre a passagem do tempo, como também sobre a infância e o envelhecimento, sobre a memória e os sonhos, sobre a fantasia e a realidade, sobre a vida e a morte” (PLURICOM, 2009). Temas fraturantes, inquietantes e universais povoam a história narrada. No momento em que é questionado acerca do medo do tempo, o avô responde: “- Depende. Em dias de alegria, eu tenho; em dias de dor, não.” (QUEIRÓS, 2009, p. 11). O avô possuía medo do tempo em dias de alegria talvez porque desejasse que “em dias de alegria” o tempo fosse congelado, durasse para sempre. Já em “dias de dor”, o tempo deveria passar de forma breve, ligeira a fim de que a dor não permanecesse por muito tempo.

É muito difícil mensurar a dor do outro e mais difícil ainda medir o tempo que ela irá durar. Talvez ela dure para sempre ou, quem sabe, tenhamos de aprender a conviver com ela. Reside nesse aspecto a capacidade que nós, seres humanos, temos de sublimar a dor na certeza de que aquilo que não nos mata nos fortalece e nos ajuda a encontrar algumas respostas. *Vermelho amargo* não é um livro “fácil” de ser lido. Poderíamos incluí-lo na definição abaixo:

Grande parte dos livros que se enquadram nesses rótulos de “difíceis” ou “perturbadores” submergem em áreas sombrias da realidade, descrevem experiências limítrofes, mas não se deleitam com o relato implacável ou desesperançoso. Eles oferecem arestas que conseguem matizar o que conhecemos como realidade extrema, descrevem áreas cinzentas e mais sombrias, expõem as contradições do ser humano, seus sentimentos mais negados e ajudam a encontrar muitas respostas para situações que não são discutidas, para sentimentos que não são expressos, para eventos que não são nomeados. (DÍAZ, 2020, p. 95, tradução nossa)⁵

Pensar um assunto que se adequasse aos moldes da infância ou encontrar uma forma de escrita literária supostamente infantil nunca foi a preocupação de Bartolomeu Campos de Queirós (2005). Ele estava preocupado em construir um texto com o qual se identificasse e que pudesse permitir ao leitor fazer a sua leitura do texto: “quero um texto que tenha ressonância, capaz de provocar ecos, ir além da linha do horizonte” (QUEIRÓS, 2005, p. 170).

⁵ Gran parte de los libros que entran dentro de estas etiquetas de “difíciles” o “perturbadores” se sumergen en zonas oscuras de la realidad, describen experiencias límite, pero no se regodean en la anécdota implacable o desesperanzadora. Ofrecen aristas que logran matizar eso que conocemos como realidad extrema, describen zonas grises y más sombrías, exponen las contradicciones del ser humano, sus sentimientos más negados y ayudan a encontrar muchas respuestas a situaciones que no se conversan, a sentimientos que no se expresan, a eventos que no se nombran.

Acreditamos que a literatura, que se propõe a discutir acerca dos temas fraturantes e consegue reinventá-los a fim de recriar a obra maior que é o ser humano, cumpre com o seu papel formador e humanizador por ter a consciência de que a realidade empírica não nos basta. Nesse sentido, a ficção (de)forma, isto é, dá uma nova forma às fraturas e às inquietudes como nos revela o professor Anco Márcio Tenório Vieira:

A grande literatura é aquela que, em seu tempo, e apesar da moral do seu tempo, soube criar e inventar outra resposta para a fome, as dores, o trabalho, os homicídios, o esquecimento, as discórdias, a inveja, a dissimulação, os sonhos, o amor, a cólera e as batalhas que encerram o espírito dos homens e das mulheres. Enfim, a verdade textual que a literatura encerra alarga a verdade da realidade empírica, pois ela a reinventa e, ao reinventá-la, recria, a cada obra, o humano. Existe um humano antes e depois de Shakespeare, um humano antes e depois de Cervantes, um humano antes e depois de Guimarães Rosa. (2012, p. 68-69)

Pensamos que também existe um humano antes e depois da leitura das obras de Bartolomeu Campos de Queirós. Um humano que sabe olhar para as “fraturas” e “inquietações” da vida alargando a verdade da realidade empírica por meio da ficção.

O capítulo seguinte se apresenta como uma leitura possível da obra *Vermelho amargo* frente a tantas outras leituras possíveis.

5 VERMELHO AMARGO: UMA LEITURA POSSÍVEL

A vida é um fio
mais fino que a linha da aranha.
Tem uma ponta no nascimento
e a outra: eu não sei, não.

Bartolomeu Campos de Queirós

Partindo da premissa de que a leitura e análise de um texto literário não se fecham em si mesmas, esse capítulo se configura como uma possibilidade de leitura da obra *Vermelho amargo* (2011) frente a tantas outras leituras possíveis. Certamente, há outros trabalhos: artigos, dissertações, teses que apresentam uma análise de *Vermelho amargo*. Recorri, na minha pesquisa, a algumas delas. Contudo, imprimo na leitura dessa obra a minha experiência como leitora em diálogo com alguns teóricos.

Para além da troca de experiências e da mera função de leitor-apreciador da obra em questão, objetivamos também investigar e analisar de que forma a linguagem vai sendo tecida e deitada sobre o papel em *Vermelho amargo*. De que recursos linguísticos e estilísticos o escritor se vale para compor sua prosa poética que transita pelo que Manuel Rodrigues Lapa (1968) nomeia de “dominante afetiva e intelectual das palavras”.

Como leitora de Bartolomeu Campos de Queirós, posso afirmar que suas obras, em especial, *Vermelho amargo*, ecoaram e ainda ecoam em mim a cada leitura. Gustavo Bernardo (2005, p. 17) afirma que “a ficção é boa, se e somente se, não tiver ‘tudo a ver’ com a realidade, mas se, ao contrário, souber nos apresentar a suposta realidade sob nova perspectiva, sob nova face”. Assim, *Vermelho amargo*, ao se vestir de fantasia, nos oferece um novo olhar para a realidade.

Segundo a professora e pesquisadora Diana Klinger (2018), o “eu” está povoado de ausências sendo necessário, muitas vezes, criar personagens de si mesmo. Na escrita performática (entendendo *performance* como representação) de *Vermelho amargo*, o narrador se bifurca: ora nos apresenta um narrador que se faz personagem e ora introduz, no tecido textual, a voz de um narrador mais reflexivo e introspectivo que constrói seu discurso com base na metalinguagem. O narrador explicita para o leitor como a escrita se confunde com a vida anunciando, já na primeira página do livro, a necessidade da escrita e a suposta conclusão da vida:

Mesmo em maio – com manhãs secas e frias – sou tentado a mentir-me. E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim. Desconheço o ruído que interrompeu meu sono naquela noite. Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo. A vida me pareceu inteiramente concluída. Inventei-me mais inverdades para vencer o dia amanhecendo sob névoa. (QUEIRÓS, 2011, p. 7)

Por meio da leitura, me vi inscrita e representada na prosa poética de *Vermelho amargo*, pois a dor da perda mãe do narrador-personagem era também a minha dor. Ele perde a mãe aos seis anos de idade (dado biográfico) e eu, aos dezesseis. Foi sob uma nova perspectiva, processo que Gustavo Bernardo nomeia de “perspectivização”, que pude enxergar a morte e a perda por um novo ângulo: “[...] o leitor que reconfigura o seu mundo, depois de ler uma ficção reconfiguradora, é parte desse mesmo mundo. Logo, ele termina, muitas vezes sem o perceber, por reconfigurar a si mesmo” (BERNARDO, 2005, p. 18).

Ao lermos as obras de Bartolomeu, notamos que o tronco da prosa poética queirosiana está pautado nas relações afetivas. Se o primeiro afeto reside na casa (o ventre) e, em seguida, no seio da família, lá está o narrador a tecer sua árvore com as ramas da vida. Em *Vermelho amargo*, o narrador adulto, sensível ao tempo de menino, carrega sua enxada às costas e cava nos buracos da memória o “acontecido” (vivido) e o “acontecível” (sonhado). Suas obras requerem um leitor atento “às constantes comparações e predicações inesperadas, pois é um recurso estilístico bastante explorado pelo autor, que não só se lança como também lança seu leitor a um ‘ato criativo, inventivo e prazeroso’” (OLIVEIRA, 2001, p. 84).

Na tentativa de trazer uma visão geral de *Vermelho amargo*, segue a sinopse abaixo:

As marcas da infância permanecem no adulto e podem iluminar sua vida ou ser um fardo pesado de conviver. Em *Vermelho amargo*, prosa poética de cunho autobiográfico, o escritor Bartolomeu Campos de Queirós narra as difíceis memórias afetivas de sua dolorosa infância. Ele, muito cedo, teve que aprender a lidar com a madrasta enquanto ainda sofria com a morte prematura da mãe. “*Havia na cidade a madrasta, a faca, o tomate e o fantasma. A mãe morta ressuscitava das louças, das flores, dos armários, das cadeiras, das panelas, das manchas dos retratos retirados das paredes, das gargantas das galinhas.*”

O escritor revisita, em sua narrativa memorialista, não só seus sentimentos e suas atitudes, mas também dos cinco irmãos, do pai e da madrasta. A mãe, sem dúvida, é a presença mais constante no texto. De extrema delicadeza, contrapõe-se à figura nada terna da madrasta.

O romance foi vencedor *in memoriam* da categoria *Melhor Livro do Ano do Prêmio São Paulo de Literatura 2012*, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Um livro curto, mas denso para ler com o coração. Como o próprio autor coloca na epígrafe: *Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar o seu amargor.*

(Disponível em: <https://gruopeditorialglobal.com.br/catalogos/livro/?id=3948>)

Não é pretensão dessa pesquisa delimitar a fronteira entre o vivido e o sonhado – tarefa, a meu ver, impossível e desnecessária. Isso implicaria “matar” a natureza do texto ficcional e esvaziar seu sentido. O professor e escritor Gustavo Bernardo (2005) argumenta que a origem da literatura se instaura na dúvida e que “o reconhecimento desta dúvida é fundamental para aquilatar a qualidade do pensamento da literatura e do pensamento sobre literatura”. (BERNARDO, 2005, p. 9). É com a sentença de René Descartes que Gustavo Bernardo inicia seu texto intitulado “A qualidade da invenção”. No texto em questão, ele recupera a sentença na íntegra: *Dubito ergo sum, vel quod item est, cogito ergo sum*/ “Duvido logo existo, ou o que é o mesmo, penso logo existo” e problematiza que pensar “significa saber proteger a dúvida. Apenas assim, podemos dizer que somos: *dubito ergo sum*” (BERNARDO, 2005, p. 24).

A dúvida, instalada em *Vermelho amargo*, é protegida pelo uso recorrente do verbo “suspeitar”: “Suspeitar é não ter certeza. Minha alma se dividia em duas: uma da verdade e outra da mentira. E ficava difícil de escolher” (QUEIRÓS, 2011, p. 45). O narrador afirma desconhecer “a fronteira entre lucidez e loucura” (QUEIRÓS, 2011, p. 22). Ao longo da narrativa ele se autodeclara muitas vezes “aturdido”, isto é, desorientado, com a mente ou os sentidos perturbados. Não à toa, acreditamos, o adjetivo “aturdido” aparece oito vezes na página 14 de *Vermelho amargo*. O narrador declara que aturdido é uma palavra muda que traça fronteira com a loucura. Assim, com mãos apolíneas (representativas da lucidez) e cérebro dionisíaco (representativo da loucura), Bartolomeu vai comandando a escrita de *Vermelho amargo* como bem escreveu Gabriel Villela na quarta capa do livro.

Acerca do projeto gráfico do livro, Luiz Guilherme Barbosa (2011, s.n.) esclarece:

As palavras em vermelho assumem a dupla função de atuarem como um elemento antiilusionista, pois nossos olhos estão acostumados às letras pretas, e como lembrança formal da dor de escrever, tornando a narrativa ainda mais comovente. Além disso, a capa dura e espessa, de papelão, dá um ar de caixa à obra: abrir o livro é abrir um baú de memórias com palavras que costuram o amargor a fim de aliviá-lo. Assim, os elementos gráficos do livro — como a cor das palavras — são simbolizados pela própria obra e interferem ativamente na experiência da leitura, modificando a percepção do texto. Só por ser rara uma incorporação tão bem-sucedida do projeto gráfico à prosa de ficção, o livro já merece uma atenção especial.

Tendo em vista a análise realizada por Barbosa (2011), podemos afirmar que capa e texto dialogam uma vez que ambos remetem à dureza. A leitura é densa apesar dos trechos curtos e independentes. Para Eduardo Veloso Garcia (2016), a opção por trechos curtos possibilita

[...] criar significações separadamente e (sem necessariamente dependerem um do outro para que a leitura da obra se concretize), trazendo aqui a simulação do trabalho da memória como instantâneos, pequenos recortes que podem trazer significações próprias isoladamente, mas que ganham um valor consubstancial na soma de seus significados, pois através desta soma que se tornará possível representar e interpretar a vida de um sujeito. (2016, p. 185)

Em *Vermelho amargo*, só temos a noção da totalidade do texto quando concluímos a leitura desse baú de memórias que costuram página a página a dimensão do amargor.

É por meio do símbolo, que o homem converte o “mundo das coisas” em um “mundo de significados”. Com o objetivo de encontrar sentido e respostas que o mundo vivido não dá conta de responder, o homem cria e recria suas próprias experiências e vivências. Ao citar Walter Benjamin, Sonia Kramer e Solange Jobim Souza (2003) propõem que se estabeleça uma distinção entre *vivência* e *experiência*:

vivência (reação a choques) e experiência (vivido que é pensado, narrado): na vivência, a ação se esgota no momento da sua realização (por isso é finita); na experiência, a ação é contada a um outro, compartilhada, se tornando infinita. Esse caráter histórico, de permanência, de ir além do tempo vivido e de ser coletiva constitui a experiência. (2003, p. 15)

Ao narrar as experiências de um tempo que ficou ancorado em sua memória, Bartolomeu Campos de Queirós descreve para esse outro, que somos nós, aquilo que não ficou esquecido e nem se esgotou na lembrança visto que a memória teimou em fixar. Por meio das palavras, que nunca se esgotam em si mesmas e que sempre têm muito a nos dizer vestidas pela roupagem literária, somos transportados para o tempo vivo da narrativa: “Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo. A vida me pareceu inteiramente concluída” (2011, p. 7). Todas as experiências que penalizam a memória vão sendo deitadas sobre o papel branco por meio de imagens poéticas materializadas em metáforas. Tony Berber Sardinha (2007) nos ensina que a palavra metáfora “vem do grego ‘metapherein’, que significa ‘transferência’ ou ‘transporte’. Etimologicamente, é formada por ‘meta’, que quer dizer ‘mudança’ e por ‘pherein’ que significa ‘carregar’” (SARDINHA, 2007, p. 21-22). Assim, as metáforas carregam ou transferem um sentido de uma coisa para outra.

De acordo com Azeredo (2007, p. 161), “Munidas das palavras – que tomaram o lugar das coisas, entidades e noções – as pessoas transformam o conjunto de suas experiências e saberes em objetos passíveis de troca”. O que podemos “trocar” na/com a leitura de *Vermelho*

amargo são as nossas experiências e leituras da vida e do mundo. Embora as experiências ali narradas sejam individuais, elas acabam se tornando coletivas, universais, à medida que o homem, como ser social, só se reconhece a partir do outro num exercício de alteridade.

Para Azeredo (2007, p. 161), as palavras não apresentam a mesma natureza material das ferramentas. Entretanto, desempenham papéis análogos aos das ferramentas uma vez que por meio delas **modificamos** ou **criamos** situações e atingimos objetivos. Nesse sentido, em *Vermelho amargo*, partimos de um fruto (o tomate) que, ao operar como um biografema, se modifica material e metaforicamente ao longo da narrativa a depender do corte que é feito e de quem realiza esse corte, se a mãe ou a madrasta. Por biografema (BARTHES, 1971), referimo-nos a um elemento capturado da vida de um sujeito que pode ser representado por um evento, uma imagem, um detalhe que funciona como metonímia para a construção do texto autobiográfico.

Destacamos, no parágrafo anterior, os verbos “modificar” e “criar” pois acreditamos que sejam fundamentais para a nossa análise. Materialmente, Bartolomeu se apropria de um elemento da sua realidade concreta, da sua experiência, uma vez que o tomate - entendido como o elemento chave da narrativa - era real, como já informado nessa pesquisa, e o modifica criando um novo espaço e um novo olhar para o tomate dentro da obra. “Um tomate fatiado pode concentrar muitas metáforas, memória afetiva e poesia” (Gabriel Villela – quarta capa de *Vermelho amargo*).

O tomate não perde sua essência de fruto, não se transfigura em outro tipo de alimento; o que vai sendo modificado pela lapidação da linguagem e das construções metafóricas é a função que esse tomate assume no jogo da trama textual. Na convivência com a mãe, o tomate é um; no convívio diário com a madrasta, o tomate é outro, isto se levarmos em consideração a forma muito peculiar como é narrado o corte desse fruto por ambas, como comprovam as passagens abaixo:

Antes, minha mãe, **com muito afago, fatiava o tomate em cruz**, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em **água pura** e enxugá-los em **pano de prato alvejado**, puxando seu brilho para o lado do sol. **Cortados em cruces** eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros eram as sementes, vestidas em resina de limo e brilho. Pousado sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. **Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar.** (QUEIROZ, 2011, p. 14-15, grifos nossos)

Oito. A madrasta **retalhava um tomate em fatias, assim finas**, capaz de **envenenar** a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate, tamanha a sua transparência. Com a saudade evaporando pelos olhos, eu insistia em justificar a economia que administrava seus gestos. **Afiando** a faca no cimento frio

da pia, ela **cortava** o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se **degolasse** cada um de nós. **Seis.**” (QUEIRÓS, 2011, p. 9, grifos nossos)

No contraste que se estabelece entre a mãe e a madrasta, figuras tradicionalmente oponentes nos contos de fadas e nas histórias infantis, observamos que o corte do tomate é feito em cruz pela mãe e adquire uma conotação fantasiosa em torno de elementos figurativos que remetem ao mar: o tomate vira embarcações e as sementes são os barqueiros. A presença do mar e de outros elementos da natureza são recorrentes nas obras de Bartolomeu, talvez porque na infância não tivesse tido a oportunidade de contemplar/ver o mar. Foi preciso viver a infância fora do tempo. Pelos olhos da mãe, a poesia da linguagem é bela e pura. O tomate, no tempo do “antes”, não parecia ser amargo. Com a mãe, “a comida descia leve como o andar do gato da minha irmã” (QUEIRÓS, 2011, p. 35).

A mãe representa o tempo do “antes”; a madrasta o tempo que veio “depois”. A madrasta toma o lugar da mãe que morre precocemente. Os pedaços de tomate, antes cortados em cruces, eram banhados em “água pura”. Para Carl Gustav Jung (2000, p. 29), “a água é o símbolo mais comum do inconsciente”. Talvez fosse pelo devaneio, pelo sonho, pela fantasia que a presença da mãe se tornava mais real dentro do universo ficcional. Portanto, podemos inferir que o inconsciente pessoal de um narrador que se autoficcionaliza se constrói a partir “de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos” (JUNG, 2000, p. 53). No caso do narrador de *Vermelho amargo*, que se projeta menino, os conteúdos (as reminiscências) não foram esquecidos, quicá reprimidos e agora, na narrativa, são revisitados.

A madrasta não só corta o tomate em fatias finas, translúcidas, como o retalha. O uso do verbo “retalhar” assim como o uso dos verbos “envenenar” e “degolar” indicam a presença de um campo associativo próximo da maldade. Logo, na construção arquetípica, fruto do inconsciente coletivo, a figura feminina está centrada em duas figuras opostas: a mãe (afeto) e a madrasta (desafeto). São **oito** fatias, como descrito numericamente no início do trecho narrativo, a fim de que o tomate fosse dividido entre os seis filhos, o pai e a madrasta. Simbolicamente, oito é o número do infinito e representa, na narrativa, um ritual que parece não ter fim pois, cotidianamente, havia tomate nas refeições.

O campo semântico que circunda a figura da madrasta é aterrorizante e ao mesmo tempo melancólico pois anuncia a saudade da mãe: “com a saudade evaporando pelos olhos”. Percebe-se que ambos os trechos são poéticos. O que os diferencia é o sentimento gerador das imagens poéticas. Para referendar a mãe, as metáforas utilizadas traduzem o amor, a pureza, a

delicadeza, a doçura. Para a madrastra, as metáforas simbolizam a frieza, a degoladora de criancinhas, a bruxa que é capaz de destilar seu veneno. Era impossível preservar o sabor do tomate com cortes tão finos feitos pela madrastra. Ela era a responsável por suprimir o aroma, o sabor do tomate: “A esposa do meu pai prezava o tomate sem degustar o seu sabor. Impossível conter em fatia frágil – além da cor, semente, pele – também o aroma” (QUEIRÓS, 2011, p. 12, grifos nossos).

Ao discorrer sobre os cinco sentidos, Bartolomeu (2011b) resgata algumas ideias dos estudos fenomenológicos desenvolvidos por Merleau Ponty;

Merleau Ponty descobriu uma coisa fundamental. Um dia, ele olha muito tempo para o sol e descobre que olhar dói. Ele começa, então, a fazer uma análise dessas coisas. Começa a perceber que ouvir uma música tão bonita às vezes pode arrepiar o meu corpo. Então, ouvir também é tátil. No gosto, posso acordar a memória. Então, o homem é uma coisa inteira, não é dividida em apenas cinco sentidos

A partir da premissa de que “no gosto, posso acordar a memória”, concluímos que a madrastra é responsável pelo apagamento do paladar. Em síntese, ela era capaz de eliminar o sabor das coisas. Talvez a madrastra desejasse apagar as memórias que eram tão significativas para o narrador. Mais do que apagar memórias, a madrastra desejava eliminar os filhos que não eram dela.

O tomate vai ganhando espaço ao longo do texto e se transforma, ainda que simbolicamente, num personagem insubstituível tamanha sua importância e relevância:

Todos os dias – cotidianamente – havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. **Tomate, não.** Ele frutificava, **continuamente**, sem demandar adubo além do ciúme. Eu desconhecia se era mais importante o tomate ou o ritual de cortá-lo. As fatias delgadas escreviam um ódio e só aqueles que se sentem intrusos ao amor podem tragar. (2011, p. 10, grifos nossos)

Observamos nesse trecho que não bastou apenas dizer que “todos os dias havia tomate para o almoço”. Foi necessário reiterar essa informação com o uso do advérbio “cotidianamente”, confirmando, linguisticamente, a presença do tomate na refeição de todos os dias. Comparativamente com os demais frutos que germinavam cada qual na sua época, a construção linguística topicalizada “tomate, não” denuncia, categoricamente, pela utilização do advérbio de negação “não”, que com o tomate era diferente. Sua germinação era contínua (uso do advérbio “continuamente”) e permanente; seu adubo, metaforizado pelo ciúme. Ousamos afirmar que, sem a presença do tomate, essa prosa poética não se sustentaria,

tamanho o destaque que ele vai incorporando ao longo da prosa poética. O narrador é tão absorvido pela presença do tomate que chega a sonhar “ser um tomate” isto porque “as imagens são mais imperiosas que as idéias” (BACHELARD, 1988, p. 161). No sonho, os irmãos também são tomates; porém, ainda verdes. O único maduro e, portanto, passível de ser colhido e degolado era o narrador:

Sonhei-me um tomate, maduro e pequeno, preso num cacho, com outros cinco, todos verdes. Sonhava um escândalo: ser um tomate. Sabia estar em sonho, mas não acordava. Se tentava fugir, os irmãos verdes impediam. Não pediam, mas adivinhavam minha angústia. **E eu, tomate**, não possuía olhos para chorar ou boca para falar. **Meu horror era ser colhido e degolado.** (QUEIRÓS, 2011, p. 43, grifos nossos)

Em seu texto, Azeredo (2007, p. 162) discute de que maneira as palavras vão dando corpo às ideias. Afirma que “palavras são sinais cuja função é ‘dar corpo’ a significados; no corpo de uma palavra, o significado circula da minha boca (que a pronuncia) para o seu ouvido (que a escuta), da minha mão (que a escreve) para o seu olho (que a lê)”. O tomate ganha corpo e cresce na tessitura do texto literário. A cor vermelha do tomate se faz presente na capa do livro e no texto. Literalmente, o vermelho é deitado sobre o papel branco. A textura do livro é densa assim como sua leitura.

Azeredo (2007, p. 163) problematiza: “Seria a linguagem um espelho dos conteúdos do pensamento?”. Entendemos que não. Um espelho reproduz com fidelidade a imagem que projetamos sobre ele. A linguagem não é uma tradução fiel dos nossos pensamentos. Se assim o fosse, verbalizaríamos o que pensamos sem nenhum tipo de reflexão, de cuidado na seleção e escolha das palavras que usamos para nos expressar. O próprio Azeredo nos responde:

a linguagem não é uma simples ferramenta ou instrumento, nem, tampouco, o espelho de um mundo de objetos e fenômenos que preexistem à consciência humana. O conteúdo de nossos textos não é um ‘retrato fiel’ de nossas experiências de mundo. Estas não ‘se transformam em conteúdos dos textos’ em estado bruto, mas em virtude de um processo de filtragem e modelação inerentes à capacidade cognitiva humana e vinculadas às categorias da língua em que os textos são construídos. A transformação de nossas experiências de mundo em matéria textual envolve necessariamente, portanto, três grandes ordens de fatores: (a) fatores cognitivos, relacionados à capacidade humana de elaborar e processar unidades de sentido e informação, (b) fatores socioculturais adquiridos socialmente e partilhados pela coletividade e (c) fatores linguístico-textuais, também adquiridos socialmente e partilhados pela coletividade. (2007, p. 164)

Ao nosso ver, o biografema tomate foi “filtrado” pela memória e “modelado” dentro da narrativa a partir de duas perspectivas distintas: a da mãe e da madrastra.

Certamente, o tomate e outros elementos recorrentes no texto, como as rendas e a costura, não aparecem no texto em seu estado bruto e de forma gratuita. Eles foram filtrados, lapidados e moldados textualmente pela utilização de uma linguagem literária peculiar construída a partir das escolhas lexicais do escritor, das belas imagens metafóricas, do uso de uma sintaxe simples e de um discurso pautado em sua memória afetiva. Assim, a narrativa vai ganhando sentido(s) à medida que

o que ‘vale’ para a interação por meio da palavra não é o que ‘está no mundo’ ou mesmo o que ‘está na minha cabeça’ como uma compreensão dele, mas o sentido que meu interlocutor é capaz de construir com base nos símbolos – ou signos – que emprego e nos sinais com que busco roteirizar sua compreensão. (AZEREDO, 2007, p. 164)

Na tessitura dos sentidos, recorremos ao texto literário e buscamos na confirmação do narrador – “Confirmo que minha primeira leitura se deu a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho” (QUEIRÓS, 2011, p. 65) – roteirizar nossa leitura. Reafirmamos que *Vermelho amargo* se faz no limiar entre o vivido e o sonhado e que, portanto, é inútil demarcar a fronteira. Contudo, as fronteiras que separam a mãe da madrasta são bem delimitadas pela linguagem literária. Assim, nos vemos diante de dois campos semânticos distintos: o afeto (mãe) e o desafeto (madrasta). Nos trechos que seguem, projetamos a ideia de uma mãe zelosa e paciente *versus* uma madrasta cruel e truculenta. Destacamos a palavra “rendas” que ora se associa aos bordados feitos pela mãe, ora se traduz, por analogia, aos pedaços dos bifes esgarçados como resultado dos espancamentos realizados pela madrasta. Vale observar que uma mesma palavra (“rendas”) pode servir a fins diferentes a depender do referencial feminino: mãe ou madrasta.

Minha mãe prezava as **rendas** pelo que havia nelas de **fragilidade** e trabalho. Todas as suas costuras eram arrematadas com rendas nas margens. Na ausência de rendas, ela mesma as tecia, **pacientemente**, com linhas de seda, trazidas da China, para presentear nossos olhos com mais cortesia. Ela não escolhia os lados. Toda margem, mesmo as do riacho da cidade, merecia seu desvelo. (QUEIRÓS, 2011, p. 24, grifos nossos)

Ela **decapitava** um tomate para cada refeição. Isso, depois de tomar do martelo e **espancar**, com a força dos seus músculos, os bifes. **Sofrer amaciava, talvez ela pensasse. Batia** forte tornando possível escutar o ruído na rua. O martelar violento avisava aos vizinhos que comeríamos carne no almoço. **Eu padecia pelo medo do martelo e a violência da mulher ao açoiar a carne.** Depois, com o sal na ponta dos dedos, ela salgava os bifes, lentamente, dos dois lados, como o rio da cidade. O sal agia sobre a carne morta e uma água ensanguentada se empossava no fundo da travessa de louça. O gato da minha irmã suspirava diante da sangrenta água. **Os bifes eram finos – magros como eu – pelo amargor dos espancamentos. Ao**

depois de muita tortura, a carne se transfigurava em pedaços de rendas esgarçadas. (QUEIRÓS, 2011, p. 23-24, grifos nossos)

É notória a presença da cor vermelha na figura do tomate e na água ensanguentada. Sobre a simbologia da cor vermelha, recorremos ao dicionário de símbolos:

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-escuro é [...] noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 944)

Acerca da tonalidade do vermelho na obra analisada, verificamos que ela se aproxima do vermelho escuro tendo em vista a cor da capa do livro e das letras do texto. Podemos dizer até que se assemelha a um tom puxado para o vinho, como representativo do deus Dionísio, se consideramos a proposição de Gabriel Villela expressa na quarta capa do livro. Como exposto no dicionário, o vermelho é o símbolo do princípio da vida. O vermelho está representado no sangue que nos remete ao parto, ao nascimento, ao sangue da menstruação. Sem a circulação do sangue pelo corpo não há vida. Para o narrador de *Vermelho amargo*, “Nascer é abrir-se em feridas” (QUEIRÓS, 2011, p. 17). O parto simboliza a expulsão da primeira casa: o ventre materno. Deixar o útero, é abrir-se para um mundo incerto. Comparativamente, o sangue vívido representa a vida e o sangue parado, seco e escuro nos lembra a morte.

Outro aspecto a ser destacado é o caráter secreto e o mistério da vida. Nesse sentido, regatamos a ideia defendida nessa pesquisa de que *Vermelho amargo* se instaura na dúvida como condição primordial da ficção (conforme afiança Gustavo Bernardo) e como condição da linguagem peculiar de um tecido textual que se origina na suspeita: “Suspeitar é negar-se à certeza” (QUEIRÓS, 2011, p. 29). De tal modo, a cor vermelha parece corroborar a dúvida e a suspeita devido ao simbolismo do secreto e do mistério. “No sentido freudiano da palavra, o símbolo exprime, de modo indireto, figurado e mais ou menos difícil de decodificar, o desejo ou os conflitos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 21). Em síntese, o vermelho é, na narrativa, símbolo de desejo (amor materno) e de conflitos (relações familiares), de vida e de morte.

As relações familiares são pautadas por alguns conflitos. A casa deixa de ser um local aprazível e transfigura-se em *locus horrendus*:

Com a ausência da mãe, o espaço deixa de ser ameno e toma a forma de locus horrendus, por se transformar - o lugar que antes era primaveril – em sombrio e ameaçador. Desse modo, o sentimento de exílio na obra de Bartolomeu Campos de Queirós é decorrente do abalo psíquico provocador da inversão do modo como o narrador concebia a casa. A contradição, assim, fica bem nítida: a casa expressa ao mesmo tempo o apego psíquico decorrente da lembrança da mãe, mas também expressa a repulsa, por não corresponder mais aos anseios de paz. (SILVA, 2016, p. 55-56)

A casa passa a ser um lugar passageiro, de onde se deseja sair ainda que o rumo seja incerto: “Sem a mãe, a casa veio a ser um lugar provisório. Uma estação com indecifrável plataforma, onde espreitávamos um cargueiro para ignorado destino” (QUEIRÓS, 2011, p. 9).

O porão, embora represente a ausência de luz, é o único lugar onde o narrador pode encontrar-se com a mãe, ainda que em sonho, frente à escuridão dos outros espaços da casa povoados pela madrasta. Nesse sentido, o porão ganha uma conotação positiva:

O porão é a parte mais obscura, irracional da casa; lá é noite todo o tempo. O porão é, muitas vezes, o lugar onde são enterrados mortos. A partir do devaneio, em *Vermelho amargo*, esse “encontro” com a mãe morta ocorre nesse espaço, que passa a ter uma acepção positiva, de refúgio. (SILVA, 2016, p. 57)

O amor, ao anunciar-se, assustou-me. Invadiu-se de repente, sem pedir licença ou por favor. E naquele tempo se usava pedir desculpas para ser feliz. **A felicidade nos era interdita**. Toda tristeza renunciava uma felicidade que não chegava. Dormi e, ao despertar-me, já amava. Acordei-me em saudade. Não sei o itinerário do sonho naquela noite. Nada mais me incomodava: o tomate, o bife, o álcool. **Só embalava-me o porão do sobrado da casa, onde amávamos, sobre chão de terra e sob céu de tábuas corridas**. (QUEIRÓS, 2011, p. 25-26, grifos nossos).

Ter de conviver com o pai e com a madrasta era reconhecer a felicidade como algo proibido: “a felicidade nos era interdita”. Para além da relação com a madrasta centrada no medo e no desafeto, a figura paterna é descrita em *Vermelho amargo* como um sujeito dependente, atrelado ao vício da bebida e ausente na demonstração de afetos. O narrador se mantém afetivamente próximo da figura materna, mas parece contestar e refletir sobre a representatividade do pai como comprovam as passagens do texto. Se a mãe exerce a atração, o pai simboliza a repulsão:

O pai, **amparado** pela prateleira da cozinha, com o **suor desinfetando o ar**, tamanho o cheiro de álcool, reparava na fome dos filhos. Enxergava o manejo da faca desafiando o tomate e, por certo, nos pensava devorados pelo vento ou tempestade, segundo decretava a nova mulher. (QUEIRÓS, 2011, p. 10, grifos nossos)

Meu pai destemia o tempo. Seus olhos nos confirmavam isso. **Ele derramava um olhar bêbado sobre a nossa alegria**. Tudo vencia como os ponteiros do relógio assaltam o tempo, continuamente. Media tudo, minuto a minuto e segundo a si

mesmo. Cheguei a desejar meu pai um relojoeiro, interrompendo as horas de todos os relógios. **Quem sabe, um dia, cheio de medo do sempre, ele nos outorgaria viver sem culpa por sermos felizes?** Meu pensamento desdobrava a lona cinza do caminhão – sempre encostada num canto da sala – e cobria meu pai por inteiro. (QUEIRÓS, 2011, p. 34, grifos nossos)

Grifamos algumas palavras por elas darem corpo à construção imagética e simbólica de um pai imerso na bebida: o “suor desinfetando o ar”, “o olhar bêbado”. O pai como sujeito dependente: “amparado pela prateleira da cozinha” como se somente os móveis da casa pudessem suportar o seu peso. O narrador chegou a desejar que o pai fosse um relojoeiro, pois quem sabe assim pudesse parar o tempo e, enfim, ter tempo para os filhos e para serem felizes. O ofício do pai, caminhoneiro, parecia consumir todo o seu tempo. A narrativa denuncia, assim suspeitamos, que o carinho do pai só existia no reino da fantasia: “Seu carinho, eu suspeitava, aparecia pontuado de pimenta de um reino quase só imaginado” e que ele só lembrava dos filhos pelo sentimento de remorso. A ausência de carinho e de afeto denunciavam uma sociedade patriarcal e machista na qual a figura masculina é a provedora do lar:

O pai viajava por distantes estradas. Partia nas madrugadas – secas ou frias – deixando um barulho de poeira seca por onde rodava. A lembrança de seu olhar nos ameaçava pelos gestos da esposa. A certeza de que fôramos lembrados por ele – mesmo por remorso – exalava das fatias de mortadela que incensavam os cômodos da casa, em seu retorno. **Seu carinho, eu suspeitava, aparecia pontuado de pimenta de um reino quase só imaginado.** (QUEIRÓS, 2011, p. 36, grifos nossos)

O pai, na tentativa de disfarçar o luto e a viuvez causada pela morte da mãe de seus filhos, reinventou um novo amor e, em suspiros pela madrasta, negociava junto ao tomate a vida e o destino dos filhos. Em uma de suas entrevistas, Bartolomeu (2011a) chegou a dizer que o pai distribuía os filhos pela família. Assim, talvez sobrassem mais fatias de tomate e mais atenção da madrasta, caso os filhos partissem.

O pai, que suportava o peso das caixas de manteiga, agora andava leve, manso, tropeçando em penumbras e suspiros. O amor encarnou em todo o seu destemido corpo e afrouxou até seus pesares. Amava em dobro: o amor que sobra aos viúvos e mais o amor reinventado, e capaz de camuflar o luto. **E, para ganhar mais amor, negociava com o tomate o destino dos filhos, clandestinamente.** (QUEIRÓS, 2011, p. 12-13, grifos nossos)

A relação com os irmãos é pautada pelo carinho, pela gratidão, pelo amor fraterno e pela observação de um narrador que teve de aprender a ler “o além das letras” (QUEIRÓS,

2011, p. 33). Pelo olhar atento e observador do narrador-protagonista passamos a conhecer seus irmãos. Eles não são nomeados assim como a mãe, o pai e a madrasta também não recebem nomes. Esses personagens podem habitar as nossas vidas, podemos nos reconhecer neles. Assim, a ausência de nomes preserva o caráter universal do texto onde podem caber todos os leitores e, por extensão, seus núcleos familiares.

Segundo Gustavo Bernardo, “a única identidade estável é a do personagem, as identidades tanto do leitor quanto do autor são, por definição, instáveis” (BERNARDO, 2005, p. 23). Vejamos: o autor pode apagar o que escreve e reelaborar sua escrita. Pode, ainda, estar inscrito no texto e não se autonear. O leitor pode alterar sua percepção da leitura a cada nova leitura. Possuímos identidades instáveis porque estamos fora do núcleo textual nos refazendo a cada processo de escrita ou leitura. Nesse sentido, a leitura de *Vermelho amargo* permite que nós (leitores) possamos assumir diferentes papéis: podemos ser a mãe, a madrasta, o pai, os irmãos. No meu caso, confesso que me vi representada no narrador. Voltemos aos irmãos.

Como dissemos, a relação entre os irmãos repousa nos laços fraternos visto que os irmãos guardavam consigo a mesma dor: a perda precoce da mãe. Uma das irmãs parecia ter morrido para a vida e se pudesse cantar, seu canto seria de lamento:

Passarinho não canta, passarinho lastima – minha irmã repetia (...) **A irmã carregava os olhos secos, as mãos cruzadas sobre o coração e raramente se debruçava na janela.** As pedras mais antigas, que engravidam a terra, invejariam seu deserto. (QUEIRÓS, 2011, p. 21, grifos nossos)

O irmão mais velho, que era degustador de vidro, também sabia ler e com ele o narrador suspeitava que “escrever é também pensar”. Até no estômago do irmão, o narrador projetava o tomate misturado ao vidro. No jogo intertextual com a canção popular “Se se essa rua fosse minha”, o vidro cuspidor pelo irmão, embora pudesse ladrilhar o chão, não permitia que o amor passasse: “Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor” (QUEIRÓS, 2011, p. 10).

Meu irmão mais velho me convidava para trás do muro. Carregava pedaços de vidro no bolso da calça. Escondidos, ele começava a mastigar as lâminas. O barulho me fazia arrepiar. Meu corpo ficava enrugado como a lixa que meu tio usava para polir as tábuas na serraria e construir o teto de meu céu. Um medo imenso me invadia, sem me dizer por favor. **Pensava em sua língua sangrando e o vidro retalhando sua garganta e se misturando ao tomate do estômago.** O canto das cigarras e mais o ruído dos vidros triturados pelos seus caninos dentes me irritavam. **Depois, ele cuspi o vidro moído e o chão parecia ladrilhado com pedrinhas de brilhante.**

Era bonito, mas meu amor não passava por ali. (QUEIRÓS, 2011, p. 40-41, grifos nossos)

O irmão, degustador de vidro, sabia ler. Decifrava as palavras e seus escuros. E escrevia, por isso, pensava, - suspeitei. Escrever é também pensar, eu desconfiava. Um dia lhe pedi que me ensinasse a rabiscar a palavra tomate. **Ele pegou o lápis, reparou sua ponta e me disse: ‘É preciso afiar bem a grafite. Só com a ponta do lápis exageradamente fina se pode fazer a palavra tomate’.** Assustei-me. **Para escrever a palavra tomate meu irmão precisava de um punhal, concluí.** Descobri meu irmão irmanado a mim e suspeitando nosso exílio diante do tomate nas mãos da mulher. (QUEIRÓS, 2011, p. 43-44, grifos nossos)

Paulatinamente, numa espécie de contagem regressiva, os filhos partem como uma necessidade imperiosa de se livrar do tomate. Assim, a cada partida dos irmãos, as fatias do tomate, ora delgadas, iam se tornando cada vez mais densas e o “império do tomate” parecia estar chegando ao fim.

A irmã imprimia nos bordados a falta de carinho como uma forma de preencher os seus dias: “Minha irmã desocultava seu carinho nos bordados” (QUEIRÓS, 2011, p. 45). Na espera pelo futuro marido, na tentativa de se livrar do tomate, foi a primeira a deixar a casa. Assim, as fatias de tomate que totalizavam “oito”, viraram “sete”.

Sete. A irmã mais velha passou a bordar lençóis, fronhas, toalhas. Todo enxoval construído em ponto de cruz. Só tramava a primeira letra de seu nome. O noivo andava escondido em seu desejo. Não dar palavras ao desejo é ocultá-lo na solidão. No segundo tempo, e bem depois, outra letra veio abraçar o seu nome. Casou. Foi morar longe e nunca mais bordou. **Ventilavam notícias de seu marido, agora, sua cruz. Desde sempre suspeitei – por recusar a certeza – que ela casara fugindo do tomate, sem considerar o amor.** Ah! Vou esconder meu amor, para sempre – eu suspeitava. (QUEIRÓS, 2011, p. 48-49, grifos nossos)

O segundo a deixar a casa é o irmão mais velho. Diferente da irmã mais velha, que arruma um pretexto (casamento) para ir embora, o irmão mais velho assume para si a escolha de sair de casa e deixa o narrador paralisado diante da “lucidez da solidão”. “O exílio do irmão deu mais sustância ao tomate. Agora dividido por seis” (QUEIRÓS, 2011, p. 57):

Seis. Mais breve que o susto o irmão foi-se. Diferente da partida da mãe, ele escolheu afastar-se sem noticiar seu endereço. Não houve flor, cera, reza, terra, nem o mais profundo. Como pássaro, voou com desnorio sem deixar rastro. **Procurei por ele em todas as horas, sem encontrá-lo mesmo fora do relógio. A lucidez da solidão enforcava-me, impedindo-me de gritar por ele.** (QUEIRÓS, 2011, p. 56-57, grifos nossos)

Para o narrador, ia se tornando cada vez mais difícil se livrar do tomate com apenas uma colherada. Ele precisava dividir: “Minha fatia eu dividia ao meio. Um pedaço para mim,

outro para minha fantasia” (QUEIRÓS, 2011, p. 57). Somente dividido, entre o real e a fantasia, é que o narrador se reconhecia.

A irmã mais nova, que crescera “sem raízes” por não ter conhecido a figura materna, foi a terceira a deixar a casa para fazer companhia à irmã mais velha que havia partido primeiro e, assim, pode renascer em outro lugar:

A irmã – a mais nova – nasceu sem mãe. Balbuciava, seguidamente, o nome do pai. Ao tomar o trem, a partida da mãe fora anunciada. **Crescia sem raízes.** Desprendia-se fácil do chão. Ao ignorar a origem descosturou o futuro. Seus olhos atravessavam as coisas e vazavam no depois. Brincava de adivinhar, por ser uma menina filha da dúvida. (QUEIRÓS, 2011, p. 55, grifos nossos)

Cinco. O correio trouxe notícias da irmã que já não bordava mares com linhas azuis. Sua letra trêmula no envelope indicava o urdimento de estranhas tramas. **Pedia à irmã mais nova para – em mais um de seus nascimentos – nascer ao seu lado. Estava só, e havia meses alimentava-se de solidão.** Afirmava estar salgando seu pranto com lágrimas. Sem mais para dizer-se, despedia suplicando o acordo do pai. **A irmã mais nova renasceu para sempre em outro lugar fora do globo, sem o alfinete demarcando a distância.** (QUEIRÓS, 2011, p. 59, grifos nossos)

À medida que a narrativa avança e as despedidas vão se tornando mais frequentes, o tomate cresce e, com isso, metaforicamente, a madrastra também “cresce” e vai acumulando o sabor da vitória ao conquistar mais espaço na casa com a retirada dos filhos:

Cada despedida se anunciava dando mais sustância às fatias do tomate. O que antes era apenas transparência – hóstia maculada de ameaça – agora se fazia corpo e decretava abandono. **As mãos matemáticas da mulher registravam com a faca e a força, e sobre a pele do tomate, suas premeditadas vitórias.** (QUEIRÓS, 2011, p. 59-60, grifos nossos)

A quarta a ir embora de casa e deixar o gato órfão foi a irmã dona de um gato que não miava. Ela parecia ter trocado de identidade com o gato, pois era ela quem miava. O narrador acreditava que seu miado era fruto de um possível efeito colateral causado pelo tomate. Usando a metáfora do mar, o narrador fala do volume de suas lágrimas e do ônibus, no qual a irmã havia partido: capaz de “engolir” a estrada, levantou uma poeira “amarga”, numa associação direta com o tomate cuja índole era “manifestar-se apenas em cor e cólera” (QUEIRÓS, 2011, p. 25):

A irmã, proprietária de um gato que não miava, decidiu esconder as palavras e passou a miar. A tudo respondia com um miado mais fino que a rodela de tomate. Roçando as pernas das cadeiras, escondida debaixo das mesas, se esfregando nos portais, a irmã miava, e seu gato, mudo, não falava. O gato se negava a trocar de lugar. Um dia eu soube que o arco-íris é filho da admiração. Nunca esqueci tal enunciado, mesmo suspeitando ser mentira. **A irmã miando, abraçada**

ao gato mudo, me fazia crer no efeito colateral causado pelo tomate. (QUEIRÓS, 2011, p. 50-51, grifos nossos)

Quatro. O gato órfão caminhava sonso pelos cômodos da casa, miando saudade. A irmã virou presente para um tio distante, com a condição de esquecer o gato, como se para esquecer o amado bastasse uma ordem. Viajou impedida de despedir-se pela intensidade das lágrimas. **Chorava como se o mar morasse dentro dela. Como marinheiro me senti afogado sob tanto pranto. Levou seus pertences embrulhados em fronha bordada, resto da irmã bordadeira. O ônibus engoliu a estrada levantando uma poeira amarga.** (QUEIRÓS, 2011, p. 62, grifos nossos)

Em uma de suas elucubrações, o narrador de *Vermelho amargo* constata que “Exige-se longo tempo e paciência para enterrar uma ausência” (QUEIRÓS, 2011, p. 36). As ausências iam se tornando cada vez mais frequentes e, assim como o tomate, ganhavam mais sustância. Se era difícil enterrar a ausência gerada pela morte da mãe, era cada vez mais complicado enterrar as ausências dos irmãos. Diante desse cenário, o narrador conclui: “Meu real é mais absurdo que minha fantasia” (QUEIRÓS, 2011, p. 60). Frente às ausências, os irmãos passaram a existir somente na memória: “O irmão triturador de vidro, a irmã que bordava mares, a que deixara o gato órfão, a nascida em todas as manhãs no globo terrestre aninhavam-se, agora, apenas em minha memória” (QUEIRÓS, 2011, p. 63).

Restam na casa três pessoas: o narrador, o pai e a madrasta. A narrativa pontua numericamente, no início do trecho, os que ficaram e como o tomate será fracionado pela madrasta. Numa referência à santíssima trindade (pai, filho e espírito santo), o ritual do corte do tomate, agora dividido em três, remete à fração de um terço. A palavra “terço” também pode ser associada ao campo semântico religioso, como se no emblema do terço (instrumento de reza) o narrador ritualizasse o seu rosário de pesares:

Três. Um tomate se fazia suficiente, agora, para duas refeições. Uma metade ela cortava – com seu resto de fúria – para compor os **três impérios do almoço: um prato do pai, um prato do filho e mais um para seu espírito santificado pelo ciúme.** A outra metade do bendito fruto ela preservava para repetir o mesmo ritual no jantar. Dividido por três, **um terço do tomate era destinado ao meu rosário de pesares.** (QUEIRÓS, 2011, p. 64, grifos nossos)

Por fim, a saída do narrador-protagonista é decretada pelo pai: “Meu desterro, decretado pela voz do pai – naquela manhã seca e fria -, me fez inventar meu porto, mesmo sem escolher a margem do rio” (QUEIRÓS, 2011, p. 64). O narrador, então, valendo-se das metáforas que remetem aos elementos do mar, relata o seu exílio e nos transporta para o conto de Guimarães Rosa (1962) intitulado “A terceira margem do rio”:

Dobrei – entre contentamento e tristeza – as poucas e mudas roupas. Nunca soube por que as lágrimas se negam a serem doces quando convocadas pela alegria. Sempre chorei salgado, talvez pelo peso da carne morta. [...] **Do abandono construí meu cais** sempre do outro lado. **Em barco sem âncora e bússola, carrego, agarrado ao meu casco, caramujos suportando sobre si o próprio abrigo, solitariamente.** (QUEIRÓS, 2011, p. 64, grifos nossos)

À deriva, num barco sem destino, talvez em busca da terceira margem do rio, o narrador, de forma solitária, carrega consigo o seu próprio abrigo, isto é, a sua “casa-memória”: seu maior patrimônio. Abrigo que, por analogia, associamos ao caramujo que suporta sobre si o peso de sua própria morada. É com a nitidez da loucura que o narrador assume dividir o mundo vivido do mundo sonhado: “Sem possuir um olho de vidro [numa referência ao avô], diviso o mundo vivido do mundo sonhado, com a nitidez da loucura” (QUEIRÓS, 2011, p. 60).

No livro *O olho de vidro do meu avô* (2004), o narrador ficava imaginando o que havia por trás daquele olho de vidro, isto é, qual o alcance desse olho que, “aparentemente” morto, podia “enxergar”. Curiosamente, o olho “morto” é o olho que tudo vê pelos olhos da imaginação. Já o olho “vivo”, o olho que “enxerga,” estava impregnado da realidade. Em síntese, “com o olho direito meu avô via o sol, a luz, o futuro, o meio-dia. Com o esquerdo ele via a lua, o escuro, o passado, a meia-noite.” (QUEIRÓS, 2004, p. 8). Soa-nos como clichê, mas o essencial sempre será invisível aos olhos. Talvez o olho direito, por representar a realidade, seja o olho da nitidez e o esquerdo, por representar a imaginação e do lado em que o coração se encontra, seja o olho por meio do qual seja possível, com a nitidez da loucura, contemplar o belo a partir da fantasia.

Por desconhecer o depois de sua despedida “Não se caminha sobre a sombra ao entardecer” (QUEIRÓS, 2011, p. 65), o narrador denuncia que ficaram “dois” numa analogia às duas fatias de tomate e aos moradores que restaram na casa (o pai e a madrasta). Portanto, numa leitura imagética, “dois impérios”:

Dois. Desconheço o depois de minha despedida. Não se caminha sobre a sombra ao entardecer. **Ignoro se o remorso nos preservava em suas memórias, ou se a paixão lhes presenteou com o esquecimento. A culpa é relativa ao tamanho da memória.** Esquecer é desexistir, é não ter havido. Ao me interrogar se tomate ainda há, não me fecho em silêncio. **Confirmo que minha primeira leitura se deu a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho.** (QUEIRÓS, 2011, p. 65, grifos nossos)

O narrador “cobiçava conhecer mais palavras para nomear o incômodo perpétuo instalado pela dor” (QUEIRÓS, 2011, p. 58). Bartolomeu tinha a compreensão, assim

pensamos, de que “quanto maior o conhecimento das regras do jogo lingüístico, maior a facilidade para se esquivar e trapacear; para criar, enfim” (OLIVEIRA, 2003, p. 24). Nesse sentido, a prosa poética de *Vermelho amargo* se traduz numa narrativa intimista, de um “eu” que reconhece que “viver exigia legendar o mundo. Cabia-me o trabalho exaustivo de atribuir sentido a tudo” (QUEIRÓS, 2011, p. 62). “Dar nome ao real que mora escondido na fantasia é clarear o obscuro” (QUEIRÓS, 2011, p. 63).

Bartolomeu Campos de Queirós conseguiu, a nosso ver, com maestria, clarear o obscuro por meio da ficção e, por extensão, da autoficcionalização na obra em questão. Ao criar o “império do tomate”, elemento que serviu de base (biografema) para expressar a concórdia e a discórdia dentro do tecido textual, a narrativa queirosiana cumpriu o seu papel de acordar as lembranças sem delimitar com precisão a fronteira entre o vivido e o sonhado. Aí reside a beleza da literatura: incitar a dúvida, pois não sabemos se tudo foi real ou não passou de fantasia. De acordo com Rodrigues Lapa,

os que se dedicam à arte de escrever trazem na memória um armazém de termos expressivos. Para esses a palavra existe em estado puro, cheia de ressonâncias e mistérios. E é sempre útil, como dissemos, pensar e sentir de novo as palavras, isoladamente, na curiosa contemplação das imagens que despertam. (1968, p. 15)

No armazém de palavras de Bartolomeu, um alfabeto com 26 letras não parecia ser suficiente. Assim, ao brincar de construir palavras, Queirós subverteu a ordem de um tempo feito de contrários. Para vencer o mundo que se apresentava diante de suas retinas só mesmo inventando muitas palavras:

Quando invertida, a palavra aroma é amora. Aroma é uma amora se espiando no espelho. Vejo a palavra enquanto ela se nega a me ver. A mesma palavra que me desvela, me esconde. Toda palavra é espelho onde o refletido me interroga. O tomate – rubro espelho – espelhava uma sentença suspeita. (QUEIRÓS, 2011, p. 12)

Concordamos com as ideias de Rodrigues Lapa (1968) quando afirma que as palavras possuem uma dominante afetiva e uma dominante intelectual. Na leitura de *Vermelho amargo* podemos observar que Bartolomeu privilegia a dominante afetiva das palavras e, com a inteligência de quem domina a linguagem poética, ele brinca com as metáforas ao transitar pelo reino dos afetos e desafetos:

Em presença das coisas, o nosso espírito reage da seguinte maneira: ou as *percebe* ou as *sente*. Quase sempre estas duas operações, a percepção (chamemos-lhe *inteligência*) e o sentimento andam ligadas, mas por via de regra em proporções diferentes. Praticamente há objetos ou noções que despertam mais a nossa

inteligência, outras que chocam mais a nossa sensibilidade. Assim também as palavras: umas têm uma dominante afetiva, outras uma dominante intelectual. (LAPA, 1968, p. 26, grifos do autor)

Portanto, “diante do afunilamento das saídas literais e verdadeiras, a mentira se transforma na verdade do menino, e o jogo da literatura então começa” (BARBOSA, 2011, s.p.). Lembramos de Fernando Pessoa, pois se o poeta é um fingidor, que chega a ponto de fingir a dor deveras sentida, Bartolomeu parece evidenciar um processo semelhante, que igualmente atinge o leitor: “E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim” (QUEIRÓS, 2011, p. 7). Na nossa leitura, sempre haverá tomate e outros elementos que povoam a imaginação dos sujeitos, sejam eles reais ou imaginados.

A prosa poética de *Vermelho amargo* nasceu a partir da leitura de um “recado rabiscado pela faca”. De que recado a obra nos fala? Do recado que anuncia a brevidade da vida, o anúncio da morte? Ou ele nos aponta para a necessidade de falar da vida (vivida ou inventada)? Creio ter sido uma simbiose de tudo isso. Curioso é o fato de Bartolomeu ter publicado *Vermelho amargo* em 2011 e ter se despedido da vida no início de 2012. É provável que o passado o tenha acordado para escrever *Vermelho amargo*. Esta obra foi o adeus declarado textualmente pelo narrador já na primeira página do livro: “A vida me pareceu inteiramente concluída” (QUEIRÓS, 2011, p. 7). No fundo, estamos sempre cavando nos buracos da memória aquilo que não foi esquecido. A vida “rabisca” inúmeros “recados” ao longo de nossa existência.

Ao longo de sua vida, Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012) compôs uma vasta obra literária que merece ser lida, estudada, revisitada como símbolo do poder humanizador da literatura. Na concepção da escritora Nair Ferreira Gurgel do Amaral “Bartolomeu soube a firmeza do nó que o atava à mãe e como foi difícil descer na estação que nunca mostrava o destino” (AMARAL apud PARREIRAS; SOARES, 2013, p. 40). Suspeito ter sido a literatura o seu destino, o seu porto, o seu cais, a sua melhor rota, na certeza da incompletude humana.

Nos dizeres de Gustavo Bernardo (2005), há livros cuja leitura parece não terminar nunca:

[...] gostamos de um livro quando ele não acaba. Claro que há uma última página em todos os livros, mas nos melhores chegamos a esta última página com a sensação de que precisamos continuar lendo, ou voltando ao começo e relendo o mesmo livro, ou procurando outro livro do mesmo autor, ou procurando outro livro do mesmo gênero, ou ainda matutando horas e mais horas sobre o que lemos. Em outras palavras, os melhores livros são aqueles que, deixando um forte gosto de “quero mais”, parecem-nos incompletos. Na verdade, cabe-nos completá-los. (2005, p. 17)

Temos a impressão que os livros de Bartolomeu Campos de Queirós sempre nos deixam com gosto de “quero mais”. A cada leitura de *Vermelho amargo*, um novo recado é anunciado nas entrelinhas. Convido o leitor a rabiscar suas impressões de leitura.

CONCLUSÃO

O que sei não me basta ou satisfaz.

Isso por acreditar, com convicção, que o mundo só muda quando acrescentamos a ele o nosso poder de reinventar a vida com seus tantos significantes.

Bartolomeu Campos de Queirós

Ao longo desta dissertação, procuramos demonstrar como o vivido esbarra no sonhado não sendo possível delimitar com precisão as fronteiras entre o real e a fantasia visto que não existe memória pura. Acreditamos que a obra *Vermelho amargo* (2011), do escritor mineiro Bartolomeu Campos de Queirós, mote para a construção da pesquisa, comprovou esta premissa e nos trouxe um narrador que se bifurca em narrador-personagem e em narrador crítico que reflete sobre o processo da escrita, construindo uma poética da memória como tratado literário.

No primeiro capítulo, dedicamo-nos a percorrer os caminhos da “casa-memória” a partir das construções metafóricas e filosóficas pautadas, principalmente, nas analogias com o filósofo Bachelard.

No segundo capítulo, nosso fio condutor foi trazer o Bartolomeu, ele por ele mesmo e por outras vozes com o intuito de apresentar, ao leitor deste trabalho, o escritor Bartolomeu Campos de Queirós e as falas, os depoimentos, de outras personalidades que conheceram, admiravam ou tinham um olhar crítico sobre o conjunto de suas obras.

Na sequência, abordamos o conceito de autoficção com base em algumas teorias acerca das polêmicas sobre o referido termo. Explicitamos a razão pela qual, por questões metodológicas, optamos por considerar *Vermelho amargo* como autoficção e não meramente uma obra autobiográfica.

O quarto capítulo revisita o *mito da infância feliz* (1983), antologia organizada por Fanny Abramovich. Permitimo-nos brincar com o título realizando um adendo “o mito da infância (sem sempre) feliz” por julgarmos que dentro do tempo da infância existem várias “infâncias” que são vividas e sentidas de modos diferentes por pessoas diferentes. Em nossa concepção, Bartolomeu viveu a infância fora do tempo e, portanto, sobre esse tempo da infância foi preciso escrever na reelaboração de uma memória construída de forma poética.

Por fim, tendo por base o *corpus* literário que serviu de mote para essa dissertação, traçamos, dentre as outras possibilidades de leitura da obra *Vermelho amargo*, um caminho de

análise e leitura da obra a partir de nossas impressões e bagagem teórica, na certeza de que outras leituras são possíveis.

Se o compromisso da ficção é com a dúvida, nos textos ditos autoficcionais, as verdades da vida do biografado só nos interessam em segundo plano. A verdade do texto sempre falará mais alto e, por isso, concordamos com a pesquisadora Anna Faedrich Martins quando argumenta que na autoficção devemos partir do texto para a vida e não o inverso. Assim, os detalhes da vida de Bartolomeu, aos quais denominamos ao longo da pesquisa de biografemas, e sua declaração assumida de que *Vermelho amargo* se configurava como uma obra de cunho autobiográfico só fizeram sentido para mim depois de ter lido o livro.

A verdade do texto era real porque o narrador nos fazia experienciar, pela leitura, a sua dor como resultado da perda da mãe e das relações familiares conflituosas. Assumi a identidade do narrador-personagem porque me vi representada na sua dor. Meu processo catártico foi realizado no atravessamento da leitura de *Vermelho amargo*.

Ao compor o texto do Manifesto por um Brasil Literário, Bartolomeu deixa explícito que é por meio da ficção que o homem tem a oportunidade de estar livre para pensar e se permitir fantasiar. Muitas vezes, sabemos disso, o mundo real tal qual se apresenta não nos basta:

É no mundo possível da ficção que o homem se encontra realmente livre para pensar, configurar alternativas, deixar agir a fantasia. Na literatura que, liberto do agir prático e da necessidade, o sujeito viaja por outro mundo possível. Sem preconceitos em sua construção, daí sua possibilidade intrínseca de inclusão, a literatura nos acolhe sem ignorar nossa incompletude. (Bartolomeu Campos de Queirós - Manifesto por um Brasil literário – junho de 2009)

O homem só existe na incompletude e o texto literário nos ajuda a refinar nosso olhar. Em alguns momentos, precisamos colocar os óculos de perto para ver o longe e os óculos de longe para poder enxergar o que está perto. “Às vezes é preciso olhar para trás, entender a nossa história para dar um passo adiante” (CARRASCOZA, 2013). Dar um passo adiante é saber ressignificar o peso do passado. Bartolomeu soube dar leveza ao passado transfigurando a dor em linguagem poética, como foi possível observar no decorrer dessa pesquisa.

Para Maria Teresa Andruetto (2012, p.17), “quem escreve busca uma forma para o que não tem forma e que, por isso, é incompreensível; busca um continente para um conteúdo que escorre ou transborda”. Na nossa visão, Bartolomeu soube criar uma forma para sua escrita ao realizar, com maestria, um tratado literário acerca da memória ao unir as memórias que transbordavam (reais ou fictícias) ao seu projeto de crítico literário que tece um conjunto de

obras que trazem a memória como continente, isto é, como construção teórica-metodológica para a sua escrita.

Como bem disse Bartolomeu, nascer e morrer são atos arbitrários que independem de nossa vontade. Nesse sentido,

[...] assim passou o trem da/na vida de Bartolomeu Campos de Queirós: veloz demais para os leitores que sempre esperavam ansiosos na estação por um novo passageiro (o livro) que ele sabia bem onde e como desembarcar para encantar, com sua simplicidade e poesia, os viajantes que ainda estão nos vagões da vida. (AMARAL apud PARREIRAS; SOARES, 2013, p. 42)

Sem esgotar as possibilidades, esta dissertação buscou desenrolar os fios tecidos pela memória na obra *Vermelho amargo* na certeza de que outros fios serão costurados a partir de outros recados rabiscados.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny (org.). *O mito da infância feliz: antologia*. São Paulo: Summus, 1983.
- ANDRUETTO, Maria Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, Brasília, DF, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/9975?mode=full>. Acesso em: 26 out. 2022.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AZEREDO, José Carlos de. Espelho, mapa, ferramenta, ou de como as palavras dão corpo às idéias. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.20, p. 158-179, jan./jun. 2007.
- AZEVEDO, Ricardo. Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?* com a palavra, o escritor. São Paulo: DCL, 2005. p. 25-46.
- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultura, 1988.
- BAGNO, Marcos. *O papel roxo da maçã*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- BARBOSA, Luiz Guilherme. “O Tomate da Discórdia”. *Jornal Rascunho*. Ensaio e Resenhas, jul. 2011. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/o-tomate-da-discordia/>. Acesso em: 17 out. 2022.
- BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BERNARDO, Gustavo. A qualidade da invenção. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?* com a palavra, o escritor. São Paulo: DCL, 2005. p. 09-24.
- BERNARDO, Gustavo. A leitura deve ser obrigatória? *Revista eletrônica do vestibular UERJ*, ano 12, n. 32, 2019. Disponível em: https://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq_coluna=67#:~:text=Primeiro%2C%20porque%20a%20escola%20n%C3%A3o,%2C%20ou%20pior%2C%20ao%20terror. Acesso em: 05 out. 2022.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CADEMARTORI, Ligia. *O professor e a literatura para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: LIMA, Aldo et al (org.). *O direito à literatura*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012^a. p. 12-35.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males*, Campinas, SP, 2012b. p. 81-90. DOI: 10.20396/remate.v0i0.8635992. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 30 out. 2022.

CARRASCOZA, João Anzanello. João Anzanello Carrascoza. Entrevista concedida ao jornal Rascunho. Postado em: 30 set. 2013. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/joao-anzanello-carrascoza/>. Acesso em: 30 set. 2022.

CARRASCOZA, João Anzanello. *A memória e as marcas contemporâneas*. Disponível em: <https://observatoriodemarcas.com.br/memoria-e-as-marcas-contemporaneas/>. Acesso em 23 set. 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DÍAZ, Fanuel Hanán. *Sombras, censuras y tabús en los libros infantiles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân Alves. Da mirada interna: "o espiar pra dentro" e a literatura infantil. In: COENGA, Rosemar Eurico; GRAZIOLI, Fabiano Tadeu (org.). *Leitura e literatura infantil e juvenil: travessias e atravessamentos*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p. 123-146. Disponível em: https://www.academia.edu/43427399/Leitura_e_literatura_infantil_e_juvenil_travessias_e_atravesamentos. Acesso em: 28 set. 2022.

GARCIA, Eduardo Veloso. A memória e o tomate em Vermelho amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós. *Revista Investigações*, v. 29, n. 1, p. 174-200, jan. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1563>. Acesso em: 17 out. 2022.

HEINE, Virgínia. Bartolomeu em Correspondência...comigo. In: PARREIRAS, Ninfa; SOARES, Lucília (org.). *Depois do silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 2013. p. 51-54.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro. Postado em: 25 mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmVnkeoVsZA> . Acesso em: 04 dez. 2022.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6168>. Acesso em: 04 dez. 2022.

KRAMER, Sonia; SOUZA, Solange Jobim. Experiência humana, história de vida e pesquisa:

um estudo da narrativa, leitura e escrita de professores. *In: Histórias de professores: leitura, escrita e pesquisa em educação*. São Paulo: Ática, 2003. p. 13-41. Disponível em: <https://ria.ufm.br/jspui/handle/123456789/426>. Acesso em: 30 set. 2022.

LACERDA, Nilma. Felicidade consentida. *In: PARREIRAS, Ninfa; SOARES, Lucília (org.). Depois do silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 2013. p. 113-116.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: ontem, hoje, amanhã*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

MACHADO, Ana Maria. *Bisa Bia, Bisa Bel*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2000.

MACIEL, Lilian Lima. Lygia Bojunga e Bartolomeu Campos de Queirós: uma literatura infantojuvenil dialogando com Lobato. *Línguas & Letras*, [S. l.], v. 20, n. 47, p. 75-86, 2019. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/17649>. Acesso em: 19 out. 2022.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira*. 2014. 251f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, PUCRS. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>. Acesso em: 26 out. 2022.

MARTINS, Anna Faedrich. Autoficção: um percurso teórico. *Revista Criação & Crítica*, v. 17, p. 30-46, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>. Acesso em: 13 out. 2022.

MEM, Fox. *Guilherme Augusto Araújo Fernandes*. São Paulo: Brinque-Book, 1995.

MIGUEZ, Fátima. *Nas arte-manhas do imaginário infantil: o lugar da literatura na sala de aula*. Rio de Janeiro: Zeus, 2000.

MITIDIERI, André Luis; SILVA, Murillo Cesar da Silva. Com Roland Barthes, reinventam-se vidas pulverizadas. *Revista Língua & Literatura*, v. 17, n. 29, p. 91-105, dez. 2015. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1831/2087>. Acesso em: 16 out. 2022.

NEUMANN, Erich. *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. Apolíneo e dionisíaco: a criatividade segundo Nietzsche. *In: Portal de filosofia* (netmundi.org), 2017. Disponível em: <https://www.netmundi.org/filosofia/2017/os-conceitos-de-apolineo-e-dionisiaco-de-nietzsche/>. Acesso em: 30 set. 2022.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Maria Lilia Simões de. *A língua e o discurso da memória em Bartolomeu Campos de Queirós*. Belo Horizonte: Miguilim, 2003.

OLIVEIRA, Maria Lilia Simões de. A metáfora como leitura na obra de Bartolomeu Campos de Queirós. *Revista Soletras*, São Gonçalo (RJ), ano 1, n. 1, jan./jun. 2001. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4401/3199>. Acesso em: 21 out. 2022.

PARREIRAS, Ninfa; SOARES, Lucília (org.). *Depois do silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 2013.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Tradução e introdução de José Horta Nunes. São Paulo: Pontes, 1999.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

PLURICOM COMUNICAÇÃO INTEGRADA. Em texto filosófico e poético, Bartolomeu Campos de Queirós reflete sobre a passagem do tempo. 20 mai. 2009. Disponível em: <http://www.pluricom.com.br/clientes/grupo-sm/noticias/2009/05/em-ping-pong-filosofico-epoetico-bartolomeu>. Acesso em: 24 set. 2022.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Leitura, um diálogo subjetivo. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?* com a palavra, o escritor. São Paulo: DCL, 2005. p. 167-174.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *O olho de vidro do meu avô*. São Paulo: Moderna, 2004.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Tempo de voo*. São Paulo: Comboio de Corda, 2009.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. (2011a). Vermelho amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós – depoimento. Postado em: 11 abr. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9m1VDXNY7oU>. Acesso em 28 set. 2022.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. (2011b). Bartolomeu Campos de Queirós. Entrevista concedida ao *Jornal Rascunho*. Postado em: 03 jul. 2011. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/bartolomeu-campos-de-queiros/>. Acesso em: 28 set. 2022.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Entrevista com Bartolomeu Campos de Queirós. Cátedra UNESCO de leitura PUC-Rio. Postado em: 16 jan. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3D2pTIRidhc>. Acesso em: 28 set. 2022.

QUEIROZ, Luan. O que pode um biografema? Postado em: 27 out. 2016. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2016/10/27/o-que-pode-um-biografema/>. Acesso em: 06 out. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

RAMOS, Ana Margarida. *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude*. Porto: Tropelia & Companhia, 2012.

RAMOS, Anna Cláudia. *Nos bastidores do imaginário: criação e literatura infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2006.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. Tradução de Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.

RODRIGUES, Sílvia de Fátima Pilegi; SOUZA, Renata Junqueira de. Tabus e temas polêmicos – A literatura infantil e juvenil sob censura. *Caderno de Letras*, Pelotas, n. 38, set./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/19173>. Acesso em: 12 out. 2022.

SALAZAR, Joyce Mariana Rodrigues Silva; OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de. Cultura, memória e literatura: a infância em obras autobiográficas de Bartolomeu Campos de Queirós. *CERRADOS 40 - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 40, ano 24, p. 187-208, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/download/25590/22506/50867#:~:text=Essa%20inf%C3%A2ncia%20%C3%A9%20apresentada%20por,desperta%20em%20quem%20l%C3%AA%20empatia>. Acesso em: 29 set. 2022.

SANTOS, Andrea Soares; XAVIER, Joelma Rezende. Memória e partilha do sensível na narrativa de vermelho amargo de Bartolomeu Campos de Queirós. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 15, n. 25. p. 19-27, jan./jul. 2014. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/download/460/370> . Acesso em: 03 out. 2022.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SILVA, Conceil Corrêa da; SILVA, Nye Ribeiro. *A colcha de retalhos*. São Paulo: Editora do Brasil, 1995.

SILVA, Marcela Verônica da. Quando as lembranças doem: A casa da infância em Vermelho amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 48, p. 49-66, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/169326>. Acesso em: 16 out. 2022.

SILVA, Marcia Cristina Silva. *O colecionador de segredos*. São Paulo: Brinque-Book, 2004.

SIQUEIRA, Ebe Maria de Lima. Literatura sem fronteira: por uma educação literária. 2013. 348 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3226>. Acesso em: 03 out. 2022.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. A literatura como espaço do discurso, do debate e do contraditório. In: LIMA, Aldo et al. *O direito à literatura*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012. p. 50-71.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). *In*: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 333-355.