



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Eneide Lima de Mesquita

**Geopoética nas obras de Bartolomeu Campos de Queirós:
paisagens reinventadas**

Rio de Janeiro

2022

Eneide Lima de Mesquita

**Geopoética nas obras de Bartolomeu Campos de Queirós:
paisagens reinventadas**



Dissertação apresentada, como requisito final
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

2022

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

Q3

Mesquita, Eneide Lima de.

Geopoética nas obras de Bartolomeu Campos de Queirós: paisagens reinventadas / Eneide Lima de Mesquita. – 2022.
90 f.: il.

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. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 3. Paisagens na literatura – Teses. 4. Literatura infantojuvenil brasileira – 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

Eneide Lima de Mesquita

**Geopoética nas obras de Bartolomeu Campos de Queirós:
paisagens reinventadas**

Dissertação apresentada, como requisito final
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 06 de dezembro de 2022.

Banca examinadora:

Prof.^a. Dra. Regina Silva Michelli Perim (orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a. Dra. Rosa Maria Cuba Riche
Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira - CAP-UERJ

Prof.^a. Dra. Sonia Monnerat Barbosa
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
2022

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Tomaz e Francisca, colo e solo seguros, paisagem acolhedora.

AGRADECIMENTOS

À professora Regina Michelli, com carinho, por toda disponibilidade, delicadeza, incentivo, atenção e orientação precisa.

À professora Ida Alves, não só pelo conhecimento compartilhado em sala de aula, mas pela generosidade e empenho em ensinar a *ver*, com o que vivenciei meus primeiros assombros diante da paisagem poética.

À professora Sonia Monnerat, companheira desde a graduação e, principalmente, por todo o incentivo desde o início desta trajetória.

À professora Rosa Maria Cuba Riche, não só por fazer parte da banca, mas também pela leitura atenta e suas contribuições para o enriquecimento do trabalho.

Aos professores da UERJ e UFF com quem tive a sorte de estudar. Serão sempre modelos para mim.

Aos meus colegas da Graduação e Pós-graduação, especialmente Brendo Vasconcellos, pela oportunidade do diálogo sempre estimulante e carinhoso.

Aos meus filhos e netos, pelo convívio reconfortante e pelo apoio incondicional.

Aos meus irmãos e amigos, apoio de todas as horas.

Um muito obrigada ao meu companheiro, Luiz Pizarro, sempre solidário e carinhoso.

Por muitas vezes tenho afirmado que as palavras são portas e janelas. Se me debruço e olho, inscrevo-me na paisagem. Se destranco as portas o enredo do mundo me visita. Vivo, hoje, desse privilégio de me estar somando ao mundo pela leitura, e de me estar dividindo pela escrita. Escrever é arriscar-se, ao tentar adivinhar o obscuro, enquanto ler é iluminar-se com a claridade do já decifrado. Escrever é dividir-se. Cada palavra descortina um horizonte, cada frase anuncia outra estação. E os olhos, tomando as rédeas, abrem caminhos, entre linhas, para as viagens do pensamento. O livro é passaporte, é bilhete de partida.

Bartolomeu Campos de Queirós

RESUMO

MESQUITA, Eneide Lima de. *Geopoética nas obras de Bartolomeu Campos de Queirós: paisagens reinventadas*. 2022. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O presente trabalho propõe analisar a relação entre paisagem e literatura, bem como as dimensões da percepção ambiental concernente à paisagem vivida e sonhada, nas obras que compõem o ciclo autoficcional de Bartolomeu Campos de Queirós: *Indez* (1989), *Por parte de pai* (1995) e *Vermelho Amargo* (2011). Desse modo, buscamos, em especial, uma reflexão sobre como os espaços e os lugares experienciados pelo autor o influenciaram a ponto de modificarem sua visão de mundo. Ao realizarmos a pesquisa sobre as paisagens reinventadas e expressas na escrita dessas obras, ressaltamos, por meio da percepção subjetiva, a expressão material e simbólica do sentido de *lugar*. À luz dos conceitos de toponímia e topofobia, empregados pelo geógrafo sino-americano Yu-Fu-Tuan, percorremos as páginas das obras *corpus* do trabalho em tela buscando, nas vivências e nas memórias dos narradores, a relação com os lugares topofílicos, ou seja, de alegria e afetividade, ou topofóbicos, isto é, de dramas e aversão, que estão condensados nas narrativas.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Paisagem. Experiência. Lugar. Bartolomeu Campos de Queirós.

ABSTRACT

MESQUITA, Eneide Lima de. *Geopoetics in the works of Bartolomeu Campos de Queirós: reinvented landscapes*. 2022. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The present work proposes to analyze the relationship between landscape and literature, as well as the dimensions of the environmental perception concerning the lived and dreamed landscape, in the works that make up the autofictional cycle of Bartolomeu Campos de Queirós: *Indez* (1989), *Por parte de pai* (1995) and *Vermelho Amargo* (2011). In this way, we seek, in particular, a reflection on how the spaces and places experienced by the author influenced him to the point of modifying his worldview. When carrying out the research on the reinvented landscapes and expressed in the writing of these works, we emphasize, through subjective perception, the material and symbolic expression of the sense of place. In the light of the concepts of topophilia and topophobia, employed by the Chinese-American geographer Yu-Fu-Tuan, we went through the pages of the corpus of the work on canvas, seeking, in the experiences and memories of the narrators, the relationship with topophilic places, that is, of joy and affection, or topophobic, that is, of dramas and aversion, which are condensed in the narratives.

Keywords: Brazilian literature. Landscape. Experience. Place. Bartolomeu Campos de Queirós.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-CONCEITUTUAL.....	14
1.1	Paisagem	14
1.2	Da Paisagem Natural à Paisagem Cultural	15
1.3	Da Fenomenologia: Paisagem Poética e Lugar	18
1.3.1	<u>Paisagem Poética</u>	20
1.3.2	<u>Lugar</u>	21
2	<i>POR TRÁS DA PAISAGEM: BARTOLOMEU, O AUTOR</i>	24
2.1	<i>Inscrevo-me na paisagem: a vida de Bartolomeu</i>	24
2.2	<i>Escrever é dividir-se: as obras de Bartolomeu</i>	25
2.3	<i>O livro é passaporte, é bilhete de partida: Bartolomeu (também) para crianças</i>	27
3	TRÊS CASAS E UM MENINO	33
3.1	Um pouco do vivido e um pouco do sonhado: quando as memórias atravessam a narrativa	33
3.2	Três casas e um menino: os diferentes afetos da paisagem em <i>Indez, Por parte de pai</i> e <i>Vermelho amargo</i>	41
3.2.1	<u>Indez</u>	41
3.2.2	<u>Por parte de pai</u>	51
3.2.3	<u>Vermelho amargo</u>	62
4	NAS TERRAS DE BARTOLOMEU	72
4.1	Papagaios: Um (re)encontro com Bartolomeu	72
	CONCLUSÃO	77
	REFERÊNCIAS	81
	ANEXO A - Obras produzidas e publicadas de Bartolomeu Campos de Queirós	83
	ANEXO B - Premiações recebidas. e distinções.....	89

INTRODUÇÃO

As relações entre Literatura e Geografia têm-se acentuado de forma tão vigorosa nas últimas décadas que chegaram a aproximar geógrafos de homens de Letras, bem como homens de Letras à Geografia. Por conseguinte, o diálogo entre os saberes de cada uma dessas áreas do conhecimento tem gerado fecundo material de análise dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da inter-relação da natureza e da cultura, do indivíduo e da sociedade.

Meu especial interesse pelo assunto surgiu, inicialmente, nas aulas de Literatura Portuguesa, no curso de graduação em Letras/Literaturas na Universidade Federal Fluminense – UFF, com a professora Ida Alves. Como coordenadora do grupo de pesquisa UFF/UFMA/CNPq Estudos de paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa, a professora desenvolvia, também em sala de aula, uma abordagem em torno da noção de paisagem e suas implicações na reflexão do discurso literário, de tal forma que despertou meu desejo de percorrer os caminhos de interseção entre essas Ciências. Assim como Fernando Pessoa dizia que Cesário Verde, poeta considerado precursor do Modernismo português, o ensinara a “ver”, ao incorporar no seu texto toda a trama paisagística, ou seja, o natural e o cultural, Ida Alves me deu a “ver”, ou melhor, a ler essa trama nos textos.

Ressalta-se que existem vários elementos conceituais que nos ajudam a melhor observar e compreender o espaço geográfico, propiciando inúmeras formas de abordagem em um texto literário. Com efeito, um dos elementos importantes nesse campo é o conceito de paisagem, que representa um dos aspectos mais notórios e necessários para a compreensão do mundo no qual vivemos, logo, fornece-nos um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes teóricos das diferentes ciências do homem e da sociedade.

Na história de nossa civilização, o desenvolvimento da paisagem foi frequentemente acompanhado pelo indivíduo. As primeiras representações picturais da paisagem e a aparição da palavra nas línguas europeias datam do século XVI, tendo o conceito adquirido, ao longo do tempo, múltiplas acepções e relevância nos debates entre os pensadores das Ciências Humanas.

Do mesmo modo, na história da literatura, é possível notar a evolução da relação recíproca entre o homem e a paisagem, pois, de forma cíclica, aquele modifica o seu olhar a respeito desta, valorizando-a em maior ou menor grau, o que, conseqüentemente, intervém na maneira como ela é retratada nas narrativas.

O conceito de paisagem na literatura, tradicionalmente considerado mero cenário para uma ação ou imagem metafórica para estados de espírito e acontecimentos individuais e coletivos, volta à baila desde a segunda metade do século XX, problematizado como estrutura fundamental para questionamentos da relação entre homem, linguagem e mundo, tomados como espaços abertos uns aos outros, com trocas constantes entre si. Na constituição do texto literário, surge, assim, uma abordagem renovada da paisagem, mediante um trânsito de olhares e corporeidades significativas, que deixa de oferecer a paisagem apenas como algo para ser visto, passando a ser um espaço habitado e principalmente vivido. O sujeito busca sua identidade e relata seus desejos, constituindo-se a paisagem em um campo de ação, no qual ele constrói sentidos para sua própria existência.

O presente trabalho propõe analisar as obras *Indez* (1989), *Por parte de pai* (1995) e *Vermelho amargo* (2011), de autoria de Bartolomeu Campos de Queirós, que compõem o ciclo autoficcional, visando a compreender a relação entre paisagem e literatura, bem como as dimensões da percepção ambiental concernente à paisagem vivida. A pesquisa busca uma reflexão sobre o quanto e como os espaços e os lugares experienciados pelo autor o influenciaram a ponto de modificar sua visão de mundo claramente expressa na escrita dessas obras, em que a percepção subjetiva revela lugares aprazíveis, onde o narrador se sente acolhido e mesmo com sensação de pertencimento – topofilia – ou, ao contrário, lugares em relação aos quais se sente estranho, sem identificação – topofobia.

Tal pesquisa justifica-se não só pela escassez de trabalhos científicos que contemplem a relação entre espaço geográfico e afetos, tão marcante nas obras escolhidas, mas também por considerar a importância de Bartolomeu Campos de Queirós dentro do cenário literário, devido ao conjunto da sua obra. Detentor de uma considerável capacidade de dialogar com a criança e o jovem, Bartolomeu Campos de Queirós parece bem representar a concretização do anseio de Cecília Meireles, sonhando com adultos que pudessem “crescer sem perder a memória da infância, sem esquecerem a sensibilidade que tiveram, a claridade que cintilava dentro de suas ignorâncias”. (MEIRELES, 1951, p. 30). O autor se “imprime”, em seus escritos, como ele mesmo afirma (QUEIRÓS, 2007, p. 22) o que se revela nos traços

marcantes de suas obras: maestria de um educador mesclada à graça de um poeta, entrelaçamento que o fez/faz reconhecido pelos leitores e pela crítica nacional e internacional.

Cabe ressaltar que, devido ao fato de suas obras serem comumente catalogadas como literatura para crianças e jovens, considerou-se pertinente a abordagem das questões que tratam o segmento literário infantojuvenil a partir das reflexões do próprio autor, na obra *Sobre ler, escrever e outros diálogos* (2012), em que ele defende não existir fronteira entre literatura para crianças, jovens ou adultos. De acordo com o autor, o critério de qualidade e o cuidado com a linguagem são fundamentais para definir e caracterizar a literatura que crianças e jovens também leem. Este pensamento é compartilhado por estudiosas e também escritoras, tais como Henriqueta Lisboa, Nilma Lacerda, María Teresa Andruetto, Marina Colasanti, Cecília Meireles, entre outras. Um fio condutor que perpassa a reflexão dos autores é de que a literatura que crianças e jovens (também) leem não necessita de adjetivos que a determinem, pois é, antes de tudo, expressão de arte e, como tal, precisa ser vivida em experiência que permita ao leitor se transformar, não só como leitor, mas também em sua formação de ser humano.

A pesquisa sublinha as múltiplas facetas de Bartolomeu como homem engajado em questões sociais de seu tempo. Torna visível o papel por ele exercido na condição de escritor e educador. Acreditando na educação pela arte, o autor desenvolveu projetos nessa área e participou ativamente de movimentos de incentivo à leitura literária.

O método utilizado na pesquisa é o do levantamento bibliográfico, abarcando a fundamentação teórica das categorias de análise geográfica (paisagem/lugar/topofilia/topofobia), concomitante à contextualização dos fundamentos da literatura, tomando ainda auxílio à filosofia. São consideradas principalmente as contribuições teóricas dos seguintes autores, que serão melhor apresentadas mais adiante: Milton Santos, Liz Abad Maximiniano, Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Michel Collot, Yi-Fu-Tuan.

O trabalho está dividido em quatro partes: “Fundamentação teórico-conceitual”, “Por trás da Paisagem: Bartolomeu, o autor”, “Três casas e um menino” e “Nas terras de Bartolomeu”. Na parte referente à fundamentação teórico-conceitual, aborda-se a concepção do termo paisagem e sua evolução, além de apresentá-lo sob dois pontos de vista: o cultural e o poético. No primeiro, destacam-se geógrafos da Nova Geografia Humanística, movimento ocorrido na segunda metade do século XX e que visa à reformulação do aporte teórico-conceitual, fundando as bases da nova disciplina. Alguns nomes como Carl Ortwin Sauer,

Paul Claval, Yu-Fu-Tuan, Milton Santos, entre outros, vislumbam a paisagem cultural em seus aspectos morfológicos e simbólicos, admitindo tanto uma parte material, visível (aquilo que a vista abarca), quanto imaterial e invisível (captada pelos sentidos), indissociável da primeira, ou seja, uma união das formas físicas e culturais da paisagem com base nos estudos da corrente fenomenológica em voga naquela época.

No tocante à paisagem poética, destacam-se os estudos empreendidos por Michel Collot, para quem a abordagem renovada da paisagem compreende o texto literário enquanto paisagem, na qual a escrita se desenvolve ressaltando as relações culturais, sensórias, simbólicas e mnemônicas que unem o homem aos lugares.

A acepção do conceito lugar é feita à luz do geógrafo sino-americano da corrente humanística Yu-Fu-Tuan, cujo pensamento repercute a partir de 1970, para quem o lugar constitui um produto da experiência humana. Dessa forma, destaca-se ainda o “sentir o lugar”, em que essa relação afetiva é denominada como topofilia/topofobia (TUAN, 1975).

Cabe ressaltar que não se objetivou aprofundar tão ampla e complexa questão – a evolução do conceito de paisagem –, mas tomá-la como ponto de partida, uma vez que diferentes investimentos subjetivos aplicados ao espaço tornam essa questão uma percepção individual refletida nos textos literários, criando lugares de habitação e reflexão cultural, social e estética.

A segunda parte, “Por trás da Paisagem: Bartolomeu, o autor”, busca situar a relevância do escritor no cenário da literatura para crianças e jovens, a par do seu público leitor e da crítica nacional e internacional. Nessa parte, estão presentes algumas reflexões do autor sobre o segmento literário infantojuvenil em diálogo com outros pensadores, como já citado.

Sob o título “Três casas e um menino”, a terceira parte apresenta, separadamente, os textos autoficcionais¹. À luz de uma análise descritiva e interpretativa, pontua-se a relação

¹ Segundo Anna Faedrich, em seu artigo “Conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea”, a linha que separa autobiografia da autoficção é: “O movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida. [...]. Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas **é sempre o texto literário que está em primeiro plano**. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si.” (FAEDRICH, 2015, p. 40, grifos nossos). Para Diana Klinger, em sua tese intitulada *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, “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

entre espaço geográfico e afetividade, e busca-se ressaltar as marcas perceptíveis dessa relação nos textos literários escolhidos, em consonância com o desenvolvido no arcabouço teórico. Procura-se, com isso, refletir sobre o quanto e como o olhar do escritor ressignifica esses espaços físicos em seu discurso literário. Por meio da percepção subjetiva, pode-se compreender que a figura da casa, tomada como exemplo, embora seja a mesma, é descrita pelo narrador-personagem-autor de forma distinta, em função dos momentos aí vividos, sendo alvo de sentimentos paradoxais, que a representarão como lugar topofílico ou topofóbico.

Na quarta e última parte, “Nas terras de Bartolomeu”, relata-se a experiência de visitar as terras de Bartolomeu e as paisagens que vêm junto com suas palavras. No itinerário do percurso biográfico e topográfico, mergulhei na atmosfera que inspirou sua escrita literária, tomada não só pela leitura, mas também pela impregnação de vida. Ao visitar suas terras, percorrer seus caminhos, ouvir histórias contadas por muitas vozes, tudo isso proporcionou uma experiência diversa do fato literário. Percebi que sua obra é permeada por suas vivências, por elementos de sua vida e, assim, nas paisagens representadas está a sensibilidade de Bartolomeu, uma aguda consciência do adubo que a vida fornece à arte, ou seja, a percepção de que por trás da arte está a vida, sempre emprestada à representação.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-CONCEITUAL

Existem vários elementos conceituais capazes de fornecer perspectivas para melhor observar e compreender o espaço geográfico, possibilitando análises adequadas ao estudioso de literatura. Um dos mais importantes é o conceito de paisagem, que representa um dos aspectos mais notórios e necessários para a compreensão do mundo em que vivemos. Torna-se fundamental um resumo, ainda que breve, da evolução do termo, para chegarmos às categorias de análise de lugar e aos conceitos topofilia e topofobia, postulados pelo geógrafo Yu-Fu-Tuan.

1.1 Paisagem

Segundo o geógrafo Liz Abad Maximiano, no artigo “*Considerações sobre o conceito de paisagem* (2004)”, o conceito surgiu nas artes plásticas, ao longo dos séculos XV e XVI, no período da Renascença, no qual a paisagem era vista como um cenário decorativo. Até então, o conceito de paisagem encontrava-se atrelado à noção de espaço geográfico do ponto de vista de suas características físicas, ou seja, o “sítio”, enquanto somatório dos recursos naturais e humanos no que tange à marca da ação do homem sobre uma área identificada por um território, mediante o exercício do poder oriundo de um grupo social. O autor afirma:

Como ambiente vivido e/ou captado pela consciência humana, a paisagem, de alguma maneira, sempre existiu junto com os seres humanos, levando ora à utilização prática de seus recursos, ora à contemplação e encantamento. Como aspecto visual, frequentemente estético, captado e representado de maneira objetiva e subjetiva por artistas, a paisagem surgiu no século XV, com pintores holandeses e italianos. (MAXIMIANO, 2004, p.83)

Mais tarde, no final do século XVIII, durante o Romantismo europeu, a paisagem passou a ser um tema dominante nas artes, deixando de ser artefato meramente ilustrativo para expressar a subjetividade do artista, apesar de ainda concebida como sinônimo da natureza. A noção de paisagem relacionava-se ao contexto natural, sem significados sociais explícitos, ocorrendo um distanciamento entre o homem e a natureza.

Ainda segundo Maximiniano, desde o século XVIII, o conceito de paisagem foi-se desenvolvendo mediante abordagem descritiva e morfológica, no qual a natureza era concebida sob o ponto de vista de sua fisionomia e funcionalidade. Ressalta-se que, até aquele momento, não se concebia a paisagem sob uma dimensão cultural, ou seja, como uma porção do espaço com certo grau de complexidade envolvendo todos os elementos naturais e sociais. A paisagem, até então, se apresentava como materialidade revelada de imediato ao sujeito, confundindo-se com a base física do espaço, sendo compreendida como *lócus*, objetivo da existência, mais territorial e fisiográfico do que cultural.

Com a evolução das sociedades, o conceito de paisagem começa a incorporar a dimensão cultural. Nesse sentido, ainda nos dias de hoje, o conhecimento acumulado da realidade define como se vê e, principalmente, apreende-se a paisagem, embora esta apreensão/compreensão seja influenciada por diversos valores, por exemplo, literários, econômicos, políticos, estéticos, religiosos, entre outros. Todos, necessários para que o sujeito alcance o entendimento e possa, assim, ultrapassar o aspecto visível a fim de encontrar quais elementos são responsáveis pela trama paisagística. Essa trama passa a ser discutida e estudada sob a perspectiva de uma nova concepção, a da Paisagem Cultural.

1.2 Da Paisagem Natural à Paisagem Cultural

No início da trajetória da história da humanidade, segundo Maximiano, ocorre o nascimento simultâneo do homem, da cultura e da paisagem. Ao longo dessa evolução, a sociedade e o espaço socialmente construídos passaram a formar um todo indissociável apresentando organizações cada vez mais complexas, sob um ritmo diacrônico. A percepção da cultura foi decisiva para tal compreensão, pois, ao ser reconhecida como um sistema de códigos orientador da ação humana, gerou um conseqüente enriquecimento de experiências acumuladas, que, por sua vez, assegurou a estabilidade das sociedades sem se opor às inovações, permitindo que o homem viesse a atingir autonomia cada vez mais ampla em relação ao meio.

No século XIX, Friedrich Ratzel (1844-1904), da escola alemã de Geografia, influenciou o conhecimento sobre a paisagem ao procurar estabelecer leis gerais que regessem a influência do meio sobre os grupos humanos. Assim, com base no determinismo, dedicou-se

aos estudos das relações que se desenvolviam entre as sociedades e o ambiente em que viviam, e introduziu outra ideia: o movimento é uma das características centrais do mundo vivo, em especial do homem. Entre suas obras destacou-se *Antropogeografia* (1880), por ter sido considerada uma das pioneiras formulações de um estudo geográfico, influenciando o conhecimento sobre a paisagem, especialmente dedicado à discussão dos problemas humanos.

Nesse mesmo período, o geógrafo francês Paul Vidal de La Blache (1845-1918) desenvolveu uma análise que permitiu conceber um objeto de estudo embasado na relação homem-natureza, sob a perspectiva da paisagem a partir do seu entendimento sobre as obras de Ratzel. Para La Blache, a ligação dos homens com os lugares, ao longo de sua história, produzia um instrumental técnico e cultural responsável pela geração da identidade desses lugares e, conseqüentemente, criava padrões de comportamento que seriam herdados e transmitidos a outras gerações. Segundo Maximiano,

Entre os geógrafos há um consenso de que a paisagem, embora tenha sido estudada sob ênfases diferenciadas, resulta da relação dinâmica de elementos físicos, biológicos e antrópicos. E que ela não é apenas um fato natural, mas inclui a existência humana. Tanto a escola alemã, como a francesa, que influenciaram a geografia brasileira, dão ênfase a aspectos diferentes da paisagem. A geografia alemã tem herança naturalista, desde Humboldt; a francesa desenvolveu observações quanto à região, formada pelas culturas e sociedades em cada espaço natural. (2004, p.87)

Nesse contexto, a principal mudança se dá com a inserção do homem na paisagem e a interação dinâmica com a natureza, pensamento que se propagou a partir das primeiras décadas do século XX e foi-se desenvolvendo entre seus sucessores, sempre que realizavam a leitura da paisagem como um conjunto constituído de elementos diversos. Assim, podemos destacar que, com Paul Vidal de La Blache, a paisagem torna-se claramente antideterminista, passando a ser observada sob a ótica das inter-relações mútuas entre o homem e o ambiente físico, nas quais não se podem estabelecer limites entre fenômenos naturais e culturais porque ambos se interpenetram numa dinâmica constante.

Constata-se que, de forma gradativa o conceito de paisagem incorpora o homem e, concomitantemente, o desenvolvimento de suas formas de produção, conforme o contexto histórico-cultural. Mais adiante, na segunda metade do século XX, com a retomada da dimensão cultural e do pensamento científico, simultaneamente ao contexto das profundas reavaliações a respeito de diversas questões que fundamentaram a Modernidade, a paisagem é resgatada e volta a adquirir relevância nos debates acadêmicos.

A abordagem do contexto da dimensão cultural, inicialmente desenvolvida por geógrafos alemães e franceses, privilegiou a análise morfológica da paisagem, ao compreender a cultura a partir das análises dos utensílios, das técnicas empregadas, e, por consequência, das transformações geradas na paisagem, sendo reconhecida a relevância dada àqueles aspectos materiais utilizados pelo homem, em busca da alteração do ambiente natural para torná-lo mais produtivo.

O conceito de Paisagem Cultural se afirmou na Escola de Berkeley, na Califórnia (EUA), fundamentado no artigo “A Morfologia da Paisagem”, escrito pelo geógrafo norte-americano Carl Ortwin Sauer, em 1925, que viria a se tornar um dos principais expoentes na defesa do caráter científico da paisagem dentro da Geografia. Foi Sauer quem apresentou a noção de paisagem natural e paisagem cultural. Para este autor, a paisagem natural é aquela que reflete as formas e os objetos da natureza, que existe com ou sem o homem; já a paisagem cultural se define como aquela resultante da relação do ser humano com a natureza. Ainda segundo esse autor, a paisagem deveria ser pensada “como um somatório de características gerais” (1998, p. 23), onde a estrutura e a função são determinadas por formas integrantes e dependentes. Sauer defendia que a paisagem era resultante da ação da cultura, ao longo do tempo, sobre a paisagem natural, ou seja, o tempo e a ação ininterrupta de uma cultura em determinado meio eram fundamentais no processo de formação da paisagem, assim ele afirma: “a cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural o resultado” (1998, p. 59).

Nesse sentido, a vertente cultural subjetiva passou a ser um ponto importante, pois o conceito de paisagem cultural adquiriu ênfase e, conseqüentemente, relevância enquanto categoria científica de análise para todo um pensamento acadêmico. Os trabalhos realizados com objetivo de analisar a paisagem cultural voltaram-se, assim, para as investigações dos modos de vida, explorando os aspectos imateriais da cultura e do lugar de vivência.

A paisagem cultural pode ser, portanto, analisada por meio de duas visões, a relativa à sua materialidade e a que diz respeito à imaterialidade. Segundo Milton Santos, “Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc” (1988, p. 21).

Nesse primeiro trecho da afirmação de Santos, evidencia-se a percepção da materialidade, no que tange ao contexto físico; ao mesmo tempo, denota-se a preocupação

com a vertente da imaterialidade quando ressalta que “não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc...” (1988, p. 21), que deve ser considerada o principal objetivo em meio às análises voltadas para paisagem cultural.

A paisagem e a cultura são objetos de diversas discussões entre os pensadores das Ciências Humanas. A elasticidade do conceito de paisagem, aliada à subjetividade do termo cultura, permitiu variações nas suas interpretações ao longo do tempo. Portanto, mais que quaisquer outros conceitos, cultura e paisagem só podem ser compreendidas ao se analisar o contexto nos quais se apresentam, sempre considerando o momento histórico social de sua discussão.

Por fim, ao se escolher trabalhar com o conceito paisagem, deve-se ter a consciência de que se trata de um conceito dinâmico, com diversas escalas de tempo e níveis de observação, na medida em que a paisagem possui elasticidade e ambiguidade, sendo impossível apreendê-lo de forma totalizante e encarcerá-la em uma definição única; o mesmo vale para a cultura.

1.3 Da Fenomenologia: Paisagem Poética e Lugar

A Fenomenologia pode ser entendida como “a ciência dos fenômenos”, sendo composta por duas palavras gregas, “phainomenon” e “logos”. Segundo Martin Heidegger (1988), sua amplitude pode ser reconhecida como a própria investigação filosófica, uma vez que, ao analisar os fenômenos, confere a eles uma determinada unidade de sentido.

A fenomenologia preocupa-se com quaisquer processos que se apresentem à consciência, retratando-os diretamente tal qual se mostram. Seu principal objetivo é a descrição e a investigação direta dos fenômenos conscientemente experimentados, sem relacionar o arcabouço teórico e científico à sua casual explicação, preconceitos ou possíveis pressuposições.

Tanto a Fenomenologia quanto suas categorias de análise estão extremamente ligadas à perspectiva do “lugar-mundo-vivido”, logo, ao abarcarem a complexidade do mundo, consideraram cada vez mais as contribuições teóricas como complementares e menos como contracorrentes do pensamento, devido à dimensão do comportamento científico possuir

indícios de sua incompletude e impotência diante de tantos conflitos sociais e existenciais que surgiram e para os quais não se obtiveram respostas.

Para Merleau-Ponty (1999), a fenomenologia encontrava-se em oposição aos modos tradicionais de investigação filosófica que geralmente eram articulados em dois tipos de concepção, conforme seu ponto de vista de conexão íntima entre o mundo e a existência humana: a visão empirista (reducionista), concebendo o todo como sendo apenas a soma de todas as partes contidas no seu interior, porém, sem considerar a categoria mundo, e a visão idealista (racionalista), ao conceber o mundo tal qual se apresenta, embasado no reino da matéria.

Por outro lado, a Fenomenologia admite que o mundo é uma parte da existência humana. O mundo humano será sempre um mundo vivido, um mundo da vida, portanto, a ideia de ser humano está baseada na identidade, ou seja, na sua própria história construída ao longo de sua existência. Segundo o filósofo Martin Heidegger (1988), o homem encontra-se comprometido com sua identidade, concomitante ao seu desenvolvimento. Desse modo, passa a vida construindo a pessoa que um dia acabará sendo, e só alcançará sê-lo no momento em que morrer, ou seja, só chega a ser ele mesmo no momento em que não o é mais.

Heidegger destaca ainda o contexto angustiante no qual o indivíduo se situa no mundo, pois, quando tenta entender o porvir, depara-se com a indeterminação do futuro e, quando reflete sobre o pretérito, compreende que este se encontra totalmente determinado enquanto conjunto de acontecimentos. No entanto, a significação daquilo que foi está em suspenso, porque a cada novo passo e novo elemento, a totalidade da história de vida desse indivíduo se transforma, propiciando que futuro e passado se apresentem de uma forma totalmente indeterminada – o futuro com relação aos fatos e o passado com relação aos significados. Desse modo, surge a preocupação relativa à construção de novas formas de ver e entender a natureza, baseada na visão holística estabelecida na relação entre o homem e a natureza, derivada da noção de intencionalidade e da crítica postulada pela fenomenologia ao cientificismo e ao positivismo.

Por fim, o estudo serviu de embasamento para o procedimento voltado à descrição do universo cotidiano mergulhado na experiência imediata do homem, composto por suas ações, lembranças, fantasias e percepções, em meio às paisagens vividas. Deste modo, do método fenomenológico foram apropriados, principalmente, os conceitos de “mundo vivido” e de “ser-no-mundo”, que na geografia seriam identificados com o conceito de “lugar”.

1.3.1 Paisagem Poética

No debate contemporâneo sobre a paisagem, a literatura tem sua palavra, porque nos fornece, frequentemente, a mais forte expressão deste “lugar - mundo - vivido”, de modo que o conceito de paisagem na literatura, antes, tradicionalmente considerado mero cenário para uma ação ou imagem metafórica para estados de espírito e acontecimentos individuais e coletivos, volta à discussão desde a segunda metade do século XX, problematizado como estrutura fundamental para questionamentos da relação entre homem, linguagem e mundo, tomados como espaços abertos uns aos outros, com trocas constantes entre si.

Destacamos, nesse campo, os estudos empreendidos por Michel Collot², reunidos na obra *Poética e Filosofia da paisagem*³, em que demonstra sua postura crítica acerca da relação estreita entre a palavra poética e a paisagem. O centro de suas reflexões constitui de forma determinante uma teoria da percepção com base na fenomenologia, compreendendo o texto literário como trânsito de olhares e corporeidade significativa.

Para o autor, “a palavra literária é inseparável do movimento de emoção que conduz o poeta ao reencontro com o mundo, numa atenção relacional que questiona a subjetividade a partir da alteridade” (COLLOT, Apud ALVEZ, 2013, p.7)). A subjetividade é tecida na relação com o mundo – e o mundo é constituído na relação com a subjetividade. Dessa maneira, paisagem, sujeito, corpo e escrita se interpenetram em movimento recíproco, abrem-se à alteridade e constroem-se com ela.

De acordo com esse mesmo autor, “a paisagem é sempre vista por alguém de algum lugar [...] a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem” (COLLOT, 2013, p. 17). A paisagem, portanto, não existe objetivamente, surge de sua relação com o sujeito que a observa, depende de uma perspectiva e de uma percepção que só podem ser subjetivas. Mais do que isso, a paisagem não é apenas vista, mas habitada e, principalmente, vivida. É nela que o sujeito busca sua identidade e inscreve seus desejos, constituindo-se num campo de ação em que se constroem sentidos para sua própria existência.

² Michel Collot é professor de Literatura Francesa da Université Sorbonne Nouvelle Paris III, diretor do centro de pesquisa *Écritures de la modernité* e, ainda, coordenador do grupo de investigação *Recherches sur la poésie contemporaine*.

³ A obra *Poética e Filosofia da paisagem* foi traduzida sob a coordenação da Prof^a. Dr^a Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense.

A literatura é campo fértil para pensar a experiência da paisagem que se inscreve no sensível da linguagem e ensina-nos a identificar, na subjetividade manifesta no texto, um espaço de interação reflexiva entre sujeito e ambiente que, se no texto se manifesta pela via da linguagem, no espaço configura-se como paisagem. De maneira que, no âmbito literário – o texto enquanto paisagem –, a escrita se desenvolve ressaltando as relações culturais, sensórias, simbólicas e mnemônicas que unem o homem aos lugares. Nesse sentido, “a paisagem não é apenas um procedimento social, econômico e político, mas nela podem ser investidos significações e valores tanto coletivos como individuais, todo um imaginário ao qual a ficção pode dar sua plena expressão”. (COLLOT, 2013, p. 12)

Por fim, do ponto de vista desse autor “a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p.9). Sendo assim, se a paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza e se ela pode ser compreendida como o local de aliança entre o interior e o exterior, esse caminho de mão dupla remete ao fato de que a paisagem literária, como o local de manifestação da cultura, é, enfim, o produto de um fenômeno de encontros: cultura e natureza, olhar e horizonte, pensamento e ação, quem vê e quem é visto. A paisagem, então:

[...] aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade (COLLOT, 2013, p. 12)

1.3.2 Lugar

Na mesma corrente fenomenológica, entre os diversos pensadores sociais que buscaram aprofundar a problemática supracitada, ou seja, a inter-relação homem e natureza, destaca-se o geógrafo sino-americano Yi-Fu-Tuan, por ter almejado a aproximação mais eficaz entre a Fenomenologia e a Geografia. Para tanto, o pesquisador reconheceu a categoria *lugar* como objeto de estudo, detentora de atributos essenciais, sociais e culturais, voltada às dinâmicas cotidianas a partir da experiência e da identidade destes.

Tuan apresentou um conjunto de terminologias que se tornaram base para muitas questões e temas suscitados pelos estudiosos desse campo, por meio da proposta de valorização da experiência enquanto conhecimento do espaço. O estudioso, baseando-se na obra *A poética do espaço* do filósofo Gaston Bachelard, propõe uma geografia dedicada ao estudo do amor do homem pelo *lugar*, denominado por ele de topofilia. A geografia dedicaria-se ao estudo das vivências, que se expandem do lar para paisagens mais amplas, da paisagem humanizada para os cenários mais selvagens. O autor elaborou os conceitos de “topofilia” e “topofobia”, diretamente associados à questão dos sentimentos de atração e negação relativos aos lugares. Assim sendo, o lugar deixa de ter conotação locacional de um determinado sítio, conceito empregado durante longo tempo, e passa a ter o da experiência vivida.

Diante desse contexto, o termo topofilia, utilizado pela primeira vez pelo filósofo Gaston Bachelard na obra *Poética do espaço*, passa a ser entendido como um sentimento direcionado para o lar, voltado para o que é confortável, detalhado, acolhedor, sem confusão e tensão a envolver as experiências estáticas dos lugares naturais e artificiais construídos pelo homem. Como afirma Bachelard,

Vamos então nos dedicar ao poder de atração de todas as regiões de intimidade. Não há intimidade verdadeira que afaste. Xodós, os espaços de intimidade se caracterizam por uma atração. Repitamos uma vez mais que seu ser é o bem-estar. Nessas condições, a topoanálise tem a marca de uma topofilia. É no sentido dessa valorização que devemos estudar os abrigos e os aposentos. (1978, p. 205)

Seguindo essa linha de raciocínio, entendemos que topofilia inclui tudo aquilo que se encontra nos lugares que nos faça senti-los como formas amigáveis, que nos conduza ao relaxamento e ao estímulo, bem como o que nossas atitudes ou costumes nos capacitem a experimentar nos locais que se revertam em prazer:

Da mesma forma o gordo Michel entrará — com que espanto! — na moradia da Fada das Migalhas, moradia escondida debaixo de uma moita de capim, e se sentirá bem. Ele se instala no lugar. Feliz num pequeno espaço, realiza uma experiência de topofilia. Uma vez no interior da miniatura, verá seus vastos apartamentos. (BACHELARD, 1978, p. 294)

Por outro lado, a definição do termo topofobia está diretamente ligada a uma oposição ao conceito de topofilia, relacionado àquelas experiências vivenciadas em espaços, lugares e paisagens que são, de algum modo, desagradáveis ou nos induzem à ansiedade e causam aversão espacial, podendo chegar à depressão.

Segundo Tuan (1983), o espaço se contrapõe ao lugar, por ser este considerado como uma entidade única possuidora de significado e história, que o distingue daquele. Para o geógrafo sino-americano, os conceitos de espaço e lugar não podem ser definidos um sem o outro, pois a partir da segurança e da estabilidade do lugar se toma ciência da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Isso pressupõe o espaço como algo que permite movimento e o lugar como pausa: “cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (TUAN, 1983, p. 6).

Nesse sentido, o lugar é o centro da ação e da intenção, estando incorporado às estruturas da consciência humana a partir da experiência. Desse modo, a personalidade do lugar associa-se às qualidades físicas da Terra e às modificações trabalhadas por gerações, sendo essa a associação exata que promove aos lugares um sentido e uma estabilidade, transformando-o num artefato único ligado às experiências humanas. Em meio a esse contexto, Tuan afirma que o “lugar é um mundo de significados organizados” (1983, p.204), construído pela experiência, reconhecido não somente através dos olhos e da mente, mas também pelos modos mais passivos e diretos da experiência, pois “sentir um lugar é registrado pelos nossos músculos e ossos” (1983, p. 209). Assim, uma pessoa pode estar num determinado espaço geográfico-social, mas ser identificada (ou identificar-se) como pertencente a um lugar outro. Era comum, há algum tempo atrás, as pessoas serem identificadas por seu lugar de origem, como pequenas cidades do interior, lugar posposto ao nome próprio.

Portanto, o lugar é a base de nossa existência, onde despertamos e tomamos consciência do mundo, ao nos lançarmos em sua direção, audaciosos ou circunspetos, para trabalhá-lo. Há ainda no lugar algo de mais primitivo relativo ao “início”, ou seja, o país natal; enquanto ponto de ligação é, para os homens e os povos, o lugar onde dormem, podendo ser a casa, a cabana, a tenda, a aldeia, o bairro e até a cidade. Segundo Dardel (2011), habitar uma terra é confiar, primeiramente pelo sono, naquilo que está embaixo de nós: a base onde se aconchega nossa subjetividade. Existir, para nós, seres humanos, significa partir do lugar, o que há de mais profundo em nossa consciência, tanto quanto fundamental, visando a destacar no mundo circundante objetos aos quais reportaremos nossos cuidados e nossos projetos.

2 **POR TRÁS DA PAISAGEM: BARTOLOMEU, O AUTOR**

Por muitas vezes tenho afirmado que as palavras são portas e janelas. Se me debruço e olho, inscrevo-me na paisagem. Se destranco as portas o enredo do mundo me visita.

Bartolomeu Campos de Queirós

O presente capítulo busca situar a relevância de Bartolomeu Campos de Queirós no cenário da literatura brasileira que crianças e jovens também leem, bem como suas reflexões em diálogo com outros estudiosos que pensam a literatura infantojuvenil para além do recorte habitual, investindo na perspectiva de uma literatura comprometida com a ética e a estética do texto literário. Buscamos mostrar suas múltiplas faces como profissional respeitado e homem preocupado com questões sociais de seu tempo.

2.1 ***Inscrevo-me na paisagem: a vida de Bartolomeu***

Existem muitas biografias do autor, nas quais as datas e os locais de nascimento são diferentes. Algumas interrogações: Pará de Minas, Papagaios, Pitangui, Bom Despacho, Divinópolis, Formiga? De 1940 ou 1944? 25 ou 27 de agosto? Bartolomeu parecia não se importar e, talvez por essa razão, não corrigia as biografias escritas por outros. Certo que Bartolomeu, filho da aldeia e cidadão do mundo, é mineiro. Nasceu prematuramente no dia 27 de agosto de 1940, em Pará de Minas – cidade do centro-oeste mineiro, cortada pelo rio Pará que dá nome à cidade. “Como poeta fingidor, ele escolheu o dia, o mês e o ano para nascer (dia 25/08/1944)” (PARREIRAS, 2018, p. 27). Quarto filho do casal Geraldo Queiroz e Maria Campos, foi o único a escolher assinar o sobrenome da mãe. Escolhe também a cidade de coração – Papagaios – “cidade pequena com gosto de laranja serra d’água”. A vida que Bartô poetizava, inspirando-nos a apreciá-la e nos levando a refletir sobre seu valor sob o viés da sua arte, aliada à perspicácia do observador dos detalhes, foi interrompida em 16 de janeiro de

2012. Para preenchermos o vazio deixado com a sua partida, revisitamos os seus escritos e a memória do seu convívio como patrimônio a ser valorizado e divulgado.

O silêncio profundo e a presença da mãe estão muito presentes em suas obras. A angustiante lacuna deixada pela perda da mãe, vítima de câncer, quando o autor tinha seis anos, serviu de matéria e inspiração para a composição de algumas de suas obras. Bartolomeu falou, em uma das entrevistas concedidas a Marcio Vassalo (2003), que ao sentir muitas dores, em virtude da doença, a mãe sentava-se na cama e “cantava lindamente com uma voz melodiosa de soprano”. Comenta ainda que se não fosse a morte da mãe talvez não tivesse se tornado escritor. Dizia imitar a mãe, pois quando o real lhe doía e fatigava, escrevia. Assim, via na literatura um caminho que camufla as indelicadezas quando o real invade e arranha a vida.

2.2 *Escrever é dividir-se: as obras de Bartolomeu*

Na solidão e no silêncio de quem escreve, no trabalho minucioso com a palavra, Bartolomeu passou a se dedicar à escrita literária e à educação pela arte. Foi perambulando por páginas em branco, buscando na memória um motivo, um desejo, uma provocação do inconsciente, que Bartolomeu – morando em Paris – escreve *O peixe e o pássaro*, seu primeiro livro, publicado em 1971. Neste livro, confessou o seu fascínio por esses animais, pois o céu e o mar ainda são mistérios para o ser humano – fixo na terra – incapaz de se satisfazer com seus limites. “[...] eles não deixam rastro. Sua trajetória é livre de sinalizações e de convenções. O pássaro risca livremente o céu e o peixe não tem estradas. Por isso eles têm mais leveza que o homem e sua liberdade é maior” (QUEIRÓS, 1971, p. 10).

Bartolomeu nos deixou um legado de mais de 60 títulos publicados (Anexo 1), sendo 4 como organizador. Alguns de seus livros foram traduzidos e publicados em outros idiomas. *Tempo de voo*, por exemplo, foi publicado na Espanha, Noruega, França e México.

Podemos encontrar também textos seus publicados em antologias: *...das saudades que não tenho* (1983); *O livro é passaporte, e bilhete de partida* (1990); *Foram muitos os professores* (1997); *Menino temporão* (1997); *Literatura: leitura de mundo, criação de*

palavra (2002); *Leitura um diálogo subjetivo* (2005); *Uma definitiva presença* (2005); *A carta do mundo* (2006). Estes e outros textos estão reunidos na obra póstuma *Sobre ler escrever e outros diálogos* (2012), organizada por Júlio Abreu. Neste livro, dirigido aos adultos, vemos a importância autoficcional na sua criação literária.

Em sua produção, encontramos livros teóricos (publicações pedagógicas): *Arte de Educação* (1976); *Educação artística* (1982); *Ora bolas, Dois em um* (1991); *Palavra Imagem 1 – Arte e Educação* (1995); *Palavra Imagem 4* (1996).

Bartolomeu foi autor dos prefácios das obras *Antologia de poemas portugueses para a juventude* (2005), organizado por Henriqueta Lisboa, e, também *Os olhos de Ana Marta* (2005), de Alice Vieira.

Seu reconhecimento no cenário literário deu-se com o prêmio João de Barro, da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, concedido a obra *O peixe e o pássaro*. O livro seguinte, *Pedro* (1973), também recebeu essa mesma premiação. A Associação Paulista de Críticos de Arte concedeu-lhe o Grande Prêmio da Crítica em Literatura Infantil/Juvenil. APCA - Conjunto da obra em 1990.

Foram muitas indicações e premiações recebidas por suas obras (Anexo 2). A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil⁴ indicou-o ao maior prêmio de literatura infantil, o Hans Christian Andersen, do International Board on Books for Young People – IBBY, nos anos de 1998, 2008, 2010 e 2012. Bartolomeu ficou em 2º lugar no ano de 2008, foi finalista em 2010 e no coração dos que acompanharam de perto a indicação em 2012, teria ganho, caso não tivesse morrido. Outra indicação importante foi ao Prêmio Astrid Lindgren Memorial Award – ALMA, da Suécia. Foi premiado em 2008, na 4ª edição do Prêmio Ibero-americano SM de Literatura Infantil e Juvenil.

Alguns outros prêmios recebidos pelo reconhecimento de sua obra foram: Nestlé de Literatura, por *O olho de vidro do meu avô* (2004); Jabuti, pelas obras *Tempo de voo* (2009), *Sei por ouvir dizer* (2007) e *Ciganos* (1982); O Melhor para Jovens - FNLIJ, *Ler, escrever e*

⁴ FNLIJ é uma instituição sem fins lucrativos, criada em 1968. É a seção brasileira do *International Board on Books for Young People* - IBBY, uma associação internacional de Literatura Infantil e Juvenil, existente em 70 países. O IBBY, fundado por Jella Lepman, em 1953, tem por objetivos divulgar a leitura e a literatura infantil e juvenil no mundo e promover a paz por meio do incentivo à tradução dos livros dos países membros.

fazer conta de cabeça (1996), *Por parte de Pai* (1995), *Ciganos* (1982). O livro *Vermelho Amargo* foi contemplado – já *in memoriam* – com o prêmio São Paulo de Literatura. Buscamos apresentar um breve resumo da rica produção literária desse autor e do seu reconhecimento pelo público leitor e pela crítica nacional e internacional.

Entre as várias faces de Bartolomeu – escritor, educador, editor, filósofo, ensaísta, crítico de arte e educação – não se pode esquecer, contudo, do seu papel de educador e intelectual engajado nas questões culturais e sociais do seu tempo. Como integrante do Programa Nacional de Incentivo à Leitura (Proler) - projeto de valorização social da leitura e da escrita, vinculado à Fundação Biblioteca Nacional e ao Ministério da Cultura -, atuou ministrando seminários sobre educação, leitura e literatura no compromisso com a democratização do acesso à leitura literária para todos. O trabalho no Ministério da Educação e na Secretaria da Cultura de Minas Gerais atesta mais uma faceta da trajetória desse intelectual generoso, de voz mansa e terna, mas firme no modo de ensinar e defender a leitura literária como direito de todo cidadão. Imbuído desse espírito, foi um dos fundadores e redigiu o manifesto do Movimento por um Brasil Literário, em junho de 2009, no qual sublinhou o pensamento de Monteiro Lobato em América: “Um país se faz com homens e livros” (1951, p. 45), e acrescentou a importância da fantasia para a transformação política e social. Suas viagens pelo país, falando à sensibilidade e à responsabilidade das professoras primárias, eram virtuais exemplos da conciliação de impossíveis, pela ação no real por meio da força do imaginário.

Bartolomeu Campo de Queirós é um escritor caro à literatura brasileira, e, devido ao trabalho que realizou, merece ser cuidadosamente estudado e ter sua obra difundida.

2.3 O livro é passaporte, é bilhete de partida: Bartolomeu (também) para crianças

Eu sempre preferi dizer que escrevo
pela criança que aconteceu em mim e
não escrevo “para” a criança.
Bartolomeu Campos de Queirós

A literatura infantil e juvenil passou por diversas transformações procurando atender as expectativas de determinadas épocas, vinculada à concepção de criança. Percebemos que, a partir do século XX, houve uma evolução em termos estéticos na produção literária para crianças e jovens. Isso ocorreu graças a escritores que romperam convenções ao perceber a criança como ser ativo, inventivo, ávido e curioso, pronto e capaz de fazer sua própria leitura sobre o que é dito (ou não) nos livros.

À vista disto, surge uma produção literária para crianças e jovens (também) que visa a promover não só questionamentos, ludicidade, liberdade de expressão, criatividade, mas também respeito às especificidades e diversidade do leitor, às descobertas do mundo em que participa. Arraigado a isso, está o desenvolvimento cognitivo, pois a literatura permite contribuir para a formação da criança e do jovem:

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. (QUEIRÓS, Manifesto por um Brasil Literário)

Sob esse prisma, encontramos, no projeto literário de Bartolomeu, temáticas variadas voltadas para a fantasia, as relações familiares, o amor, a educação escolar, as brincadeiras, a memória, sempre lapidadas esteticamente com intenso cuidado. Ressalta a infância, sem risco de infantilização, como momento favorável às descobertas. Seus livros não se resumem a temas lúdicos; muitas de suas obras são permeadas por dores, sofrimentos e angústias. Sua escrita, matizada pelo viés autobiográfico, interroga a vida, a passagem do tempo, os enigmas da existência; trata acima de tudo, da condição humana, sua face com todas as contradições e singularidades, concorrendo, desta forma, para a elaboração do universo íntimo do leitor. Segundo a escritora Marina Colasanti (2004):

A literatura nada mais é, afinal, do que um longo, interminável discurso sobre a vida, um artifício em que, através de narrativas, os seres humanos elaboram suas paixões, suas angústias, seus medos, e se aproximam do grande enigma do ser. (COLASANTI. 2004, p. 188)

Nesse sentido, o contato com o universo simbólico da arte literária é uma experiência estruturante, pois aproxima o sujeito da humanidade, posto que sua natureza e matéria-prima são a vida, a história dos seres em qualquer tempo, com todas as suas belezas e contradições, toda a rica trama que nos constitui. Em acordo com esse pensamento, também Nilma Lacerda se posiciona:

Em toda arte é a face do humano que buscamos, e talvez esteja na literatura, pela particularidade de se realizar por meio daquilo que mais humanos nos faz – a linguagem simbólica –, a face do humano vista de forma mais completa. [...] Ao representar a descontinuidade caótica da existência por um fluxo regular de palavras, a literatura permite a troca simbólica que sustenta o humano. Investida dessa função, oferta aos leitores e ouvintes o caminho de personagens em confronto com as questões da existência. Ao lado desse Outro feito de palavras, e tão humano, abre-se ao leitor a perspectiva de realizar as escolhas internas que vão orientar a convivência com o enigma da existência e o sentido a imprimir a ele (2007, p.3).

Por ser assim, a literatura - aí reside a produção de Bartolomeu (também) para crianças - não tem fronteiras, não necessita de adjetivos que a determinem, podendo ser lida por crianças, jovens, adultos, ou seja, leitores de qualquer idade. Tomo nesse momento uma passagem do livro *Indez* que pode sintetizar bem essa ideia: “O mundo não estava dividido em dois, um para as pessoas grandes, outro para os miúdos. As emoções eram de todos” (QUEIRÓS, 1989, p. 7). Assim, de acordo com o autor, não há necessidade de “fazer uma literatura para adulto e uma literatura para criança” (2012, p. 56).

Seus livros proporcionam uma rica experiência de leitura, reconhecida tanto pelos infantes quanto por pais, professores e críticos, evidência de que não estão restritos a um público específico. Para Cecília Meireles (1951), “Não haveria, pois, uma Literatura infantil *a priori*, mas *a posteriori*” (1951, p.15), isto é, a literatura infantil e juvenil é antes de tudo obra de arte e como tal precisa ser vivida. É essa experiência que permite ao leitor se transformar, não só como leitor, mas também como ser humano. Pensamento muito semelhante encontramos no texto de María Teresa Andruetto, quando afirma que a tentativa de definição da literatura infantil não deixa de ser restritiva, por isso a diferenciação entre literatura adulta e infantojuvenil não deve ser perseguida, estabelecida de forma segregacionista; alerta, ainda, para o perigo que isso representa:

O grande perigo que espreita a literatura infantil e a literatura juvenil no que diz respeito a sua categorização como literatura é justamente de se apresentar, *a priori*, como infantil ou como juvenil. O que pode haver de “para crianças” ou “para jovens” numa obra deve ser secundário e vir como acréscimo, porque a dificuldade de um texto capaz de agradar a leitores crianças ou jovens não provém tanto da sua adaptabilidade a um destinatário, mas, sobretudo, de sua qualidade, e porque quando falamos de escrita de qualquer tema ou gênero o substantivo é sempre mais importante que o adjetivo. De tudo que tem a ver com a escrita, a especificidade de destino é o que mais exige um olhar alerta, pois é justamente ali que mais facilmente se aninham razões morais, políticas e de mercado. (ANDRUETTO, 2012, p. 61)

Tais reflexões são também compartilhadas por Bartolomeu, embora suas obras tenham sido, em sua maioria, classificadas como literatura infantil e juvenil. O autor afirmava não escrever especificamente para as crianças, conforme deixa claro em entrevistas e ensaios nos quais nos baseamos. Para ele, cada leitor absorve o texto conforme suas vivências; “[...] tento fazer no meu trabalho uma literatura sem fronteiras, a que tanto jovens quanto adultos tenham acesso”. E prossegue:

Não tenho preocupação com o público. [...] Vou para o escritório e faço o melhor que posso. Àquela hora não tem destinatário. Se tiver destinatário, não é mais literário. Se entrar no escritório e pensar: vou escrever um texto para criança, já me distancio dela. Já me coloco no lugar de adulto, me distancio da infância.

[...] comecei a escrever pelo prazer de escrever, nunca fiz uma proposta de trabalho para a criança, isso é uma coisa bem clara para mim. As pessoas que resolvem fazer coisas para a criança se tornam muito chatas. A gente faz pela criança que ainda existe na gente (QUEIRÓS, 2012, p. 55)

Bartolomeu aproximou-se da literatura pelas mãos da amiga e mestre Henriqueta Lisboa. Ela falava ao amigo que “a natureza é sábia: não há uma árvore para adulto, outra para criança, nem um rio para adulto, outra para criança. Nem um sol para crianças e outro para adultos.” (Apud QUEIRÓS, 2019, p.56). Então por que ter uma literatura para adultos e outra para crianças? Numa obra que procura ser também possível aos jovens, é o poder da linguagem e tudo que ela favorece que alcança significativa importância, isto porque, “existem elementos essenciais: adequação da linguagem sem empobrecer o texto, ritmo e sonoridade, busca do inusitado, capacidade de sedução a partir dos rompimentos com o linear” (QUEIRÓS, 2012, p. 76).

O texto literário é o que permite diversas adjetivações, a criação de diferentes histórias, diferentes de leitor para leitor, porque o que o texto literário quer é justamente isso, que cada leitor tome um caminho diferente e não que chegue ao mesmo lugar. Portanto, de uma forma geral, para o autor,

[...] se a escrita não permite voos aos leitores ela não é literária. Suponho que a literatura abre porta, mas a paisagem está aninhada no coração do leitor. A imaginação é privilégio de todos os indivíduos. Insisto em construir um texto capaz de possibilitar aos jovens a conquista de maiores alturas. [...] Quero um texto que tanto permita a entrada da criança como também acorde a infância que mora em todo adulto (QUEIRÓS, 2012, p.73).

Nesse sentido, na contemporaneidade, a literatura infantil e juvenil acaba sendo aquela que, de alguma forma, aciona os desejos do leitor (da criança interior do leitor), pertença ele a qualquer faixa etária, pois o que entra em jogo são os níveis de leitura para que todos possam aninhar-se. Queirós, em entrevista, afirma:

A literatura acontece quando escritor e leitor se encontram em uma obra que nunca será editada. O escritor tem que encontrar o leitor para se dizer e os dois juntos elaboram uma obra que não vamos nunca saber como é. Esta é a função da literatura. (entrevista.)

A literatura, nas palavras de Andruetto, deve convocar uma escrita que seja:

[...] abrigo, espera, escuta do outro. Porque a literatura, mesmo assim, é metáfora da vida que continua reunindo quem fala e quem escuta num espaço comum, para participar de um mistério, para fazer que nasça uma história que pelo menos por um momento *nos cure de palavra*, recolha nossos pedaços, junte nossas partes dispersas, transpasse nossas zonas mais inóspitas, para dizer que no escuro também está a luz, para mostrarmos que tudo no mundo, até o mais miserável, tem brilho (2012, p. 24)

Henriqueta Lisboa, ao escrever para elogiar um dos livros do então jovem Bartolomeu Campos Queirós, *O peixe e o pássaro* (1971), fala da necessidade de se contaminar o mundo, e principalmente o mundo da criança, com cores em transparência, fluidez de linguagem, delicadeza de dicção, sobriedade expressiva e magia musical, características estas que podemos encontrar nas obras de Bartolomeu. Para ela, as crianças devem encontrar uma faixa de relacionamento e equilíbrio em que se harmonizem seus sentidos e sonhos, entre as *sombras do ignorado e os vislumbres do pressentido* (LISBOA, 1955, p. 1). Na quarta capa do livro citado, assim ela escreve:

Não é ele tão somente um educador que sabe distinguir, através de estudos filosóficos, pesquisas estéticas e experiência pessoal no seu campo de atividade, o valor da arte no processo educativo. Ele é também um poeta - aquele que mergulha nas águas profundas da preexistência e da inocência, o que aporta à ilha onde todas as cousas se tornam maravilhosamente possíveis; o que acabou descobrindo o segredo da simplicidade. É de esperar-se que esteja abrindo clareira para novas criações no gênero, de teor e objetivo idênticos; pois a água marinha que traz nas mãos é uma evidência de riqueza espiritual.

O reconhecimento de Bartolomeu no cenário literário deu-se com o prêmio *João de barro* concedido à obra supracitada. A partir de então, foram muitas indicações e premiações recebidas, alguns de seus livros traduzidos e publicados em outros idiomas.

O que vemos nessas obras é o resultado de um trabalho meticuloso, inovador, inteligente e poético (!) – seja no uso de imagens simbólicas, na irreverência, no humor e na capacidade de brincar com a língua – como a expressão de um processo criativo e incansável do autor. Seus livros demonstram especialmente o encantamento do autor pela língua como fonte de criação e liberdade. Não poderia ser diferente, quando o autor declara:

Palavras

Se olho demoradamente para uma palavra descubro, dentro dela, outras tantas palavras. Assim, cada palavra contém muitas leituras e sentidos. O meu texto surge, algumas vezes, a partir de uma palavra que, ao me encantar, também me dirige. E vou descobrindo, desdobrando, criando relações entre as novas palavras que dela vão surgindo. Por isso digo sempre: é a palavra que me escreve.

(*Diário de classe*, 1993, p. 5)

Por fim, na condição de passageiros de suas letras, pois os autores citados ao longo deste capítulo possuem larga produção literária, encontra-se também a voz crítica e reflexiva destes sobre a literatura também para crianças. Nesta perspectiva, a escrita é sempre um comprometimento e, conseqüentemente, uma forma de insurreição, de não se conformar com um sistema fechado, dirigida aos que têm necessidade de questionar, de viver dignamente. É a pena do escritor que vai desvendando as penas da vida num compromisso ético e estético com o seu fazer literário.

3 TRÊS CASAS E UM MENINO

Neste capítulo, analisamos, nas obras autoficcionais *Indez* (1989), *Por parte de pai* (1995) e *Vermelho amargo* (2011), de Bartolomeu Campos de Queirós, a relação presente entre o narrador-autor e a paisagem, em especial a figura da casa, que percorre, de forma substancial, as obras escolhidas para análise. Buscamos, com isso, refletir sobre a relação entre o sujeito e os espaços vividos, além da forma como sua visão de mundo pode ser alterada, a fim de expressá-la na escrita dessas obras. Por meio da percepção subjetiva pode-se compreender que a figura da casa, pela qual o narrador/autor tem sentimentos intensos e contraditórios em momentos distintos, representará *lugar* topofílico e /ou topofóbico.

Tais concepções, advindas de conceitos empregados pelo geógrafo Tuan, são, então, norteadoras para o desenvolvimento dessa análise no intuito de percorrer as páginas de *Indez*, *Por parte de pai* e *Vermelho amargo*, buscando verificar como os espaços vividos se configuram no discurso literário de Bartolomeu Campos de Queirós.

Cabe ressaltar que, o teor autoficcional dos livros escolhidos como *corpus* do trabalho é recorrente também em outros textos do autor, não inseridos neste recorte, pois nosso interesse e objetivo são as casas e as paisagens nas quais o menino morou. *Ciganos* (1982), *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996) e *Olho de vidro do meu avô* (2004) fazem parte de um conjunto que, por um lado se inspira na própria infância do escritor, mas, por outro, testemunha a memória de um tempo e de um lugar - interior de Minas Gerais, décadas de 1940-50. Ganha destaque, nas narrativas autoficcionais, a percepção peculiar de uma criança, sobre a vida, as pessoas e os acontecimentos do *lugar*, reinventada por uma linguagem artística com grande capacidade de emocionar.

3.1 *Um pouco do vivido e um pouco do sonhado: quando as memórias atravessam a narrativa*

O tempo amarrota a lembrança e subverte a ordem.
Bartolomeu Campos de Queirós

A epígrafe acima denuncia o caráter descontínuo e não linear da memória. Se a ordem e a qualidade da lembrança são subvertidas pelo tempo, a rememoração implica estabelecer uma nova ordem para o vivido, e, como não é possível recuperar completamente o passado, já não se tem mais a lembrança fidedigna, mas criação, invenção. Na literatura, em função disso, quando a memória entra em cena como parte integrante da obra, não raro é possível notar sua interferência – direta ou indiretamente – na forma como os acontecimentos, os personagens, o tempo e o espaço são percebidos e apresentados ao leitor pela voz que os narra. As obras escolhidas de Bartolomeu como *corpus* deste trabalho são bons exemplos de narrativas atravessadas de modo indireto pela forte presença de um caráter memorialístico, uma vez que as histórias revelam, por meio do resgate de histórias da infância vividas pelo próprio autor, sentimentos de um “eu” passado e de um “eu” presente que olha novamente para esse passado na tentativa – inconstante – de recompô-lo.

Em entrevista, Bartolomeu afirma: “[...] na memória tanto mora o vivido quanto o sonhado, assim, mora a vida que vivi e mora a vida que sonhei viver”. Essa fala revela uma reflexão muito importante sobre as marcas deixadas pela memória na escrita do autor, já que as histórias de sua infância são contadas ao seu leitor mediadas por narradores que oscilam entre passado e presente, fato concreto e percepções subjetivas, realidade e ficção. Dessa forma, cria-se uma colcha de retalhos que põe em xeque exatamente a fricção, o encaixe, o estranhamento que conjugam o vivido e sonhado. Mais adiante, o autor ressalta, ainda, de forma a não deixar dúvidas, a presença da memória da infância em suas obras. Ao recorrermos à extratextualidade, percebemos, em sua biografia, a existência de uma interação dos fatos constituintes do enredo das obras com episódios da vida do autor, apontando, dessa forma, para a evidência do caráter autoficcional existentes nestas.

Embora não seja nosso intuito identificar ou separar exatamente o que é real e o que é ficção – ou que foi vivido e o que foi sonhado – na obra de Bartolomeu, é evidente que acontecimentos como a morte da mãe, o pai viajante, os períodos vividos nas casas dos avós, a infância pobre, o segundo casamento do pai e as reminiscências vividas na(s) casa(s) devem ser compreendidos, tanto no campo extratextual, fora do texto, como intratextual, dentro do texto, como fundamentais para a compreensão dos elementos apresentados ao longo das narrativas. Isso porque são esses mesmos contextos subjetivos que dão ênfase no caráter simbólico do espaço e da paisagem na obra de Bartolomeu, haja vista que, ao descrever esses elementos nas obras escolhidas como *corpus* deste trabalho, somos postos diante de um eu que sente, com todo seu corpo, uma dor ferida e esculpida, inclusive, nas paredes, nas janelas, nos livros, nos tomates, na mudança, no abandono e na ausência.

Segundo Tuan, “A criança é o pai do homem, e as categorias perceptivas do adulto são de vez em quando impregnadas de emoções que procedem das primeiras experiências. Esses momentos do passado às vezes são captados pelos poetas” (1980, p. 23). Neste sentido, é comum que as vivências da infância, seja pelos afetos seja pelos traumas, voltem à memória do adulto, já que elas fazem parte integrante e formadora da identidade individual. Ao passar uma determinada situação no presente, por exemplo, somos levados, pela brisa do tempo, a nos reencontrarmos com antigas emoções e fazemo-las passar de volta pelo coração. Afinal, o verbo “recordar”, que tem como origem o vocábulo *recordis*, do Latim, carrega, pela formação morfológica, as noções de trazer de volta (re-) e coração (cord). Narrá-las, com isso, não é somente voltar ao passado e tentar recontar o vivido, mas sim – e senão acima de tudo – sentir novamente e ainda com mais intensidade o vivido e o sonhado.

Na escrita, por sua vez, o autor é capaz de recontar essas vivências subjetivas por meio de uma *outra* perspectiva atravessada por vezes por essas primeiras sensações. É possível compreender, nas obras *corpus* deste trabalho, uma escrita ficcional repleta de evidências que vinculam as narrativas à própria vida do autor, ou seja, uma escrita autoficcional. Isso acontece sobretudo porque Bartolomeu escreve, por meio do olhar infantil, sobre momentos que viveu na infância, recompondo, pela percepção da paisagem, as dores, os carinhos e as ausências gravadas em cada canto de sua(s) antiga(s) casa(as). Isso pode ser observado nos excertos destacados mais abaixo, nos quais a voz do autor e do narrador se conectam às primeiras emoções da infância que impregnam a paisagem de inúmeras experiências talhadas na memória.

Não sei quantos anos se passaram. Sei que continuo recebendo recados de Antônio: nas tigelas de arroz-doce das estações rodoviárias, na água que cai do sino em dias de chuva, nas caixas de lápis de cor nas vitrinas, no cheiro do arroz-afogado, no quadro do sol passando pela janela, nos pés de jabuticabas, no arco-íris e casamentos, nos aquários com peixes, nas crianças que cruzam as ruas de uniforme [...] (QUEIRÓS, 1989, p. 84)

Nesse trecho, vemos o momento no qual a voz do narrador de *Indez*, o menino Antônio, transforma-se na voz de um *outro* narrador adulto. É interessante destacar, nesse processo, que Bartolomeu cria uma espécie de jogo de pingue-pongue discursivo e narrativo. Isso se deve a sequência de ações do enredo ser contada, majoritariamente, por um narrador em terceira pessoa, que pode ser personificado em Antônio, o menino da história narrada, que vive e sente os lugares fora e dentro de si. Tudo o que acontece até o penúltimo capítulo é narrado ressaltando o olhar e os sentimentos do menino, estes são descritos, sobretudo, pela percepção da passagem grafada em duas imagens contrastantes: uma vida *em* família, especial

por causa do convívio com sua mãe, para uma vida *sem* família, pela mudança para a casa de seu avô. Esse período de tempo finaliza-se com Antônio, nosso personagem de *Indez*, na casa de seu avô despedindo-se de seu pai, que irá iniciar a viagem de retorno para casa sem seu filho.

No capítulo final, no entanto, Antônio sai de cena, transformando-se apenas em personagem da história contada até então. A transformação ocorre pela mudança de foco narrativo, uma vez que no primeiro parágrafo deste capítulo o narrador é outro. “Não sei quantos anos se passaram.” (QUEIRÓS, 1989, p. 84), diz este *outro* narrador apontando para uma alteração no foco da narrativa. A história de Antônio, a partir deste ponto, ficou no passado, e o momento presente é descrito por uma voz já adulta. Antônio, por isso, torna-se personagem de uma história possivelmente revisitada – ou levada de volta ao coração – por uma outra pessoa – quem sabe o próprio autor? – pelos olhos e pelas sensações de uma criança. Nessa união de vozes narrativas, vemos como as memórias são captadas pela escrita de Bartolomeu:

Não há como esquecê-lo. Mesmo se tento prestar atenção ao meu trabalho, se escrevo com caneta vermelha ou azul, se passa uma formiga ou a sombra de um vôo de pássaro, se olho as nuvens ou relâmpagos, se entro em capelas ou se passeio em parques, Antônio não me deixa. Não sei qual de nós tem mais medo ou qual de nós tem mais amor. (QUEIRÓS, 1989, p. 85)

Curioso ressaltar, ainda, que o nome do menino de *Indez*, “Antônio”, foi dado em homenagem a um Santo muito importante para a religião Católica: Santo Antônio de Pádua, ou Santo Antônio de Lisboa. No entanto, não é somente em nome que os dois se aproximam, mas também em suas respectivas imagens. O santo católico, como pode-se observar na **figura 1**, é representado sempre próximo ao menino Jesus, seja com ele em seu colo, seja de mãos dadas com o Cristo. Os dois aparecem sempre juntos por causa da proximidade entre o Santo e o menino Jesus. Assim como o santo católico, o narrador de *Indez* revela uma proximidade muito intensa com o menino Antônio. “E ninguém sabia se ele parecia com o Santo ou com o Menino que estava nos braços do Santo.” (QUEIRÓS, 1989, p. 24). Para além de conhecer a história do jovem, o narrador parece, ao longo da narrativa, carregar em si as dores de Antônio. A relação entre o narrador e o personagem, portanto, aponta para uma tentativa de Bartolomeu carregar no colo, assim como Santo Antônio de Lisboa, o menino da sua narrativa, que sente com todas as partes do seu corpo as dores que o afastamento da casa dos pais causa nesse jovem. Narrador, o santo e Antônio soam ser a mesma pessoa, que pela

linguagem criativa de Bartolomeu descortinam as sensações do jovem por meio da rememoração de um passado vivido e inventado pelo autor.

Figura 1 – Santo Antônio e o menino Jesus⁵



Fonte: Cruz Terra Santa

Ao final do livro, dessa forma, acontece a despedida do menino Antônio e de seu pai, que o deixa na casa de seu avô e parte sozinho cedo, porque não queria viajar à noite. A cena que ocorre no penúltimo capítulo do livro é descrita com muita delicadeza, há lágrimas nos olhos e um abraço apertado entre pai e filho, que se despedem assinalando o fim da presença do menino Antônio e o princípio da voz do narrador adulto, alguém que recorda e escreve a história do menino. No capítulo final, em função disso, a alternância entre as vozes narrativas anuncia, também, indícios da subjetividade do autor personificados neste *outro* narrador-autor, que, mesmo em seus momentos de escrita, ainda é atravessado por recordações da infância.

As recordações se fazem presentes também na obra *Por parte de pai*, na qual o narrador, situado em um presente da enunciação, resgata o passado, a infância. As memórias, nesse livro, referem-se ao tempo que o autor Bartolomeu viveu em Pitangui, interior de Minas, na casa de seus avós, Joaquim e Maria Queiroz. Os personagens, agora, habitam uma *outra* casa, diferente da descrita nas páginas de *Indez*, e que revela uma subjetividade latente

⁵ Fonte: Imagem de Santo Antônio de Pádua, disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-santo-antonio-de-padua/285/103/> acesso em 06 de julho de 2022.

impressa, sobretudo, em paredes-papel com lápis de carpinteiro. O lugar desconhecido vai tomando forma ao passo que o avô grafa as histórias cotidianas do interior, como se tentasse impregnar a paisagem de um passado repleto de literatura:

Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu. Coisas simples como a agulha perdida no buraco do assoalho, ele escrevia. A história do açúcar sumido durante a guerra, estava anotado. (QUEIROS, 1995, p. 10-11)

A narrativa, agora escrita em primeira pessoa, tem como foco narrativo um narrador personagem que reconta alguns fragmentos da sua infância, enquanto produz pequenas ficções sobre a vida no interior, constantemente representada pelos personagens que passam pela rua da Paciência e dialogam com o cenário de dentro da casa através das janelas. O enredo anuncia a herança recebida pelo narrador-autor com foco na figura do avô, Joaquim Queiroz, durante o tempo vivido numa casa-livro, numa casa em que as paredes serviam à escrita e as palavras, companhia à solidão. As janelas dessa casa, em decorrência disso, carregam um valor simbólico na obra, porque elas determinam uma brecha entre o que há dentro da casa e o que acontece fora dela. O avô Joaquim, por exemplo, uma figura muito marcante e importante para a narrativa, comprou a casa com inúmeras janelas, de onde costuma acompanhar, como alguém que está vendo tudo pela primeira, a vida lá fora. Encantado pelo que ocorre nesse espaço exterior, ele se volta para dentro de casa, fixando nas paredes da casa as histórias da pequena e pacata cidade. É pela janela, também, que o narrador nos convida a conhecer e finalizar a história desse jovem menino. Quase como um personagem, a janela abre e fecha a narrativa, e o tempo que o neto passa na casa dos avós, reforçando, mais uma vez, que a vida dele é marcada por lugares de transição, pelas mudanças, pelo abandono e pelo recomeço.

Agora, da janela do seu quarto ele recebia, em horas certas, o apito da locomotiva que passava por Bom Despacho, Pará de Minas, Onça de Brumado, trazendo saudades, encomendas dos parentes. Minha avó estava sempre pagando uma visita, trocando uma receita, devolvendo um copo de açúcar, rezando uma novena, ajudando um doente, num entra-e-sai sem fim. Maria parece ter comido canela de cachorro, comentava meu avô. (QUEIRÓS, 1995, p. 25-26).

E do lado de fora dessa janela, no quintal da casa sem forro, a paisagem acolhe também os cheiros e sabores dessa infância feliz em Pitangui:

O café, colhido no quintal de casa, dava para o ano todo, gabava meu avô, espalhando a colheita pelo chão de terreiro, para secar. O quintal se estendia para muito depois do olhar, acordando surpresa em cada sombra. Torrado em

panela de ferro, o café era moído preso no portal da cozinha. O café do bule era grosso e forte, o da cafeteira, fraco e doce. Um para adultos e outros para crianças. O aroma do café espalhava pela casa, despertando a vontade de mastigar queijo, saborear bolo de fubá, comer biscoito de polvilho, assado em forno de cupim e varrido com vassoura de assa-peixe. [...] Minha avó, coado o café, deixava o bule e a cafeteira sobre a mesa forrada com toalha de ponto cruz, e esperava as quitandeiras”. (QUEIRÓS, 1995, p.41-42)

Nesses fragmentos de *Por parte de pai*, podemos compreender o valor simbólico que a memória da infância tem para Bartolomeu na composição da obra. Na descrição da paisagem, as vivências do passado dão forma, cor, sabor e cheiro aos fatos narrados que são uma mistura de relatos autobiográficos com uma ficção sobre a importância da presença dos avós, das histórias grafadas nas paredes e dos acontecimentos que decorrem no lado exterior da morada. A casa, nesse contexto, torna-se uma casa-livro, na qual o menino – e também os leitores – podem reencontrar e reconhecer os fatos vividos e inventados nessa paisagem.

Outra imagem que reforça a interseção entre as memórias do autor e a narrativa encontra-se em *Vermelho amargo*:

Há dias em que o passado me acorda e não posso desvivê-lo. Esfrego os olhos buscando desanuviar a manhã que embaça o dia. Deixo a cama carregado pelos fados de ontem. Encaminho-me à cozinha sabendo não encontrar brasas cobertas de cinzas. Sorvo um pouco de café, e o sabor do quintal de meu avô já não me vem à boca. Sem possuir um olho de vidro, diviso o mundo vivido do mundo sonhado, com a nitidez da loucura. O presente é a soma de nostalgias, agora irremediáveis. A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente. Tento espantar o presente balbuciando uma nova palavra. Tudo é maio, tudo é seco, tudo é frio. (QUEIRÓS, 2011, p. 60)

Nesta passagem, o narrador personagem de *Vermelho amargo* revela ao leitor como as memórias da perda da mãe, da presença da madrastra e da ida para a casa do avô cruzam o caminho de seus pensamentos todos os dias. Escrito em primeira pessoa, *Vermelho amargo* trata-se da revisitação física e emocional da casa onde vivia a família de um menino, cuja perda da mãe está entranhada em cada aresta da casa de infância. Ao decorrer da história, a voz narrativa, dessa forma, traça um panorama espaço-emocional deste lugar de afetos, a *casa*, que se torna um lugar de *desafetos* após a morte da mãe. Isso acontece, discursivamente, mediante a apresentação ora das paisagens do menino (criança), ora das paisagens do adulto (narrador), que interrompe continuamente o fluxo da narrativa.

De forma semelhante à estratégia narrativa de *Indez*, Bartolomeu lança mão de uma oscilação do foco narrativo em *Vermelho amargo* que se altera para indicar a presença de duas vozes que ora se distanciam, ora se aproximam, tornando-se uma e desfazendo-se novamente.

Nesse contexto, tal como o passado faz questão de acordá-lo todos os dias logo cedo, o narrador-personagem escolhe penetrar a memória contada por meio do olhar infantil para reforçar as sensações primeiras que a criança teve ao vivenciar cada uma dessas ações, afinal, “o presente é a soma de nostalgias, agora irremediáveis” (QUEIRÓS, 2011, p. 60). Autor e narrador personagem apontam, mais uma vez, para a capacidade de a memória ser captada pela escrita e recontada a partir de um *outro* olhar, um olhar que tenta incansavelmente “espantar o presente balbuciando uma nova palavra.” (QUEIRÓS, 2011, p. 60), mas que percebe que todo o presente, e talvez até todo o seu futuro, será uma constante revisitação porque “tudo é maio, tudo é seco, tudo é frio” (QUEIRÓS, 2011, p. 60).

Acreditamos que a escrita de *Indez*, *Por parte de pai* e *Vermelho amargo* expressa antes uma memória de Bartolomeu no que tange àquelas vivências compartilhadas em família, para, dessa forma, adquirir ou mesmo consolidar a sensação de pertencimento ou não pertencimento aos lugares em que vivera a infância, sensação talvez submergida na fase adulta, capturada “pela criança pai do adulto”. Vemos nessas obras escolhidas uma estratégia de alternância entre narradores, cuja voz narrativa se divide em dois *eus* que narram e interferem nas ações do enredo, inserindo perspectivas físicas e emocionais que o passado deixou – e deixa – quando é levado de volta ao coração seja de forma intencional ou não.

De acordo com Bachelard, em *A poética do espaço* (1988):

Para que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o meu quarto, descrever o pequeno quarto no fundo de um sótão, dizer que da janela, através de um buraco no teto, via-se a colina? Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam sobre a sebe. O cheiro das uvas! Cheiro-li-mite, é preciso muita imaginação para senti-lo. Mas já falei demais sobre ele. Se eu dissesse mais, o leitor não abriria, em seu quarto de novo revelado, o armário único, o armário com cheiro único, que assinala uma intimidade. Para evocar os valores de intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do meu quarto pode transformar-se num limite de onirismo para outrem. Quando é um poeta que fala, a alma do leitor ecoa, ela conhece essa repercussão que, como diz Minkowski, dá ao ser a energia de uma origem. (1988, p.206)

Bartolomeu, à vista disso, escreve as obras com todas as partes do seu corpo, com todos os seus sentidos. Parece convidar a perceber, juntamente com os protagonistas na viagem ao passado, as sensações experimentadas pelo *narrador menino-autor*. Nesse trajeto, o poder da linguagem e tudo o que ela favorece no tocante à interação entre indivíduo e

mundo alcançam significativa importância, pois são ancorados nas infinitas possibilidades que a linguagem oferece. Segundo Maria Lilia Simões:

“Escolher bem as palavras, tendo consciência do processo, é preocupação constante de Bartolomeu, pois ele sabe que as palavras afetam aqueles que as usam. Em seus livros, plenos de metáforas/imagens que fazem circular o sentido dos signos, o autor[...] demonstra preciosismo não só na escolha das unidades léxicas, mas também nas relações semânticas que essas lexias estabelecem entre si; há um cuidado renovado com a estrutura sintática da sentença com a qual ele pretende veicular sentidos, dando oportunidade ao leitor de fazer inferências e galgar os degraus da “escada” das significações”. (2003, p.40)

Bartolomeu, assim, vai costurando metáforas, fabricando sentidos, refazendo significados, e, num trabalho minucioso, aproxima o quanto possível o leitor às vivências resgatadas das primeiras experiências de sua infância. O projeto estético do autor é uma espécie de olhar que parte de dentro do adulto Bartolomeu para dentro do menino: “Sempre preferi escrever pela criança que aconteceu em mim [...]” (QUEIRÓS, 2012, p. 67).

3.2 Três casas e um menino: os diferentes afetos da paisagem em *Indez*, *Por parte de pai e Vermelho Amargo*

3.2.1 Indez

Indez é um livro dividido em quatro capítulos nomeados por marcações temporais – *Louvor da manhã*, *A força da Hora nona*, *Plenitude do meio dia* e *As horas completas* – fazendo referência à passagem das horas do dia, da alvorada ao anoitecer, nas quais encontramos representações poéticas da vida cotidiana do interior de Minas Gerais, espaços nos quais Bartolomeu viveu durante a sua infância. É neste espaço geográfico que o autor, por meio de suas reminiscências, resgata os valores e as tradições culturais do homem rural – numa espécie de inventário dos costumes, da sabedoria popular, da leitura coletiva dos fenômenos naturais, dos ditados que governam a vida, das crendices que curam as doenças, da religiosidade, das relações familiares e de todo o território sociocultural em que se insere e que o formou.

Na narrativa, o escritor revisita o (seu) tempo de infância e faz emergir, impregnadas de emoções, as primeiras experiências dentro do espaço da casa de sua família. Para isso, o narrador vai mesclando memória e ficção de modo que a narrativa vai brotando entre a terra dos pensamentos, sentimentos, sensações, lembranças indefinidas e restos de mundos partidos. São fragmentos pelos quais o leitor é convidado a acompanhar um narrador – ora personagem, ora onisciente – que tanto se distancia como muito se aproxima da narrativa e dos sentimentos pelas palavras revelados – a contar passagens da infância de Antônio. Este personagem, por sua vez, se torna também *contador de suas próprias memórias* e será percebido, ao final de *Indez*, como integrando uma narrativa autoficcional, na qual Bartolomeu recompõe sua infância no interior de Minas Gerais, memórias do seu nascimento, da casa da mãe, da escola e da partida para estudar em uma cidade vizinha.

A paisagem, nesse sentido, será revelada ao leitor como portadora de ressonâncias subjetivas, que se fazem acompanhar de valores éticos e estéticos, construídos a partir das vivências individuais e coletivas do menino Antônio nos espaços da cidade, pelas quais o escritor descreve, a um só tempo, uma imagem do mundo e uma imagem do eu, ou seja, “sujeito e objeto de sua própria escrita” (COLLOT, 2013, p. 21). Antônio reverbera na paisagem suas percepções, seus valores, seus sentimentos ao passo em que compõe uma imagem de uma época, de uma cultura, de uma comunidade e de uma família em constante transformação. Para Collot, a “paisagem é sempre vista por alguém de algum lugar [...] Ela se revela numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis” (2013, p. 21). A paisagem, portanto, não existe apenas objetivamente fixada nos objetos que compõem o cenário da vida, mas surge de sua relação com o sujeito que observa e vive essa relação íntima com os cenários da vida, e isso depende de uma perspectiva e de uma percepção que só podem ser subjetiva.

É a partir dessa percepção da paisagem que adentramos à narrativa e reconhecemos o cenário. Sob o título *Louvor da manhã*, em correspondência ao nascer do dia, no primeiro capítulo de *Indez*, somos direcionados a abrir a *janela* e conhecer as paisagens que compõem as experiências dos espaços e lugares físicos, impregnados de afetividade a delimitar e construir os territórios do real e do imaginário de Antônio, em seus primeiros meses de vida. Nesse primeiro capítulo, como é prenunciado pelo título *Louvor da manhã*, somos convidados a assistir – como quem abre a janela bem cedinho e senta-se a sua frente para ver o alvorecer do dia – às primeiras descobertas do menino Antônio neste lugar familiar. Já no primeiro

parágrafo, o narrador descreve a paisagem na qual decorre a história que contará ao seu leitor, um lugar dividido em duas imagens, a *estação das águas* e a *estação da seca*:

A gente só conhecia a estação das águas e a estação da seca. Era um lugar onde o ano estava dividido em sol e chuva, entremeado com casamento de viúva – sol e chuva ao mesmo tempo – enfeitado de arco-íris. [...] No tempo das águas, eram as enchentes com o gado subindo para o cume da serra, correndo da morte. [...] Com a estação da seca vinham os banhos de rios depois de engolir piabas vivas, para aprender a nadar, pescadas em peneiras. Tempo de fogueira para os santos de junho – Santo Antônio, São João, São Pedro. Depois os ventos de agosto, despaginando as nuvens, contavam histórias de monstros vestidos de algodão, entre pipas. Tempo ainda de passeios mato adentro [...] E na boca da noite a roda rodava no quintal, cheia de cantigas [...] A infância brincava [...] Nossos pais [...] liam o destino do tempo escrito no movimento das estrelas, na cor das nuvens, no tamanho da Lua, na direção dos ventos[...] O mundo não estava dividido em dois [...] As emoções eram de todos. (QUEIRÓS, 1989, p. 6-7, grifos nossos)

Conforme podemos perceber, o narrador integra na paisagem do seu texto - mediante o movimento de seus olhos, de suas mãos, de todo o seu ser - percepções subjetivas e espaciais do corpo e do espírito. Isso acontece a partir da utilização de sinestesias que conferem ao texto narrativo um caráter imagético potencializado através das percepções que o narrador tem do espaço físico à sua volta, com base nos cinco sentidos humanos – a visão, o tato, o olfato, o paladar e a audição –, atravessados pela emoção e pela imaginação. É ver o gado fugindo das águas da chuva, é sentir as águas nos banhos de rio, é perceber o cheiro dos pedacinhos de sabão perfumado deixados na beira do telhado, é sentir o gosto dos quitutes que a mãe preparava na cozinha, é ouvir as histórias contadas pelos pais. A linguagem do escritor, dessa forma, é o espaço que concentra todas as imagens, é a ponte entre o real e imaginário. É por meio dela que são descritos os movimentos contínuos de descoberta entre o exterior e o interior, em um constante processo de cruzamento entre a exterioridade do narrado e a interioridade do sujeito que narra, entre o visto e o vivido, de modo que a paisagem, o sujeito, o corpo e a escrita interagem: olham-se, interpenetram-se e afetam-se.

Sob esse viés, o narrador de *Indez*, como quem observa fotografias retiradas de um álbum de família, tem um olhar lento sobre tudo, pois se volta para os espaços íntimos para descrevê-los carregado de afeto. Esses são descritos, minuciosamente, como um ambiente harmonioso, “nada crescia fora do lugar” (QUEIRÓS, 1989, p. 11), no “justo trato” (QUEIRÓS, 1989, p. 11) com a natureza, os mamões eram divididos com os pássaros. Mesmo “as roupas estendidas no varal” (QUEIRÓS, 1989, p. 11) desempenhavam uma função na

paisagem: indicar a direção dos ventos e colorir o campo verde. É nesse contexto que, embora, simples, “caiada em branco, ela [a casa] **acolhia** o vento, o sol, a lua, a família. [...]” (QUEIRÓS, 1989, p. 11, grifos nossos) e se corporifica, pois pertencia à paisagem, “Parecia nascida ali entre mangueiras e o córrego cantando no quintal, molhando pés de jabuticabas” (QUEIRÓS, 1989, p. 10-11, grifo nosso). Como podemos perceber, a casa é um lugar acolhedor e tudo a sua volta mostra-se em perfeita harmonia, em um tempo seguro. Para Bachelard,

A casa da lembrança se torna psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão se associam o quarto e a sala em que reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, não se tornam estáveis, passam por dialéticas. Quantas narrativas de infância — se as narrativas de infância fossem sinceras — nos diriam que a criança, por falta de seu próprio quarto, vai aboletar-se em seu canto! Mas, além das lembranças, a casa natal está fisicamente inscrita em nós. (1978, p. 206)

O espaço da casa da infância, nesse sentido, desempenha um papel crucial na sensível relação afetiva do jovem Antônio com seu espaço, porque é através dele que o menino tem contato com as primeiras formas de afeto, carinho, tristeza, decepção, melancolia, saudades. O homem não habita somente a sua casa, o seu ninho; o homem habita *efetivamente* o mundo, isto é, sua experiência delimita diferentes níveis de apropriação do espaço, que, entretanto, se iniciam com a plenitude da habitação de uma casa, de uma morada, núcleo da “intimidade protegida” (BACHELARD, 1978, p. 199). Nesse ponto, podemos pensar que *Indez* é esse ninho para onde se quer voltar. O autor adulto revisita seu passado impregnado de emoções em busca do tempo perdido, daquele que o constituía e deixara marcas em sua essência, criando, na escrita, um *locus amenus* para uma infância que se reflete na paisagem e em tudo que a compõe de objetivo e subjetivo.

A indicação do ninho, simbolicamente, de acordo com Bachelard (1978, p. 258) “nos devolve à nossa infância, a uma infância. As infâncias que deveríamos ter tido”. Nesse contexto, a casa, por ser o primeiro espaço no qual o indivíduo pode conseguir distinguir-se como um ser autêntico dentro de um espaço, é também o primeiro lugar onde uma criança tem suas primeiras experiências de vida. É no aconchego familiar, dentro da casa, que uma criança costuma aprender a engatinhar e reconhecer os limites físicos do corpo e do espaço; é na casa que uma criança abraça seus pais e reconhece os carinhos da família; é na casa que uma criança faz algo considerado inapropriado pela família e desenvolve os primeiros valores morais. É para dentro de casa, para o colo dos pais, que uma criança corre quando se machuca

andando de bicicleta no quintal e na rua. A casa, portanto, deve ser esse lugar de acolhida e segurança, um porto seguro, um ninho. Essa riqueza metafórica, por meio da qual, desde o título, o leitor é desafiado a buscar um significado mais profundo, leva-nos a perceber em Antônio uma relação de enraizamento, de pertencimento ao lugar, à casa e, por extensão, a esse período de sua infância, conforme passagens a seguir:

Antônio passou a desvendar os segredos daquele mundo onde vivia. E tudo construído de tantas surpresas a ponto **de não pensar em outros lugares** que, por certo, existiam depois das serras, onde só o pensamento tocava (QUEIRÓS, 1989, p. 27, grifos nossos)

Segundo Tuan, o lugar constitui um produto da experiência humana, sendo definido por – e a partir de – apropriações afetivas que decorrem com os anos de vivência e as experiências atribuídas às relações humanas. O espaço configura-se como mais abstrato e nos remete à liberdade; ao passo que o lugar, ao aconchego; desejamos o primeiro, porém, nos sentimos ligados ao segundo. Para esse autor, mediante a cognição, percepção, afetividade e memória, reconstruímos mundos vividos resgatando a multiplicidade das imagens do espaço físico habitado pelo sujeito, porque é neste resgate que também reside a identidade do ser humano, a conservação de seu testemunho e o legado cultural por meio da narrativa de vida através das paisagens de seus lugares. Nesse sentido, a casa de Antônio, ao ser apresentada por meio das experiências sensíveis do personagem em relação ao lugar, pode ser compreendida como um lugar topofílico, ou seja, como expressão de “elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou meio ambiente físico” (TUAN, 1983, p. 5). Por isso, ela torna-se “uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais [...]”, pois “sentir um lugar é registrado pelos nossos músculos e ossos” (TUAN, 1983, p. 203), como já citamos anteriormente.

No transcorrer da narrativa, os relacionamentos decorrentes do amor dos pais, embora silencioso, espelham-se na paisagem vivida e tornam-se essenciais para a compreensão de uma paisagem interiorizada, vinda à luz por intermédio de experiência e percepção exteriorizada no texto. Antônio queria ser como o pai “era silencioso esse desejo, mas era forte” (QUEIRÓS, 1989, p.64) e amava a mãe. Os pais são caracterizados por uma única e marcante característica: a mãe por sua sensibilidade e o pai pelo silêncio reflexivo. Segundo Tuan, para as crianças, os pais são o seu lugar preferido, sua primeira morada, os braços humanos fornecem conforto e segurança absolutos, onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas:

Como dever, a mãe se levanta bem cedo, quando o sol já ameaçava sair. Com Antônio nos braços, ela passeava entre o cheiro que exalava do curral – remédio recomendado para curar a tosse comprida.

[...]

Quando a noite chegava, o pai mergulhava uma ferradura de cavalo nas brasas do fogão. Vermelha, em fogo, ela era jogada rápida numa vasilha de leite. A mãe paciente, dava a Antônio para beber pequenos goles daquele leite ferroso, com a esperança de abrandar a tosse.

[...]

A madrugada, ao anunciar o outro dia, chegava entre canto de galo e mugido de gado. A mãe, já na cozinha, preparava o bolo de fubá, assado em panela com tampa em brasas. O cheiro permeava toda a casa e apressava os meninos, que imaginavam pedaços de queijo derretido entre fatias. (QUEIRÓS, 1989, p.12-13).

Delicada, a mãe embelezava o dia, “fazia tudo ficar mais alegre” (QUEIRÓS, 1989, p. 49), não pintava só as galinhas legornes, brincadeira preferida dos filhos, mas também a miséria “foi assim brincando que ela ensinou os meninos a fazer e a comer a Bandeira Nacional, quando faltava carne” (QUEIRÓS, 1989, p. 49). As brincadeiras da mãe, em *Indez*, cumprem algumas vezes a função de ensinar, mas em outros momentos essas brincadeiras têm acentuada a intenção lúdica e valorizam a imaginação, a fantasia e a brincadeira, como a das bolinhas de algodão fritas do primeiro de abril, ou, como já citado, a das galinhas legorne pintadas, “filhas do arco-íris que moravam na cabeça da mãe”, exímia contadora de histórias: “Não havia livro, mesmo aqueles vindos de muito longe, com história mais bonita do que as que a mãe sabia fazer. Não era difícil para Antônio imaginar-se príncipe e filho de mágicos” (QUEIRÓS, 1989, p. 51).

A mãe lhe oferecia o cuidado, o solo, o colo, a referência de carinho materno e aconchego. Seu amor era percebido em todas as ações. Nesse viés, a mãe impregnava o espaço da casa com todas essas sensações de carinho, segurança, acolhida e afeto. Cada canto da casa, somado a cada interação com a mãe, vai compondo um cenário impregnado por imagens, toques, cheiros, sons e gostos que conferem à casa uma sensação de pertencimento. A paisagem, com isso, deixa de ser apenas um cenário fixo e imóvel no qual as ações da narrativa acontecem, mas passa a ser uma via possível para conhecer mais intimamente o menino Antônio e sua subjetividade, porque através da paisagem composta pelo espaço e pelas ações ficam marcas visíveis e invisíveis das vivências. Nessa casa, era a presença da mãe que denunciava seu carinho, não só no jeito matreiro de brincar com os filhos, pois segundo ela “brincar encurta caminho” (QUEIRÓS, 1989, p. 49), mas também nas refeições preparadas com zelo, que conferia ao lugar representações silenciosas do amor:

Era silencioso o amor. Podia-se adivinhá-lo no cuidado da mãe enxaguando as roupas nas águas de anil. Era silencioso, mas via-se o amor entre seus dedos cortando a couve, desfolhando repolhos, cristalizando figos, bordando flores de canela sobre o arroz-doce nas tigelas. (QUEIRÓS, 1989, p. 20)

O silêncio revela-se uma forma de amor e, em *Indez*, essa forma peculiar de demonstrar o amor, um sentimento intuído, era não apenas reconhecida pelo filho como válida e, até admirada. Podemos pensar nas relações de pouca fala como resultantes do fato de ser uma família numerosa e vivendo em meio a dificuldades ambientais e econômicas, ou mesmo de uma atitude sociocultural da época. O pai trabalhava viajando e, por isso, passava dias ausente de casa, impossibilitando um contato ainda mais íntimo com o filho. Contudo, o menino se sente amado e, principalmente, seguro. Lia o amor nos gestos, nas atitudes, nos costumes. E era também em silêncio que se liam as expressões de amor do pai:

Lia-se o amor no corpo forte do pai, em seu prazer pelo trabalho, em sua mansidão para com os longos domingos. [...] E, quando o sono chegava, para cada menino em cada tempo, era o amor que carregava cada filho nos braços para cama, ajeitando o cobertor sob o queixo. (QUEIRÓS, 1989, p. 20)

A relação entre pai e filho era marcada pela leveza da vida simples no campo. Eram poucos os períodos em que o pai realmente estava em casa e, por isso, o contato entre eles dava-se, sobretudo, nas pequenas ações. O pai era a figura que, como de costume à época, era responsável pelo sustento da família. E como viviam numa cidadezinha do interior, com poucas opções de trabalhos, o pai exercia a função de caminhoneiro, transportando objetos para outros espaços fora da casa. Sendo assim, quando o pai partia nas madrugadas transportando leite, carvão e lenha, poderia passar dias ausente devido às longas distâncias percorridas e, com isso, sua volta para casa era acompanhada de gestos que revelavam amor e desvelo pela família. Esse pai era não só o provedor, mas também um protetor, cuja ausência deixava a sensação de insegurança:

De tempo em tempo ele viajava por mais dias. A mãe amarrava as portas de janelas mais cedo, encostando machados e bacias. O medo lembrava que o pai estava ausente. Quando voltava, ele trazia pão com salame embrulhado em papel pardo. Naquele lugar, onde biscoitos e bolos eram frequentes, pão era notícia de outro mundo. E o salame, vermelho, cortado em rodela, com meias luas e pimenta-do-reino, tinha o gosto do amor que o pai revelava nos gestos, mas não dizia com a voz (QUEIRÓS, 1989, p. 32).

Nessa recordação de Antônio, o narrador aponta que, com a saída do pai, era necessário fazer ajustes no espaço da casa. As janelas eram amarradas mais cedo e a mãe colocava objetos pesados atrás das portas, uma vez que a ausência dessa figura paterna gerava

uma reação de medo em cadeia na família. O pai, por isso, apesar de silencioso em afetos, era também visto por aqueles que habitavam e compartilhavam esse espaço familiar como uma referência de segurança, cuja ausência gerava automaticamente uma sensação de insegurança. A sua volta era recheada de pequenas silenciosas demonstrações de carinho, porque ele trazia sempre de suas viagens pão e salame embrulhado em papel pardo, que não era um dos alimentos mais comuns à mesa do café. Essa pequena tradição revela sutilmente aquilo que o pai não conseguia dizer com as palavras, mas que conseguia transportar para as suas mais simples e carinhosas ações. Ao se alimentar desse pão com salame o menino sentia “o gosto do amor que o pai revelava nos gestos, mas não dizia com a voz” (QUEIRÓS, 1989, p. 32).

Como descreve Santos, já citado: “Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc.” (1988, p. 21) Seguindo esse pensamento, é possível inferir que a paisagem não é apenas o cenário fixo e imóvel no espaço onde acontecem ações numa determinada sequência temporal, mas, sim, a conjugação entre o lugar, as vivências e as sensações obtidas subjetivamente por aqueles que ali estão inseridos, vivendo e sentido o espaço, as interações e os afetos. A paisagem em *Indez*, como consequência, será sempre uma herança manifestada em testemunhos de uma percepção que vai emergindo da própria memória afetiva que o menino Antônio e o narrador compartilham sobre a casa, o quintal, a cidade, a família, os vizinhos e os amigos, tendo em vista que a realidade geográfica nos conduz às múltiplas dimensões do vivido, extrapolando os limites territoriais muito além das suas imbricadas interações relativas à imaterialidade e à materialidade dos espaços.

O espaço, dessa forma, é traçado na obra como uma mistura de realidade e percepção, porque as inter-relações pessoais são peça-chave para a formação de uma identidade cultural, composta especialmente pelas vivências individuais e coletivas na paisagem. No seu resgate memorialístico, Bartolomeu [re]compõe traços não só da sua subjetividade, mas também da subjetividade de *outros* que deixam inúmeras marcas visíveis e invisíveis ao olhar. Cada uma das marcações temporais que dividem o livro representa o processo de desenvolvimento de Antônio, o que está relacionado ao seu amadurecimento, ou seja, trata-se de um paulatino afastar-se de uma tenra idade, marcada por elementos folclóricos, religiosos e lúdicos de um povo, de um tempo e um lugar social.

Ao contrário da tendência no Romantismo de colocar a paisagem como reflexo e representação do interior humano, Bartolomeu põe a paisagem como fruto das relações interpessoais. Na estética do Romantismo, em especial na Literatura Brasileira, era comum a presença de representações de traços da paisagem natural do Brasil, como na prosa indianista e regionalista de José de Alencar e nos poemas de Gonçalves Dias. O que se percebe, nesse momento, é a forma como essa paisagem natural, regional e específica é utilizada como mecanismo de figuratização dos sentimentos e das características subjetivas de personagens e eu lírico. É como observar o quadro *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818), uma pintura do artista alemão Caspar David Friedrich (**figura 2**), e perceber que as nuvens à frente do indivíduo que vemos de costas sobre as rochas é, na verdade, um reflexo de sua interioridade, ou seja, do seu estado de espírito. Dessa forma, as imagens do espaço externo são uma forma poética de representar as sensações interiores.

Figura 2



Fonte: *Caminhante sobre o mar de névoa*⁶ (1818), óleo sobre tela, Caspar David Friedrich

Bartolomeu, por sua vez, subverte essa ordem ao utilizar a paisagem para figurativizar as relações vividas no espaço. Isso porque a paisagem é tratada como uma

⁶ *Caminhante Sobre o Mar de Névoa* (1818) é uma das grandes pinturas feitas pelo artista alemão de Caspar David Friedrich. Nessa obra, vemos a imagem de um homem que, de costas para o observador, parece contemplar um penhasco coberto por uma névoa espessa e volumosa. A sua posição contemplativa e a composição visual do espaço foram elementos associados à estética romântica da época, em função, especialmente, da solidão individual reforçada pela imagem do caminhante, único personagem humano que compõem o cenário pintado. Além disso, percebe-se um contraste evidenciado pela representação do homem, que parece calmo e imponente no topo de um penhasco rodeado de nuvens espessas e com formas intensas. Fonte: disponível em: <https://virusdaarte.net/friedrich-caminhante-sobre-um-mar>. Acesso em 10 de novembro de 2022.

consequência das vivências, porque o “espaço indiferenciado, transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p.7). A subjetividade, então, é tecida na relação com o mundo – e o mundo é constituído na relação com a subjetividade. Um e outro se abrem à alteridade e se constroem com ela. A passagem do tempo atravessa e configura essas relações visuais, subjetivas e poéticas.

O enredo da narrativa, dessa forma, oscila entre a universalidade dos eventos ocorridos na vida de Antônio e as sutis particularidades da vida de um menino nascido em uma cidade interiorana. Na estação das chuvas, fora do calendário, que possui uma íntima relação de acolhimento e pertencimento com seu ninho: a casa em que nasceu e que é obrigado a abandonar devido aos estudos ainda na infância. Como de costume à época e às cidades do interior brasileiro, muitos jovens em idade escolar precisam mudar de uma casa para outra casa, ou de uma cidade para outra cidade onde haja uma escola para frequentar às aulas ou precisam abandonar os estudos, uma vez que nesses locais, infelizmente, ainda há pouquíssimas instituições de ensino. A família do pequeno Antônio decide deixá-lo na casa de seu avô, “lugar de pousada” (QUEIRÓS, 1989, p. 18), para que o menino possa dar continuidade aos seus estudos:

No último dia de aula, a professora, com o mesmo carinho do primeiro dia, lhe disse: “Só posso ensinar até aqui, o resto tem que ser em outra escola. Não tenha medo. Preste bem atenção. Estude os pontos que você sabe menos. Faça tudo sem pressa. Pense antes. Vou sentir saudades suas, mas a Ana vai ficar comigo, e sei que dará notícias”.

Antônio passou a noite sem dormir. Sentiu o cheiro das lamparinas se apagando, pios dos pássaros perdidos, galo acordando a madrugada. Enrolado em sua cama, pensou em desnascer, lentamente, para não causar pesares. (QUEIRÓS, 1989, p. 82)

No decorrer de cada fase de seu desenvolvimento – anunciado pelos títulos dos quatro capítulos – observamos que, à medida que o menino vai crescendo, suas ações vão se desenrolando cada vez mais distantes do ninho, ampliando-se suas paisagens. Assim, de dentro da casa para o quintal, do quintal para as redondezas, desta para a escola e por fim, para a casa do avô em uma cidade vizinha. Nesse processo de autodescoberta e descoberta dos outros, é no espaço físico que se desenrolam ações que constroem a identidade e a subjetividade de Antônio, a cada passo mais distante de casa e no mundo externo novas experiências e sensações são vividas pelo menino. Esse afastamento tem seu viés positivo, já que estaria diretamente ligado ao crescimento pessoal e social de Antônio, mas sair do *ninho* e se entender fora dele, para uma criança cheia de afetos, também carrega uma carga de profunda melancolia. Sair de casa significa também deixar para trás o aconchego familiar, os

carinhos da mãe, o acolhimento da professora. É perder um objeto de afeto e sentir, por consequência disso, uma espécie de luto sobre algo que não mais poderá existir. Por isso, ao mesmo tempo que a possibilidade de descoberta do mundo fascina, assusta. Esse afastamento ganha, no final da narrativa, um tom de profundo sofrimento:

Na boleia do caminhão, partiu Antônio com o pai. Beijou a mão da mãe, abraçou cada irmão sem dizer uma palavra. Sofria. Era uma dor que só o choro poderia curar, mas não queria chorar para ninguém sofrer junto. [...] O silêncio era forte, como verdadeira era a saudade já sentida de tudo que ia ficando. E, cada vez mais, o desconhecido ficava mais perto e mais longe (QUEIRÓS, 1989, p. 82-83)

Em *Indez*, o leitor é convidado não só a conhecer a história de Antônio, mas também de reconhecer Antônio através da paisagem com a qual o menino compartilha uma visão topofílica, uma vez que a paisagem da casa, da rua, da escola e da cidade é impregnada por emoções oriundas das vivências compartilhadas. A casa, sobretudo, é um lugar de aconchego e acolhida, enquanto a rua é percebida com certa insegurança, porque para chegar ao lado de fora é necessário abandonar o amor atencioso da mãe e silencioso do pai recebido dentro de casa.

3.2.2 Por parte de pai

Cada palavra descortina um horizonte, cada frase anuncia outra estação. E os olhos, tomando as rédeas, abrem caminhos, entre linhas, para as viagens do pensamento. O livro é passaporte, é bilhete de partida.
Bartolomeu Campos de Queirós

Na obra *Por parte de pai*, Bartolomeu Campos de Queirós traz o olhar de uma criança sobre o mundo ao seu redor, carregado de sentimentos poéticos e revelações, como quem lê um livro de memórias. O projeto gráfico do livro reforça esta ideia de memória, pois a capa traz fotografias antigas e as páginas amareladas como se desgastadas pelo tempo. Cheiros, sensações, sonhos, medos e dúvidas permeiam a narrativa. E o que se descortina são questões existenciais acerca do tempo, da vida e da morte. O escritor, ao percorrer, mais uma vez, os labirintos da memória, chama o menino de outrora para narrar em primeira pessoa um tempo vivido e sonhado na casa dos avós paternos: “Não me lembro onde ficava a casa paroquial e vivia o vigário vestido com batina preta e sapato de verniz e elástico.”

(QUEIRÓS, 1995, p.7). Em cada linha, temos fragmentos do cotidiano valorizados e atravessados pela experiência pessoal e pela escrita criativa de Bartolomeu, que não só remonta fragmentos de memórias do passado, como também compõe ficções que atravessam o olhar do menino sobre a paisagem. A prosa poética é marcada por tons de beleza, de nostalgia, de comicidade e de um transbordar de emoções, tais como afetos, anseios e medos, contados por um narrador-menino que não é nomeado.

A narrativa é iniciada focalizando, do cenário, uma paisagem cotidiana: rua da Paciência, onde ficava a casa dos avós, Joaquim e Maria Queiroz, na pequena cidade de Pitangui no interior de Minas Gerais. Interessante ressaltar que a referência ao lugar e os nomes dados por Bartolomeu aos personagens são reais e fazem parte da vida pessoal do autor, que, de fato, passou uma parte de sua infância na casa de seus avós, Joaquim e Maria Queiroz, que moravam na Rua da Paciência, Pitangui, interior do estado de Minas Gerais. A partir da união desses elementos reais e ficcionais, Bartolomeu escolhe, como foco narrativo, a visão do avô janeleiro para dar voz aos acontecimentos iniciais da narrativa, convidando-nos a ultrapassar o *dentro* da casa e o *fora* da casa, entrar, sair e habitar os cômodos, a rua, as paredes e conhecer um “pouco do vivido, um pouco sonhado” dentro e fora da paisagem da casa, onde tudo pode ser visto por meio da *janela*: “Debruçado na janela, meu avô espreitava a rua da Paciência, inclinada e estreita. Nascia lá em cima, entre casas miúdas e se espichava preguiçosa, no morro abaixo.” (QUEIRÓS, 1995, p. 7).

Em cidades pequenas, o mundo acontece na rua e as novidades entram nas casas vindas do mundo de fora. A janela é a ponte de comunicação entre o *ô de casa* e o *ô de fora*, movimento que o escritor faz entre o interior e exterior, ficção e realidade entre a janela do avô e a janela da escrita. Assim, pela janela, escancarada, da casa, o avô guia seus leitores – e também o menino recém-chegado a esse novo espaço – a se direcionar e conhecer um mundo cercado de crendices, costumes, acontecimentos numa determinada pacata cidade do interior e que invadiam *essa* casa através da janela e eram anotados nas paredes, páginas de um livro escrito pelo avô:

Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu. Coisas simples como a agulha perdida no buraco do assoalho, ele escrevia. Também desenhava tesouras desaparecidas, serrotes sem dentes, facas perdidas. E a casa, de corredor comprido, ia ficando bordada, estampada de cima a baixo. As paredes eram o caderno do meu avô. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página. Ele subia em cadeira, trepava em escada, ajoelhava na mesa. Para cada notícia escolhia um

canto. Conversa mais indecentes, ele escrevia bem no alto. Era preciso ser grande para ler, ou aproveitar quando tinha ninguém em casa. Caso de visitas, ele anotava o dia, à hora, o assunto ou a falta de assunto. Nada ficava no esquecimento, em vaga lembranças. (QUEIRÓS, 1995, p. 10-12)

Nesse trecho, o narrador personagem, o menino, descreve como o avô interage de forma ativa com os espaços e cômodos da casa, alterando significativamente a aparência dos mesmos por meio de marcas feitas por ele, avô, nesses espaços. Para isso, tal qual como um autor que imprime suas percepções a partir da linguagem verbal nas páginas em branco do papel, o avô eterniza histórias vividas e contadas, acontecimentos banais e importantes, nas paredes da casa, que “eram o caderno” (QUEIRÓS, 1995, p.10) desse avô e, assim, ensinou ao neto que o mundo pode ser legendado. Essa curiosa e diferente ação faz da casa do avô uma espécie de metonímia para as obras de Bartolomeu que carregam em si um quê de real e ficção: “Enquanto ele escrevia, eu inventava histórias sobre cada pedaço da parede. A casa do meu avô foi o meu primeiro livro.” (QUEIRÓS, 1995, p.14).

Bartolomeu, tal qual esse avô, eterniza fragmentos de sua vivência como criança em deslocamento por paisagens que se transformam à medida que as interações nos espaços deixam marcas subjetivas na memória e que podem ser resgatadas por meio da escrita e da observação desses lugares. Com uma linguagem expressiva, que dá, sobretudo, intensidade aos acontecimentos (trágicos, cômicos, felizes) o autor vai misturando um pouco do vivido com um pouco do inventado para nos contar por diferentes olhares – um narrador adulto, um menino não nomeado e o menino Antônio – as percepções das três casas. Da ficção à imagem ligada à realidade, o escritor nos põe diante da criação poética e nos convida a habitar essas casas e, assim, acolhe, nós leitores, como a um hóspede.

O avô Joaquim comprou a casa com o dinheiro que ganhou na loteria, graças ao sonho da avó, e nunca mais quis saber de trabalhar: “Nesse momento, um cambista bateu na porta oferecendo uma tira da vaca. Ele não vacilou e comprou o bilhete inteiro. Ganhou a sorte grande na loteria.” (QUEIRÓS, 1995, p.8). A partir de então, o avô *janeleiro* passava os dias debruçado na janela “quase não saía. Usava todas as janelas da casa, apreciando os quatro cantos do mundo, sempre surpreso, descobrindo uma nova cor, um novo vento, uma nova lembrança.” (QUEIRÓS, 1995, p. 25). Nesse sentido, em *Por parte de pai* as janelas da casa do avô Joaquim são a porta de entrada e de saída para o mundo, para a rua, para o mar verde de serra, para tudo o que se pode experimentar e vivenciar nesses múltiplos horizontes ainda não conhecidos pelo menino recém-chegado. O avô Queiroz fazia da janela a ponte para comunicar, cantar, deixar entrar, deixar sair. Noticiando os nascimentos, as mortes, as

partidas, as descobertas, as sortes. Pela janela, acontecia um verdadeiro escambo de coisas e prosas:

Eu brincava na rua, procurando o além dos olhos, entre as pedras redondas e irregulares calçando a rua da Paciência. Depois das chuvas, essas pedras centenárias, cinzas, ficavam lisas e limpas, cercada de umidade e areia lavada. Nas enxurradas desciam lascas de malacheta brilhando como ouro e prata, conforme a luz do sol.

Traziam, ainda, sementes, e, essas me mentiam ser preciosas. Mas fazer-de-conta era tudo o que eu sabia fazer. Meu avô, pela janela, me vigiava ou me abençoava, até hoje não sei, com seu olhar espantado de quem vê cada coisa pela primeira vez. E aqueles que por ali passavam lhe cumprimentavam; - “Oi, seu Queiroz”. Ele respondia e rimava: - “tem dó de nós!”.

Minha avó, assentada na sala, fazendo bico de crochê em pano de prato, não via a rua. E se o Joaquim dizia “tem dó de nós”, ela perguntava quem era. É o Zé Mosquito, é Terezinha, é João da Lucrécia, Ofélia, João de Deus, Zulma, Zé Calixto, Maria Augusta, Maria Rosa, Florianita – mãe da Natália e do Natalino – é Zulmira, é Boanerges, ele respondia. Assim minha avó sabia, mas não via, e continuava com sua agulha, enfeitando as margens, aparando as pontas. (QUEIRÓS, 1995, p. 20-21)

Nesses trechos, podemos observar a descrição feita pelo narrador de uma cena rotineira de sua infância na casa de seus avós. Como moravam em uma cidadezinha do interior, o jovem brincava na rua, que ficava bem à frente de casa, onde podia entrar em contato com as novidades e as descobertas desse mundo exterior, repleto de múltiplas histórias e possibilidades de *faz de conta*. Mas para além disso, o narrador também descreve uma divisão espacial que delimita os saberes e os conhecimentos dos personagens que habitam a casa. Isso porque, enquanto o jovem menino se divertia e criava pequenas histórias a partir da observação das pedras que formavam a rua da Paciência, do lado de dentro da casa, pela janela, aparece a imagem de um personagem que observa tudo o que acontece do lado de fora, “como quem vê cada coisa pela primeira vez”. (QUEIRÓS, 1995, p. 20)

O avô, essa figura do lado de dentro, divide, ainda, o espaço interno da casa com outra personagem, a avó, que, diferentemente do avô e do menino, não tem acesso ao que se passa na rua. Ela, sentada, provavelmente em um lugar próximo do avô, mas distante da janela, não tem visão sobre o que acontece do lado de fora e só percebe que algo atravessa para dentro de casa quando ouve Joaquim dizer “tem dó de nós!” (QUEIRÓS, 1995, p. 20). Essa fala do avô é produto da interação entre ele e todos os outros múltiplos personagens que passam pela rua e cumprimentam-no. A paisagem é recortada espacialmente a partir das brincadeiras na rua da Paciência, da janela por onde o avô observa as ações do neto e das pessoas que passam, e da casa de onde a avó, sem visão de fora, interage apenas com o seu crochê e com o avô. A janela, desse modo, representa o limiar entre o interior e o exterior, o

público e o privado, sendo ela, também, personagem da obra cuja função é descortinar as histórias que serão grafadas pelo avô em cada cantinho das paredes dos cômodos da casa.

A casa, do lado de dentro, também carrega inúmeras histórias de *faz de conta* e vividas pelas personagens que habitam essa paisagem. Joaquim, que “tinha uma letra muito bonita. Parecia com escrita fechada em livro de cartório antigo. Letra de certidão de nascimento guardada em baú de lata em cima do armário” (QUEIRÓS, 1995, p.14), adotou um costume muito particular de escrever nas paredes do lado de dentro da casa histórias que ouvia das pessoas, ou histórias que aconteciam dentro de casa, ou textos e até desenhos. Ao escrever essas histórias nas paredes, o avô transformava a casa em uma *casa-livro*, que contava histórias a quem parasse para ler as palavras que o avô incansavelmente fixava, como quem busca eternizar os acontecimentos:

Apreciava meu avô e sua maneira de não deixar as palavras se perderem. Sua letra, no meio da noite, era a única presença viva acordada comigo. Cada sílaba um carinho, um capricho penetrando, pelos olhos até o passado. Meu avô pregava todas as palavras na parede, com lápis quadrado de carpinteiro, sem separar as mentiras das verdades. Tudo era possível para a suas letras. (QUEIRÓS, 1995, p. 18)

Ao observar os espaços das casas habitadas e descritas pelos narradores de *Indez, Por parte de pai* e *Vermelho amargo*, observamos que as marcas que são deixadas pelos acontecimentos e pelas histórias vividas são resgatadas através da memória da infância. Bachelard afirma que:

A infância não é uma- coisa que morre em nós e seca uma vez cumprido o seu ciclo. Não é uma lembrança. É o mais vivo dos tesouros, e continua a nos enriquecer sem que o saibamos... Ai de quem não pode se lembrar de sua infância, reabsorvê-la em si mesmo, como um corpo no seu próprio corpo, um sangue novo no sangue velho: está morto desde que ela o deixou. (BACHELAR, 1988, p.130)

Essa memória, por sua vez, é trazida de volta ao presente, principalmente, porque o narrador vê em cada espaço vivido, em cada canto dessas casas, marcas invisíveis aos olhos de quem não teve as mesmas experiências, pois, para além das lembranças, as casas estão fisicamente inscritas nos meninos. Dessa forma, as vivências do sujeito em um determinado espaço vivido são capazes de identificar a forma como ele irá experimentar e sentir a paisagem transformando-a em *lugar*. Os lugares não têm somente uma forma e uma cor, uma racionalidade, eles estão carregados de sentido para aqueles que os habitam. Sendo assim, ao revisitar a casa do passado, por exemplo, os narradores são capazes de realçar, a partir da

descrição e composição dos espaços da narrativa, o modo como a casa, o *lugar* transforma-se de proteção à passagem, ou seja, de topofilia à topofobia.

Em *Por parte de pai*, no entanto, essas vivências acabam por deixar marcas físicas no espaço da casa, que vão para além das percepções e memórias recordadas e revisitadas. Isso acontece exatamente porque o avô decidiu por talhar seu olhar, como um carpinteiro, sílaba por sílaba, palavra por palavra, com lápis nas paredes. Em função disso, as histórias dos personagens que habitavam a casa durante a sua vida são possíveis de serem não somente resgatadas pela memória, mas também revividas pela leitura. Do assoalho ao teto, cada pedacinho dos cômodos da casa carrega em si diversas marcas físicas do vivido e do sonhado. De fora para dentro, a casa vai se tornando, também, um horizonte infinito de possibilidades que se transformam, para o menino, tanto em afetos como em traumas.

História não faltava. Eu mesmo só parei de urinar na cama quando meu avô ameaçou escrever na parede. O medo me curou. Leitura era coisa séria e escrever, mais ainda. Escrever era não apagar nunca mais. O pior é que, depois de ler, ninguém mais esquece, se for coisa de interesse. Se não tem interesse, a gente perde ou joga fora. Um dia Milicão pediu o ser rote emprestado. Meu avô disse estar muito cheio de dentes. Milicão foi embora e meu avô escreveu a história na parede. Depois Milicão voltou e disse que serrote tem dentes mesmo. Das gemas, minha avó batia gemadas com canela e nos servia quente para suar as gripes e resfriados. A fumaça cheirosa penetrava no nariz e não saía mais da cabeça. (QUEIRÓS, 1995, p. 14)

Na casa-livro, não só havia o avô que escrevia as histórias nas paredes, mas também a avó que criava histórias dos contos ao penico. Ela, de saias longas, sentava-se no penico sobre a cama, e o menino abria os ouvidos para um mundo raro, para reinos distantes, para histórias de assombrações, histórias dessas que só vó sabe contar:

Nos chamava para perto e se punha a recordar histórias. [...] Eu nunca sabia se minha avó ficava emocionada quando sua voz mudava durante as histórias. Ela contava também sobre vida dos santos. São Tarcisio era o meu preferido. Tinha o rosto rosado, olhos azuis, cabelo liso, túnica branca e uma hóstia no peito parecida com o Sol. (QUEIRÓS, 1995, p. 38)

A avó Maria era alguém que além de alimentar o corpo do menino, cozinhando tudo com tanto carinho e amor como na casa de sua mãe, também alimentava a imaginação e tinha o poder de cura: “Das gemas, minha avó batia gemadas com canela e nos servia quente para suar as gripes e resfriados.” (QUEIRÓS, 1995, p.14).

Essa mesma avó, que tinha o costume de contar histórias para o neto, confere à casa a noção de *porto seguro*, tal qual a mãe conferia à casa do pai. Entre as duas personagens, notamos mais uma característica em comum: ambas morrem, deixando na casa não só o vazio

da ausência, mas também a dor da perda e o luto. Pai e avô, após perderem suas respectivas esposas, tornam-se pessoas ainda mais caladas. O menino, que já sofrera muitas perdas, é obrigado a se acostumar a uma *outra* realidade coabitando novamente lugares inundados com marcas que ferem. Todas essas imagens reforçam, por sua vez, a tensão subjetiva que o passado pode produzir na memória revisitada pela paisagem. E a casa, em função disso, carregará para sempre as marcas visíveis e invisíveis dessas vivências de luto.

Para reconstruir a si mesmo após tantas perdas, por intermédio da memória, o narrador vale-se das lembranças vividas na casa do avô. Na casa materializada, o menino desenha-se por inteiro na sua genealogia e tem compreensão dos muitos nós a serem desatados, latente em seu íntimo o sentimento de orfandade que o irmão mais velho tenta inutilmente aliviar. Os espaços internos da casa, em decorrência dessa compreensão da solidão, vão se pintando de tonalidade mais sombria, de modo que, no interior de seu quarto, o menino começa a experimentar os acontecimentos e as formas da noite desenhadas e atravessadas na janela guiado pela sensação constante de medo. A escuridão da noite, nesse contexto, transfigura os espaços do quarto onde o menino dormia na casa do avô em cenário assustador:

Pelas frestas da janela soprava um vento resmungando, cochichando, esfriando meus pensamentos, anunciando fantasmas. As roupas dependuradas em cabides na parede se transfiguravam em monstros e sombras. Deitado, enrolado, parado, imóvel, eu lia recado em cada mancha, em cada dobra, em cada sinal. O barulho do colchão de palha me arranhava. O escuro apertava minha garganta, roubava meu ar. O fio da luz terminava amarrado na cabeceira do catre. O medo, assim maior do que o quarto, me levava a apertar a pera de galalite e acender a luz enfeitada com papel crepom. O claro me devolvia as coisas em seus tamanhos verdadeiros. O nariz do monstro era o cabo do guarda-chuva, o rabo do demônio o cinto de meu avô, o gigante, a capa “Ideal” cinza para os dias de chuva e frio. Então procurava distrair meu pavor decifrando os escritos na parede, no canto da cama, tão perto de mim. (QUEIRÓS, 1995, p. 17-18)

Nesse momento da narrativa, o narrador descreve uma cena em que os espaços físicos da casa se transfiguram em imagens de horror para o jovem menino durante a noite. Ao apagar das luzes, o menino deita em sua cama, no entanto, não consegue penetrar o campo do sono, porque na escuridão os sons que atravessam a noite e os objetos que compõem o seu quarto começam a *parecer* personagens monstruosos que roubavam o ar dele, revelando que o medo, para ele, se tornava maior que o próprio quarto, obrigando-o a acender depressa as luzes para tentar encontrar, nos objetos dispostos pelo lugar, as suas reais fisionomias. Nessa tentativa, ainda, percebemos que o único elemento presente nesse cômodo que realmente

conseguia trazer o jovem de volta ao seu equilíbrio emocional era, na verdade, as palavras grafadas pelo avô nas paredes.

Nessas histórias fixadas pelo avô na casa-livro, o narrador demonstra o poder significativo da leitura que tem a capacidade de transportar quem lê para um outro mundo repleto de outros personagens e outras vivências distantes do tempo presente. Ao ler o que foi escrito pelo avô Joaquim, o menino consegue fugir dos personagens monstruosos, que penetravam à noite no quarto, e se reencontrar com outras possibilidades de *faz de conta*. Ali, pertinho dele, bem no canto da parede e ao lado da cama.

Os traumas do menino em relação à casa fazem-no se sentir desolado, também, com alguns acontecimentos que se sucedem na narrativa e o remetem à sensação de perda: “Não sei se coincidência ou maldade da minha avó, mas degolar Jeremias num dia de eclipse, era demais, quando a morte ameaçava tudo. Eu, que guardava tanto carinho pelo galo. Engoli minha tristeza.” (QUEIRÓS, 1995, p. 29). A cena tem como efeito uma sensação de contradição e insegurança na percepção da figura da avó pelo olhar do infante. Esse sentimento é fruto da reflexão a que o menino chega sobre a crueldade, já que ele não entende o porquê de sua avó, para transformar o galo Jeremias em almoço para a família, ter decidido degolar o galo de forma tão violenta: “Matou daquele jeito, pisando nas asas e nos pés, despenando pedaço do pescoço, batendo com lado da faca antes de cortar e aparando o sangue em tigela de louça. Meu corpo inteiro doeu junto.” (QUEIRÓS, 1995, p. 29)

Nesse contexto, ele decide que não irá comer o galo, visto que seria muito difícil se alimentar de algo a que tinha muita estima: “Eu, que guardava tanto carinho pelo galo, engoli minha tristeza. Fingi dor de barriga, perdi a fome. Meu coração não dava conta, sem chorar, de mastigar um amor com angu e quiabo.” (QUEIRÓS, 1995, p.29-30). Comê-lo seria como transforma-se cúmplice da matança de um ser vivo. E o menino passa, a partir disso, a suspeitar que a bondade dos avós seria forjada por ele:

Pensei ser a bondade de meus avós, uma coisa inventada por mim, por necessidade de gostar. E o eclipse só matou o Jeremias. Eu me prometi, naquele dia, não gostar nunca mais. Pura mentira. Logo depois já andava cuidando de um cachorro, meio sem dono, que andava com o rabo entre as pernas, sem alegrias, com orelhas pesadas de medo de incomodar. (QUEIRÓS, 1995, p. 30)

O avô também conferia ao lugar uma constante percepção de insegurança e contradição. O avô Joaquim, apesar de carinhoso e deixar marcas, pela escrita nas paredes, que acolhiam o menino em momentos em que o medo ganhava força, era também uma figura

que tomava algumas atitudes que o neto considerava como cruéis e que, por isso, faziam com que sentisse medo do avô. Quando o menino-narrador, finalmente, consegue deixar de urinar na cama, a razão para esse crescimento pessoal está, infelizmente, no medo de o avô escrever o fato nas paredes e deixar grafado para sempre na memória do lugar: “Eu mesmo só parei de urinar na cama quando meu avô ameaçou escrever na parede. O medo me curou.” (QUEIRÓS, 1995, p. 14). Mas o medo não poderia, de fato, ser associado à cura e à melhora do menino. São palavras muito distantes semanticamente, o que aconteceu com o menino foi a construção de uma ferida que poderia ser facilmente afetada pela possibilidade de o avô eternizar seus outros traumas na parede. Joaquim, em função disso, passa a operar como um agente que transforma a casa em um lugar dominado pelo medo.

Em meio a essa preocupação, a crueldade do avô em matar gatos, ademais, o assustava: “Eu cobria os ouvidos, sumia pelo cafezal, sem pavor de cobras ou calangos e só voltava depois de bem acostumar com a dor.” (QUEIRÓS, 1995, p.47). Os gatos, nesse contexto, passam a representar outro ponto de tensão entre o avô e o menino, visto que ambos tinham não só opiniões diferentes sobre esses animais, como também os tratavam de modo completamente oposto. O menino apreciava os gatos, “pelo silêncio, também pelos cuidados no trato com o mundo. Pisavam leve, olhavam devagar, não tropeçavam em nada. Os gatos, eram econômicos no carinho, carregavam uma preguiça elegante e parecida com paciência.” (QUEIRÓS, 1995, p. 46). O avô, por sua vez, mantinha, como descrito pelo narrador, uma intensa raiva por esses animais, de modo que os gatos não conseguiam nem entrar na vida dele: “Não entendia de onde meu avô buscava tanta raiva de gatos. Seu prazer era matá-los e fazia isso de maneira pensada e especial.” (QUEIRÓS, 1995, p. 46). Ao descrever minuciosamente a forma como o avô matava os gatos, somos levados, pelo narrador, a visualizar uma cena de completa tortura não somente para o olhar inocente de uma criança:

Primeiro ele piscava e os gatos se desmanchavam em ternura. Depois prendia os gatos dentro de um saco e amarrava com embira de bananeira e deixava no chão debaixo da janela que se abria para a horta. Debruçado na janela, sem falar: “tem dó de nós” senhor Queiroz ia jogando grandes pedras e tijolos sobre o saco de gatos. Aos poucos, entre miados, o saco ia se transformando em vermelho e os gatos gemiam até morrer as sete vidas. Eu cobria os ouvidos, sumia pelo cafezal, sem pavor de cobras ou calangos e só voltava depois de bem acostumado com a dor. (QUEIRÓS, 1995, p.46-47)

Outro medo que ganhava força à medida que o tempo passava na casa dos avós era o sentimento de orfandade, pois o pai pouco o visitava, de maneira que o menino era levado a imaginar não pertencer a nenhum lugar e a nenhuma família:

O medo me apanhava. Eu carregava comigo um sentimento de ser órfão. Meu irmão mais velho desconfiava, e me levava para ficar com ele durante o banho e afirmava ser ele o meu segundo pai. Mas meu irmão só aparecia de vez em quando, entre uma viagem e outra, já ajudando a família. Isso não me tranquilizava. Tudo era muito distante, parecia cinema. Eu me esforçava para compreender, para ver as coisas do outro lado. O mundo era complicado, enrolado, difícil de achar início. (QUEIRÓS, 1995, p.37)

Contudo, não ser filho do pai significava perder o avô e isso o menino não queria. Admirava o jeito do avô, assim calmo e *sem ãos*, um avô que o ensinara a legendar o mundo, um avô que olhava as coisas como se as visse pela primeira vez, que falava uma coisa querendo dizer outra (a metáfora aprendida com o avô) e dizia Joaquim “para quem sabe ler, um pinga nunca foi letra.” (QUEIRÓS, 1995, p. 45). O carinho entre avô e neto era mútuo e mudo. Mútuo era também o conhecimento partilhado por ambos. O avô ensinava o saber não escolarizado e aprendia também com o neto: “Ele sabia ler as estações, as fases da Lua, o sentido dos girassóis na cerca de bambu” (QUEIRÓS, 1995, p. 40) e, “como bom aluno, ele me escutava, sem pestanejar, duvidando, eu sei, dos movimentos de rotação ou translação.” (QUEIRÓS, 1995, p.40). De modo que os “colegas elogiavam a minha atenção, enquanto meu avô me ensinava, junto com a escola, a saldar a vida.” (QUEIRÓS, 1995, p.41). É junto aos avós que o menino-narrador procura entendimento da vida e tenta desatar os muitos nós que as inúmeras perdas e ausências teimavam em grafar para além de sua memória, para os espaços habitados.

Nas páginas finais a narrativa vai ganhando o contorno da tristeza pela doença da avó, a solidão do avô e a incerteza do menino: “Meu pai não falava em me levar de volta, e da casa do meu avô eu estava sendo expulso, lentamente” (QUEIRÓS, 1995, p.66). Mas o pai chega no meio da tarde, *vestido de desânimo*, chega a hora de partir, avô e neto, se despendem de forma comovente.

Meu avô me convidou, naquela tarde, para assentar ao seu lado nesse banco cansado. Pegou minha mão e, sem tirar os olhos do horizonte, me contou: O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculo. Tritura os dias, as noites, o sol, a lua, as estrelas. Ele é o dono de tudo. Pacientemente ele engole todas as coisas, degustando nuvens, chuvas, terras, lavouras. Ele consome as histórias e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo. As madrugadas, os sonhos, as decisões, duram pouco na hora do tempo. Sua garganta traga as estações, os milênios, o ocidente, o oriente, tudo sem retorno. E nós, meu neto, marchamos em direção à boca do tempo. (QUEIRÓS, 1995, p.71-72)

Ao final da obra, numa espécie de circuito narrativo, Bartolomeu lança mão de uma estratégia discursiva que coloca um ponto final nesse complicado período da vida do eu-menino na casa dos avós, na rua da Paciência, Pitangui, interior de Minas Gerais, praticamente com as mesmas palavras com as quais convida o leitor a conhecer essa história: “Olhei a rua da Paciência, inclinada e estreita. Nascia lá em cima, entre casas miúdas e se espichava preguiçosa, no morro abaixo” (QUEIRÓS, 1995, p. 73). No início da narrativa, o primeiro parágrafo é composto, a princípio, pela descrição de uma imagem, vista pelo narrador, do avô Joaquim debruçado na janela de sua casa a contemplar a rua da Paciência. Essa descrição do avô na janela, no entanto, abre espaço para uma percepção dupla daquilo que é visto pela janela, uma vez que o narrador passa a revelar algo que é observado tanto por ele como pelos olhos de Joaquim. Contemplamos, junto deles, a rua que “Nascia lá em cima, entre casas miúdas e se espichava preguiçosa, morro abaixo. Morria depois da curva, num largo com sapataria, armazém, armarinho, farmácia, igreja, tudo perto da escola Maria Tangara, no Alto de São Francisco.” (QUEIRÓS, 1995, p. 07).

Quando comparados o início e o fim, percebemos que a repetição expressiva da descrição da rua da Paciência vista pela janela torna a narrativa cíclica, marcando, dessa forma, um constante retorno dos narradores de Bartolomeu as suas reminiscências da infância. Ao apresentar as duas visões, a do narrador e a do avô, o menino-narrador nos leva para uma análise mais profunda da história desse menino, que se confunde com a história de Bartolomeu. Dessa janela, é construída uma ponte que nos conduz não só de dentro de casa para fora dela, mas também para um diálogo íntimo entre o olhar do eu narrador menino e do autor sobre as cicatrizes deixadas pela passagem do tempo na memória e nas paisagens.

Compreendemos, a partir disso, que as lembranças não se constituem apenas por sua relação com o tempo, mas também por sua relação com a paisagem, ou seja, com espaço que se constituirá em lugar. Dessa forma, o lugar transforma-se em parte intrínseca e inseparável do nosso “eu” e, sendo assim, os lugares habitados e os objetos que nele se inserem passam, também, a constituir a subjetividade dos sujeitos. A casa, por fim, é geradora da memória e, portanto, de todo o enredo. A casa recebe descrições detalhadas – as escadas, o quarto, o quintal, a cozinha, as janelas e outros espaços -, tudo compõe um todo significativo e indissociável. “Passei os olhos pelas paredes conferindo as páginas e minha memória. Eu sabia cada pedaço, cada margem, cada entrelinha desse livro.” (QUEIRÓS, 1995, p. 72). As descrições, por esse motivo, são fundamentais para o desencadear de sentidos que a narrativa gera, pois descortinam elementos que não aparecem muitas vezes na superfície da narração.

3.2.3 Vermelho Amargo

Foi preciso deitar o vermelho sobre o papel
branco para bem aliviar seu amargor.
Bartolomeu Campos de Queirós

A epígrafe que inicia *Vermelho amargo* denuncia a dor e a amargura que envolvem a infância do narrador-autor da obra, que serão contadas ao seu leitor. O livro transborda, até mesmo em sua materialidade, o amargo do vermelho em todos os sentidos. No que tange ao seu aspecto visual, com capa dura, em vermelho fechado, e à grafia do texto, com letras também nessa tonalidade, a obra não escapa à carga emocional infligida pela presença dessa cor amarga que remete à dor. Para aliviar-se desse sentimento cruel e que o faz sangrar, a escolha da epígrafe já anuncia que o tema a ser abordado pelo livro será a própria escrita e a sua capacidade de extravasar a subjetividade do narrador-personagem. Dotado de sinestesia, portanto, *Vermelho amargo* busca não só contar uma história de dor vivida pelo narrador-personagem, mas sim – e por que não sobretudo? –, fazer que o seu leitor sinta, tal qual o narrador-personagem, as formas de afeto durante a revisitação de uma paisagem comum e das suas memórias.

A obra, considerada como uma ficção atravessada por fatos autobiográficos, ocorre em primeira pessoa, colocando em tensão as lembranças, as sensações e as emoções do narrador-autor – um menino não nomeado, nascido numa cidade do interior de Minas Gerais – frente ao que foi vivido e ao que está sendo narrado: “Havia na cidade a madrastra, 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.” (QUEIRÓS, 2011, p.15-16). A narrativa, nesse contexto, oscila entre os fatos do passado e as pequenas interferências narrativas feitas pelo narrador para enfatizar os sentimentos que o passado gerou no momento da ação ou no decorrer da narração. Tem-se, dessa forma, uma espécie de dupla narrativa: a história e os sentimentos. Isso porque ao mesmo tempo em que somos convidados a conhecer a história de perdas desse menino, somos constantemente interpelados, em parágrafos compostos, por confissões íntimas e subjetivas do narrador. Entre memória e ficção, o narrador – confesso – principia dizendo sentir-se “tentado a mentir-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento

para mim” (QUEIRÓS, 2011, p.7), reforçando a ideia de que o próprio autor descreverá uma memória de sua própria infância impregnada de subjetividade, na qual real vivido e ficção se misturam porque “foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor” (QUEIRÓS, 2011, p.7).

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. Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras. (QUEIRÓS, 2011, p. 7-8)

Vermelho amargo, considerada uma narrativa em prosa poética de caráter visceral, delicada “como arame farpado”, revela, nesse sentido, a intensidade de uma dor, proveniente de sofrimentos de tempos passados, passagens vividas que atormentam, desde o passado, o narrador-autor. É através da experiência da dor, nesse contexto, que o narrador cria pequenas imagens poéticas para preencher e criar memórias do seu passado, pois “preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras.” (QUEIRÓS, 2011, p. 7-8). No primeiro parágrafo da obra, observamos fragmentos reflexivos sobre esse tema e acompanhamos o fluxo de pensamento do narrador antes de conhecermos a sua história. Isso porque ora há um trecho em que o narrador abre espaço para falar a sua história de menino, ora o narrador confessa as angústias e as mentiras que conta e cria para si mesmo, de modo que essa dor intensa se alivie: “Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo” (QUEIRÓS, 2011, p. 7-8). A crueldade é causada por diversos acontecimentos: pela dolorosa e precoce morte da mãe, que parte numa manhã seca e fria de maio; pela paulatina separação dos seus irmãos, que vão embora um a um; pela ausência do pai e pelos rancores e ciúmes da madrasta, que corta os tomates de uma maneira diferente de como a mãe cortava. Somos conduzidos por uma voz que descreve em imagens poéticas o amargor deixado pela ausência e fixado na memória do narrador-personagem-autor:

Dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro. Principia nas unhas, passa pelos cabelos, contagia os ossos, penaliza a memória e se estende pela altura da pele. Nada fica sem dor. Também os olhos, que só armazenam as imagens do que já fora, doem. A dor vem de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros. Não se chora pelo amanhã. Só se salga a carne morta (QUEIRÓS, 2011, p. 7-8).

Assim, a primeira experiência relatada é a da dor. E a primeira sensação de um indivíduo é também a dor. Nascemos para o mundo através de uma experiência violenta, uma vez que, como descreve o narrador-personagem, ao nascer, a dor é dupla: a da mãe e também a do filho. A primeira, por conta do parto, cujo processo exige muito do corpo feminino: são horas de espera pela dilatação, horas de ansiedade pela chegada do filho, horas de agonia pelas contrações e reações biológicas na tentativa de retirar esse outro corpo “estranho” do ventre materno. A segunda deve-se ao abandono do ventre materno, o primeiro espaço de segurança, acolhimento e aconchego, o primeiro *ninho* e morada, partes de um paraíso, ligados à figura materna: “Vim ao mundo molhado pelo desenlace. A dor do parto é também de quem nasce. Todo parto decreta um pesaroso abandono” (QUEIRÓS, 2011, p. 8). Nesse contexto, o narrador descreve a perda dessa primeira *casa* como mecanismo poético para criar uma memória, relacionando a figura da mãe à do *ninho*, da proteção, afeto, cuja morte talhou marcas violentas na vida do menino, sentidas em cada parte de seu corpo, porque essa dor “principia nas unhas, passa pelos cabelos, contagia os ossos, penaliza a memória e se estende pela altura da pele.” (QUEIRÓS, 2011, p. 7-8).

Nas palavras de Bartolomeu “a vida é matéria prima para a ficção” (2008). Nesse sentido, podemos pensar que a dor do poeta é também dupla – a de rememorar e a de escrever. *Vermelho amargo*, como uma obra autoficcional, torna-se um meio pelo qual o autor, sobre o olhar de um menino, consegue rememorar e recontar e talvez reelaborar as suas próprias vivências subjetivas. A dor do menino é a mesma dor de Bartolomeu, debruçada sobre o branco do papel para que o vermelho amargo possa aliviar o seu sofrimento. Essa dor, as duas que ele teve, se inscrevem na paisagem de seu texto. Amor, perda, solidão, morte, abandono, desmoronamento da família, são alguns temas trazidos em palavras que ardem e comovem e estão marcadas em cada canto da casa, da janela pela qual o menino observa o afastamento de todos os seus irmãos, à cozinha, onde a madrastra insiste em *retalhar* o tomate violentamente para dividi-lo pelas crianças. A paisagem, em especial a figura da casa, por isso, torna-se representação poética da nova realidade brutal e dolorosa que é manifestada por meio de suas memórias reelaboradas pelo imaginário e pela escrita: “Sem a mãe a casa veio a ser **um lugar provisório**. Uma estação com indecifrável plataforma, onde espreitávamos um cargueiro para um ignorado destino. Não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe” (QUEIRÓS, 2011, p. 9).

O ato de sentir o lugar, por extensão a casa, aos olhos do narrador-personagem que expressa no texto esse sentimento, é determinado pelo valor da proteção e, de modo mais

íntimo, pelo aconchego e, não pelos aspectos meramente restritos às dimensões de espaço e tempo compreendidos por um território, segundo Tuan (1983, p. 9). Desse modo, ao considerarmos a construção do sentido de lugar nos deparamos também com a construção e o desenvolvimento de sentimentos topofílicos e/ou topofóbicos, conforme Tuan (1980), incluindo todos os elos de afetividade dos seres humanos com o seu espaço habitado, percebendo-se diferenciações profundas referentes à “intensidade, sutileza e modo de expressão”. Nesse sentido, a relação entre o menino com os espaços da casa, enquanto sua mãe ainda estava viva, pode ser associada à topofilia, uma vez que o espaço físico da casa e todas as experiências de afeto, segurança e acolhimento vivenciadas ali conferem à casa uma sensação de acolhimento e proteção. O menino, por isso, sente-se seguro e amado dentro de casa, porque cada um dos seus cômodos está impregnado de memórias afetivas.

Entretanto, com a chegada da madrasta, é possível perceber que a relação do menino com o espaço da casa se altera violentamente: “A rara fragrância da alfazema guia-me para o bem profundo, pátria definitiva de minha mãe” (QUEIRÓS, 2011, p. 25). A nova experiência familiar e existencial, ou seja, a morte da mãe e o difícil convívio com a madrasta, modifica os elementos paisagísticos, que passam a ser percebidos sob outra perspectiva, traduzindo-se em sentidos diferentes, trazendo à luz uma visibilidade firmada em imagens fortes, secas e frias. De acordo com Tuan (1980), a paisagem é composta por tudo o que o sujeito valoriza positiva ou negativamente, porque o sentir é inseparável do ressentir. A casa, antes sinônimo de vivências felizes no tempo em que a mãe vivia e deixava tudo mais alegre, “fazia a fantasia virar verdade” (2011, p. 27), deixa de ser acolhedora para **abrigar** a insegurança e a dor com a chegada da madrasta, que não podia “assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós, engolidores de seu ódio” (QUEIRÓS, 2011, p.16), e desejava os filhos do atual marido longe dali. Com a falta da mãe, chega também a falta de amor. Isso ocorre visto que as vivências nessa casa passaram a ressaltar a presença de uma estrangeira que chegou de repente para preencher um vazio deixado pela mãe, sem concretizar afetivamente esse preenchimento: “Os cômodos sombrios da casa — antes bem-aventurança primavera — **abrigavam passageiros** sem linha do horizonte. Se fora o lugar da mãe, hoje ventilava obstinado **exílio**.” (QUEIRÓS, 2011, p.9, grifos nossos). Assim, o menino órfão e sem lugar onde habitar se vê numa casa que ganha os ares do provisório, um provisório que se eterniza. O que era lar se torna exílio nos cômodos sombrios.

É também nesses cômodos sombrios que o menino descreve uma cena passiva-agressiva metaforizada na figura do tomate, que representa um lugar de tensão emocional do

narrador-personagem, por meio da qual o menino irá contrapor lembranças delicadas da mãe e a intrincada relação com a madrasta:

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)

[...]

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 cruzeiros 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 (QUEIRÓS, 2011, p. 14-15).

A violência e a coação eram percebidas pelo narrador-personagem a cada ação da nova mulher do pai, sobretudo ao *retalhar* os tomates como se “degolasse cada um de nós. Seis.” (QUEIRÓS, 2011, p. 9). O numeral “seis”, no último período desse fragmento, é uma outra imagem poética construída por Bartolomeu para realçar a dor da perda paulatina dos seus familiares. Os recados implícitos da madrasta eram percebidos pelo menino bem como por seus irmãos, e, lentamente, um a um, eles foram se afastando da casa, deixando essa paisagem que um dia foi o lugar de amor e acolhimento. Antes da morte da mãe, eram uma família composta por oito integrantes: o pai, a mãe e os seis filhos, no entanto, cada um dos irmãos deixa a casa da família à medida que crescem ou conseguem um outro lugar para chamar de seu; até que o jovem menino fica sozinho nesta casa com cômodos sombrios e paredes vermelhas, assombrados pelo amargo da dor. À medida que isso ocorre, a espessura das rodela do tomate, consumido a cada refeição, vai aumentando, sugerindo, assim, uma espécie de cronômetro ou contagem regressiva que divide a narrativa, marcando, desse modo, o tempo restante do narrador na casa:

Um tomate era a medida exata para cada refeição. Suas unhas longas, sintecadas de um vermelho intenso, suspendiam o fruto no ar. Com a mão tensa segurava o cabo da faca, pronta para retalhar a miséria. Minha garganta, sem saliva, seca, áspera, acompanhava a execução. A eminência de partir somava-se ao medo de ficar. Doía. Doía muito. E doía no corpo inteiro [...]

Para sempre me convenci de que o tomate era meu calendário. (QUEIRÓS, 2011, p. 54, 56)

À vista disso, o tomate, com seu vermelho sanguíneo, não é apenas um ingrediente cotidiano do cardápio familiar, mas a potencialização das lembranças pungentes e amargas do menino órfão que se vê exilado. Ao *retalhar* o tomate, ação entendida pelo menino como uma mensagem de intimidação, a madrasta era comparada à saudosa mãe: a primeira *cortava* o tomate à faca em cada refeição, com determinação, dividindo-o entre todos os integrantes da família; a segunda, no entanto, “*fatiava* o tomate em cruz” (QUEIRÓS, 2011, p.14), transformando os gomos em “pequenas embarcações” tripuladas por barqueiros sementes (QUEIRÓS, 2011, p.15). Esse contraste, por sua vez, revela que, pelo olhar da criança, um simples fato rotineiro como fatiar tomates, enquanto se prepara a comida do dia, pode criar uma memória afetiva ou fóbica: “E, para ganhar mais amor, negociava com o tomate o destino dos filhos, clandestinamente.” (QUEIRÓS, 2011, p. 13). Associada, portanto, à saída dos irmãos da casa, a faca na mão da madrasta era como uma navalha que separava violentamente a família e o abrigo do narrador:

Já não se entevia o arroz através da fatia do tomate. A faca fatiava com precisão cirúrgica. O exílio do irmão deu mais sustância ao tomate. Agora dividido por seis. Não era possível devorá-lo com apenas uma colherada. Minha fatia eu dividia ao meio. Um pedaço para mim, outro para minha fantasia. (QUEIRÓS, 2011, p.57)

Nesse triste cenário da morte da mãe e da presença ameaçadora da madrasta, os filhos, por sua vez, também não podiam contar com a proteção do pai. A perda da mãe e a saída paulatina dos filhos afeta também o pai, que se torna mais um personagem/objeto sombrio e amargo do cenário da casa, representando poeticamente o sofrimento impregnado em cada um de seus cômodos: “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” (QUEIRÓS, 2011, p.12-13). Em *Vermelho amargo*, percebemos que o sofrimento do narrador é marcado pelo abandono, presente na morte da mãe, na frieza da madrasta e também na ausência paterna. A partir disso, o menino vivencia uma dupla orfandade: a da mãe e também a do pai. A ausência do pai não era apenas física, mas também, e, principalmente, afetiva, de maneira que o menino, ao ter de deixar a casa, fica dividido entre a dor de partir e o desejo de não ficar. O menino, precocemente separado da mãe em razão do falecimento dela, sofre pelo rompimento dessa ligação, vivencia uma dupla perda: a da mãe e também a do lugar no lar. A mãe era o solo, a referência, podemos dizer que a casa era a mãe. Perdida a mãe, a casa tornou-se sinônimo de tristeza, violência e melancolia.

A madrasta, dessa forma, passa a ocupar sombriamente todo o espaço da casa com sua amarga presença, enquanto o pai mistura-se a esse cenário de ausências. A ausência dele, em decorrência das viagens de trabalho, se tornara ainda mais aguda, sobretudo quando estava em casa, porque, na maioria das vezes, encontrava-se entorpecido pelo álcool e, mostrava-se indiferente às ameaças da nova mulher aos filhos:

O pai, amparado pela prateleira da cozinha, com o suor desinfetando o ar, tamanho o cheiro do 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. Todos os dias – cotidianamente – havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. [...] 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).

Em obras anteriores, como *Índez*, também analisada neste trabalho, e de cunho autobiográfico, notamos que a presença da mãe iluminava até os pequenos atos de amor do pai, que sempre que chegava de suas longas viagens de trabalho trazia consigo pão e salame para os filhos como forma de demonstrar, silenciosamente, o amor paterno. Por isso, mesmo que passasse muito tempo fora de casa, ele ainda conseguia demonstrar pequenos e simples atos de afeto que conferiam à casa a sensação de *porto seguro* para o menino. O cheiro de pão, o gosto do salame, o barulho do embrulho de papel sendo aberto são imagens descritas pelo narrador como agentes da construção dessa memória afetiva em relação ao lugar. Em *Vermelho amargo*, por outro lado, o menino descreve um constante apagamento da figura paterna, que se transforma em mais uma vermelha marca da dor. Quando se fazia mais presente, principalmente ao chegar à casa depois de dias trabalhando fora, ainda tentava demonstrar algum tipo de afeto, mas que poderia ser interpretado como forçado, realizado por obrigação, por remorso como se o pai negociasse “com o tomate o destino dos filhos, clandestinamente” (QUEIRÓS, 2011, p.13) A insegurança e o medo cresciam com a partida do pai:

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)

O sofrimento é intensificado pela mágoa do filho em relação ao pai, pois este, omissos, permite que, assim como os irmãos, aquele filho fosse embora também da casa onde

moravam. Se em *Indez* podia se ler o gosto do amor do pai revelado nos gestos, em *Vermelho amargo*, pode se sentir o gosto *avermelhado* do afastamento do amor paterno com a morte da mãe, já que ele se transforma em ardor de pimenta do reino, mas apenas na imaginação do menino e não na vivência do real. A sinestesia, nesses momentos da narrativa, é o recurso mais utilizado por Bartolomeu para colocar em evidência todo o sofrimento do narrador que, quando criança, percebia as suas próprias dores com todos os cinco sentidos humanos: “O **odor** da mortadela deslança em mim fragmentos de afagos, relíquias escassas do pai. O tomate não exala nenhum cheiro. É a índole do tomate manifestar-se apenas em cor e cólera”. (QUEIRÓS, 2011, p.25).

Conforme Tuan (1980), como decorrência das experiências, o modo como o sujeito sente o lugar associa variações simultâneas de atitudes às emoções e à atribuição de valores, pois as imagens topofílicas e topofóbicas derivam da realidade do entorno, assumindo muitas formas em função não apenas da amplitude de sua carga emocional, como também de sua intensidade, sendo enriquecidas pelas infinitas combinações dos aspectos concretos e simbólicos presentes em um dado contexto situacional. Ao analisarmos os vários aspectos envolvidos na imagética da construção do lugar em *Vermelho amargo*, percebemos uma aversão em relação ao lugar habitado devido às experiências pungentes e aos dissabores que envolvem as vivências do menino, fato que corrobora o sentimento de topofobia.

A casa em *Vermelho amargo*, portanto, constitui-se como um ambiente topofóbico, uma vez que o narrador-personagem se sente um “passageiro sem linha do horizonte”, sem futuro, sem sonhos, sem expectativas, em uma casa com ares de provisória, anunciando a separação. Após a morte da mãe e a chegada da madrasta, verificamos que a relação de enraizamento e de pertencimento do narrador-personagem frente à casa, ao seu ninho, é desconstruída, paulatinamente, pois esse ambiente, antes familiar, íntimo e (re)conhecido, torna-se estranho, distante e frio. Na vivência, “o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar”, assim, o que começara como “espaço indiferenciado, transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p.7). Só nos familiarizamos com um lugar após algum tempo. À vista disto, percebemos um sentimento paradoxal relacionado à casa: para o menino de *Indez*, ela se torna lugar, marcado pelo amor, pela afetividade, pelo enraizamento e pertencimento, ao passo que, para o menino de *Vermelho amargo*, torna-se um lugar indiferenciado, frio, sombrio, a ponto de levá-lo a fazer uma contagem regressiva para deixá-lo.

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. Meu desterro, decretado pela voz do pai – naquela manhã seca e fria –, me fez inventar meu porto, mesmo sem escolher a margem do rio. 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).

Ao percorrermos as páginas das obras do *corpus* ficcional deste trabalho, observamos pontos de contatos e retomadas que nos levaram a identificar esse constante regresso à memória da infância como se o autor quisesse, por meio da voz de seus narradores, sempre meninos, (re)escrever a própria vida, transformando a dor em matéria prima para a arte. Tanto em *Indez* como em *Vermelho amargo* uma mesma cena se repete, demonstrando esse regressar à vida vivida para representá-la uma e outra vez:

Outras vezes, assentado na porta da casa, esperava a noite chegar. Assistia a primeira estrela nascer. Se não apontava para ela, evitando verruga nascer na ponta do dedo, seu coração recitava: primeira estrela que eu vejo, me dê tudo o que desejo (QUEIRÓS, 1989, p. 27).

Os filhos se assentavam no degrau da escada, em fila. Rendiam-se à primeira estrela e rezavam: “Primeira estrela que eu vejo me dê tudo que eu desejo” (QUEIRÓS, 2011, p. 33).

Observamos também que a forma como essas obras foram organizadas, tendo um espaço dedicado à memória, ressalta o quanto, no projeto estético do autor e nas paisagens representadas, estão acima de tudo a vida, a sensibilidade do escritor, uma aguda consciência do adubo que a vida fornece à arte. Bartolomeu mergulhou na memória, desde *Ciganos*, e, dos vazios, silêncio e soluços, dos sobressaltos e perdas, fez literatura. Com ela, ficcionalizou a vida, isto é, tornou-se autor de sua história, de sua autoficção. Para Bartolomeu:

O grande patrimônio que temos é a memória. A memória guarda o que vivemos e o que sonhamos. E a literatura é esse espaço onde o que sonhamos encontra o diálogo. Com a literatura, esse mundo sonhado consegue falar. (QUEIRÓS, 2012, p.16)

No seu olhar atento, ademais, percebemos a paisagem poética como ponto de encontro da interioridade de quem vê com a exterioridade do que é visto, em meio à corporeidade sensória. Na escrita de Bartolomeu, a paisagem está carregada de um olhar, é a *janela* que comunica uma forma sensível de perceber a vida e, “ganha em intensidade expressiva, devido ao estabelecimento da existência que é dada pela dimensão temporal restaurada” (DARDEL, 2011, p. 4). Essa maneira poética de escrever faz com que a obra se

aproxime de uma Geopoética, o modo com que o Homem expressa o seu Ser e Estar presente no mundo, as suas sensações vividas com o meio que lhe rodeia.

Conceber, assim, a importância da paisagem é remeter-se ao significado do lugar, "O lugar é um mundo de significado organizado." (TUAN, 1983, p. 198), sendo que as paisagens proporcionam ao homem a sensação de sentir-se parte integrante de um ambiente que vivenciou de diversas formas e maneiras, e onde aprendeu com todos os sentidos, densidades e experiências de vida. Trata-se de um processo de formação que reativa uma vida, promove uma sensação emotiva, tornando-se baú de lembranças e foco de sentimentos topofílicos e/ou topofóbicos.

4 NAS TERRAS DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Na leitura da obra de Bartolomeu Campos de Queirós, onde sobressai a paisagem do centro-oeste mineiro, chamou-me especial atenção pensar a relação que existe em seu trabalho e sua apreensão dessa paisagem, a qual se reflete de forma significativa nas páginas de suas memórias.

Nasceu, então, o desejo de conhecer esse “cadinho” do mundo que vinha junto com suas palavras. E foi transbordando felicidade que aceitei o convite para participar do lançamento do livro *Janelas da escrita: memórias de Bartolomeu Campos de Queirós*, de Nínia Parreiras, ocorrido na cidade de Papagaios, em abril de 2018. Curioso pensar que, justamente no início de minha pesquisa para este trabalho, um evento como esse reuniria pessoas próximas ao autor e na cidade de coração dele... Coincidência? Prefiro pensar que foi um grande presente. O que já era um desejo aliou-se à felicidade e à ansiedade do (re)encontro com Bartolomeu, seus amigos, seus caminhos mineiros, suas paisagens.

4.1 Papagaios: um (re)encontro com Bartolomeu.

É tão fascinante, quanto difícil, escrever esse meu relato e tentar, por meio dele, transmitir a essência da minha viagem. É como querer estimular os cinco sentidos pela escrita e colocar, em um único texto, em algumas linhas e com algumas palavras, os momentos que passei. Foram quatro dias intensos de uma experiência única, com sentimentos singulares, jamais experimentados até então. Quis guardá-los todos, e registrar tudo nas lentes da câmera, em fotos e vídeos, para que, talvez assim, pudessem ser eternizados. Contudo, alguns momentos somente os olhos e o coração dão conta de armazenar. Apertem os cintos, pois, é hora de partir.

A ciranda das emoções tem início na calorosa e amável recepção - ainda no aeroporto de Confins - ao grupo, que, como eu, partiu do Rio de Janeiro, composto de professores, escritores, contadores de histórias, pesquisadores. Todos leitores de Bartolomeu, encantados por sua prosa poética, unidos pelo mesmo entusiasmo e paixão: beber na fonte do autor.

Embarcamos num ônibus que nos conduziu a Papagaios. Nossa *rodomoça*, Ninfa Parreiras, à frente de todos, apresentava o caminho, situando-nos também na programação que nos esperava. Em bom *mineirês*, apresentou curiosidades das paragens de seu estado, além de seu convívio com o autor homenageado em seu livro, já citado anteriormente. Nesse trajeto, ouvi muitas histórias sobre a vida do autor - algumas engraçadas e outras tristes. Uma dessas tristes histórias me tocou, profundamente, e serviu para me fazer entender porque o autor falava pouco da cidade natal, Pará de Minas. Ninfa contou-nos que quando a mãe de Bartolomeu morre, ele e os irmãos vão para a casa do avô, em Pitangui, por um tempo. No caminho, são jogados no rio todos os pertences de sua mãe: acreditava-se, naquela época, que o câncer era uma doença contagiosa. Por essa razão, ele e os irmãos foram discriminados por amigos e vizinhos e viveram momentos difíceis na cidade natal, o que provocou um ressentimento em relação à cidade.

Entre uma história e outra, uma pausa silenciava o ônibus. Pela janela, observava-se o cerrado, o gado, o rio, as montanhas, o céu. A primeira estrela surge ao chegarmos a Papagaios, cidade pequena com “gosto de laranja serra d’água”, fruto que Bartolomeu apreciava muito. A cidade com pouco mais de quinze mil habitantes, embora tenha sofrido as transformações urbanas, reconfigurando, assim, as relações pessoais, ainda guarda a essência das coisas simples. Segundo contam, uma das versões para a origem do nome dado a cidade é de que havia ali um local de pouso, no qual um papagaio falador reproduzia a fala dos passantes. Seria um caso mineiro?

O primeiro desembarque foi na Fazendinha, onde Rosinha Figueiras e sua família promoveram doce acolhida, com gostinho mineiro de bolo de fubá, café ralo, queijos, biscoitos, fartos quitutes da roça, sem dispensar frutas direto do pé e a cachacinha. Na propriedade, são produzidas cachaças artesanais, premiadas internacionalmente e exportadas.

Nossa anfitriã, Rosinha, como todos a chamam carinhosamente, é filha de D. Rosa Figueiras, amiga de adolescência de Bartolomeu. Um fato relatado por ela foi o dia em que conversando com a mãe - muito entusiasmada com a escrita do autor e surpresa por saber que era seu conterrâneo - descobriu serem os dois amigos. Mais surpresa e feliz ficou ao saber que sua mãe possuía o número do telefone de Bartolomeu. Encantada com a descoberta, tratou logo de fazer contato; de leitora voraz de sua obra, passou a estreitar os laços de amizade que não se romperam, mesmo após a morte do autor.

Rosinha mantém viva a memória do amigo. Como uma guardiã de sua obra, dedica-se com paixão à Associação Cultural Bartolomeu Campos de Queirós, criada em 13 de julho de 2012, com sede na Casa de Cultura Dona Petita, onde funciona o Museu Bartolomeu Campos de Queirós - um dos projetos da Associação, que considera sua obra e seus pertences como patrimônio cultural. Todo o acervo que compõe o museu foi doado pela família do autor: móveis, objetos de arte e artesanato, coleções, livros tanto autorais como de referência. Tudo preservado para que todos, a qualquer tempo, possam conhecer sua obra, pesquisar suas raízes.

Ao lado da Casa de Cultura, no terreno doado pelo governo de Minas Gerais, está o auditório, no qual são promovidos eventos culturais, tais como: bate-papo literário envolvendo os alunos das escolas públicas e privadas, saraus artísticos e musicais; exposições dos trabalhos de artesões locais para a promoção dos mesmos; realização do Encontro do PROLER – para capacitação de professores.

Foi nesse espaço que no início da noite nos encontramos com alunos de escolas públicas e particulares da região, para uma conversa com microfone aberto e bem utilizado. Narrativas diversas de convívio com Bartolomeu e estudos de sua obra estavam na pauta. Na saída, um tapete de estrelas forrava o céu mineiro, que parecia mais próximo e fazia o convite à contemplação.

O amanhecer preguiçoso, com cheiro de terra orvalhada, ou melhor, encharcada, o canto dos pássaros, tudo parecia mover-se mais lentamente, um convite ao olhar. Como um *flâneur*, percorri as ruas da cidade que me levaram até a Igreja Matriz. Nos fundos da igreja, ficava a casa paroquial onde Bartolomeu morou - cenário de algumas peraltices do menino. A sensação era de estar perambulando pelas páginas das memórias do autor, procurando na paisagem, e no silêncio, o encontro com o seu olhar, com seu espanto, na atmosfera que inspirou sua escrita literária.

As “Janelas” se abrem. O evento principal – lançamento do livro - foi precedido de farto e saboroso café da manhã no auditório da Associação Cultural Bartolomeu Campos de Queirós. Em seguida, diversas falas emocionadas de amigos, professores e parceiros de Bartolomeu, uma linda homenagem a ele, homem de voz serena, mas precisa na defesa das questões sociais de seu tempo. Nesse momento, a cada relato, a minha admiração e respeito aumentavam por esse homem de Palavra(s) e lamentava a precocidade de sua partida.

Experimentei sentimentos difíceis de serem explicados, mas fáceis de serem entendidos, como o provocado pelo testemunho emocionado de Rosinha, no qual nos conta que garimpou, por longo período, a pedido do amigo, andorinhas de porcelana, parecidas com as que ficavam dependuradas na parede da casa onde viveu quando menino. Talvez quisesse ele trazer um pouco da infância ao lado da mãe para perto de si. Ela as encontrou, mas não teve tempo para dar o mimo ao amigo, pois, ele “bateu asas” e nos deixou... “Até passarinho passa” (QUEIRÓS, 2004).

Conheci D. Conceição, a madrastra, com que travei uma conversa impactante. Sua fragilidade, hoje, devido à idade avançada e ao vitiligo, não condiz com o rigor retratado em *Vermelho Amargo*. Dos irmãos, apenas Rosângela estava presente acompanhando a mãe, sem suspeitar, talvez, da relevância e amplitude do legado deixado pelo irmão.

Passados dois dias, deixei Papagaios, com gosto de “laranja serra d’água” na boca e com uma enorme vontade de saboreá-la novamente. Desgarrada do grupo originário do Rio de Janeiro, parti em direção a Belo Horizonte com “escala” em Pará de Minas. Essa parada, um presente, agora oferecido pelo motorista de táxi que me conduzia a Belo Horizonte. No caminho, deparei-me com adolescentes voltando de uma festa, andando quilômetros a pé. Descalços e de óculos escuros se arrastavam felizes para casa. Em minhas andanças por Papagaios, um carro de som havia, no dia anterior, anunciado a tal festa e aconselhava levar os óculos de sol, pois a mesma só acabaria pela manhã. Poucos segundos, após o anúncio da festa, outro carro de som comunicava o enterro de um morador local. Um celebrava a vida; o outro comunicava a morte.

Em Pará de Minas, conheci a antiga estação ferroviária, transformada em terminal rodoviário. A fachada está bem preservada. Um prédio antigo chamou-me a atenção. Cheguei mais próximo, fiz alguns registros em fotografias. Mais tarde, vim a saber que neste local funcionava uma das escolas onde Bartolomeu estudou. Na praça, em frente à antiga estação ferroviária, um coreto, e, ao longe, no alto de uma montanha, uma réplica, menor claro, do Cristo Redentor marcando a religiosidade daquele povo.

Já em Belo Horizonte, no bairro Savassi, última morada de Bartolomeu, percorri ladeiras e ruas. Sem saber, fui à livraria que ele costumava frequentar. Foi como se ele estivesse me guiando, pois, muitos dos lugares pelos quais passei, haviam sido marcados por sua presença e somente depois de conhecê-los, tomei ciência do fato.

Foram dias especiais, intensos, repletos de experiências enriquecedoras e singulares, para os cinco sentidos. Foi possível, a um só tempo, experimentar uma proximidade com o autor, seja pela leitura do livro *Janelas da Escrita* - rico material biográfico -, e, principalmente, pela oportunidade do encontro com a paisagem que tanto inspirou a escrita literária de Bartolomeu e este trabalho. No itinerário do percurso biográfico e topográfico mergulhei nessa atmosfera, tomada não só pela leitura, mas também pela impregnação de vida.

Ao visitar as terras de Bartolomeu, percorrer seus caminhos, ouvir suas histórias contadas por muitas vozes, tudo isso me proporcionou uma experiência diversa do fato literário. Sua obra é permeada por suas vivências, por elementos de sua vida e, assim, nas paisagens representadas estão a vida, a sensibilidade de Bartolomeu, a percepção de que por trás da arte está a vida. Durante esse trajeto, encontrei uma pausa no caos, assim como na literatura, um espaço para respirar, um espaço para alimentar o sonhar, o imaginar-se, o lançar-se a uma vida nova.

Deixei as terras de Bartolomeu com a certeza de que retornarei - deixei lá meu *Índex* para de alguma forma, retribuir a hospitalidade daquela gente tão querida, tão receptiva.

CONCLUSÃO

O diálogo entre Geografia e Literatura, neste trabalho, mostrou as diversas possibilidades de desdobramentos geográficos da emoção, uma vez que podemos identificar, na materialidade do texto, elementos textuais e linguísticos que manifestam a interação entre sujeito e ambiente. Esse processo é materializado no texto literário por meio da escrita que, pela via da linguagem, faz o espaço narrativo configurar-se como paisagem. A leitura, portanto, da obra de Bartolomeu assemelha-se à leitura de um mapa, pelo qual a linguagem poética descortina caminhos para a subjetividade do próprio autor ao recordar e reescrever histórias da infância, que passam pelo filtro não só do distanciamento temporal, como da criatividade poética do escritor.

Neste trabalho, por isso, vê-se uma convergência entre as duas disciplinas: os geógrafos encontram na literatura a melhor expressão da relação concreta, afetiva e simbólica a unir o homem aos *lugares*, e os escritores se mostram, do seu lado, cada vez mais atentos a estes *lugares* em que se desenvolve a narrativa. As paisagens nas obras escolhidas de Bartolomeu resultam da reelaboração pelo imaginário do autor e pela escrita, pois a descrição feita dos *lugares* transforma-os de porto seguro a cais de partida. Não lemos nos textos apenas uma imagem de paisagem, mas uma configuração de mundo intimamente ligada ao estilo e à sensibilidade do escritor, atravessada pela tentativa inconstante de recontar, pela ficção, vivências traumáticas. Ideia de uma paisagem como uma construção cultural e não um dado inerte, mas algo que se processa, se elabora, se constrói.

Neste estudo, procuramos, dessa forma, observar de que maneira as paisagens vividas são reelaboradas nas obras *Indez*, *Por parte de pai* e *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós, escolhidas como *corpus* deste trabalho. Essa investigação nos levou a refletir também sobre a subjetividade que é tecida nesse escrever, visto que a linguagem de Bartolomeu, os procedimentos estéticos, as escolhas lexicais e os recursos narrativos escolhidos por ele imprimem, em todo texto, o olhar subjetivo do autor que recorda os *lugares* em que vivera na infância e os transfigura em linguagem poética. Vimos, durante esse processo, que a história é, de fato, escrita e reescrita, dia a dia, por meio das experiências compartilhadas nesses espaços, as quais deixam marcar físicas, como cicatrizes ou rasuras no *lugar*, e marcas metafóricas, como comportamentos e interações nos *lugares*.

Essa reflexão é o fundamento para a compreensão do que condiciona a existência de sentimentos topofílicos e topofóbicos relacionados ao *lugar*, em especial à figura da casa, nas obras escolhidas de Bartolomeu. Esses sentimentos estão associados, por sua vez, às variações de atitudes e à atribuição de valores individuais à realidade do entorno, sendo influenciados pela combinação de aspectos concretos e simbólicos presentes em um dado contexto situacional, no qual a passagem do tempo configura-os. Isso significa que cada experiência que acontece em um determinado lugar deixará uma marca subjetiva, independentemente de ser uma vivência de afeto ou uma vivência traumática. Dessa forma, ao transpor a memória das casas para linguagem poética, Bartolomeu é capaz de pôr em xeque, também, a forma como o narrador sente-se frente a esses espaços compartilhados em família. Por essa via interpretativa, podemos pensar que este *lugar*, a casa, é a mãe. E não só a mãe biológica, mas também a mãe terra.

A falta da mãe, em *Vermelho amargo*, como vimos, é o grande evento traumático na vida do personagem responsável por aflorar sentimentos topofóbicos em relação à casa, que antes era percebida pelo narrador e pelo personagem como um *lugar* de afeto, conforto e segurança. Isso porque, após a perda da mãe, o jovem passa a notar, também, uma perda gradativa do que conhecia como família, seja pela saída dos irmãos, seja pela ausência do pai, seja pela presença da madrasta. Cada uma dessas experiências de perda faz a casa se tornar um *lugar* passageiro, visto que a permanência nesse local é instável após o falecimento da mãe. Mas nesse processo, antes da morte da mãe, o jovem menino nutria pela casa sentimentos diferentes, como observamos em *Índez*. Nesta outra obra, o *lugar* é impregnado de afetividade, e, conseqüentemente, o sentimento topofílico fixado, como em fotografias que exalam cheiros, surpreendem com sabores, encantam com sons e despertam sensações, as quais demonstram a importante relação de pertencimento do sujeito frente à casa enquanto a mãe era viva.

Na vida real, o menino, ao perder a mãe, perde também o *lugar* - na casa e na cidade. Como relatado anteriormente *Nas terras de Bartolomeu*, ele e os irmãos foram discriminados por amigos e vizinhos e viveram momentos difíceis, o que provocou um ressentimento em relação à cidade. Isso ocorre porque a vivência de perda pós morte da mãe estende-se, também, para a percepção do espaço da cidade. Uma cidade partida e “afetuosamente cruel”, na qual fica evidente a interferência da vizinhança, inclusive na intimidade do ninho seguro da

casa dos pais. Nessa linha tênue entre o *Ôh de casa!* e o *Ôh de fora!*, assim Bartolomeu descreve a cidade:

A cidade sustentava-se por seus ares de domingo. Aparentemente lerda, se alicerçava sobre secretos sussurros. As casas dormiam no colo de um mentiroso silêncio. Havia, contudo, as frestas das janelas por onde se perscrutava o vizinho. Atrás das portas se escutavam assombros que supunham segredos. E todas as vidas se viam apregoadas em tom de confidências. As intimidades eram sopradas de ouvido em ouvido e alteradas de boca em boca. Mentiras sobre mentiras. O orvalho, ao cair manso, não refrescava as invejas. Uma cidade afetuosamente cruel. (QUEIRÓS, 2011, p. 15)

Um raso rio cortava ao meio minha cidade. [...] A cidade partida me fazia, sempre, um morador do outro lado. Não havia opção: em qualquer lugar eu estaria em outra margem. (QUEIRÓS, 2011, p. 16)

Em *Por parte de pai*, embora o medo e o afeto coabitem, paradoxalmente, entre as paredes da casa, provocando, no menino, ora sentimentos topofílicos, ora sentimentos topofóbicos, essa mesma casa dos avós paternos seria, para o jovem, uma terceira margem, uma margem possível. Essa percepção torna-se viável, porque, em meio às inúmeras mudanças (de vida e de casa) com a morte da mãe, ir para a casa dos avós tem, como efeito positivo, o reencontro do menino com um ambiente familiar, *lugar* onde passa a receber os cuidados e os carinhos da avó que [re]presenta, ou seja, que traz de volta, para o presente, a figura materna. Assim como a avó, a figura paterna, representada pelo avô, ensina ao neto a leitura do mundo, pois “leitura era coisa séria” (QUEIRÓS, 1995, p.14). Devido à saúde frágil da avó Maria após o acidente, Joaquim não pode mais ficar com o neto, de modo que o menino se vê, novamente, sem *lugar*.

Este trabalho, portanto, apresentou um estudo cujo objetivo central foi apontar, nas obras escolhidas de Bartolomeu, como os espaços físicos da casa e os lugares coabitados da cidade experienciados pelo autor são recuperados e ressignificados na escrita, especialmente dessas obras. Nesse sentido, por meio da leitura de cada livro, percebemos uma possibilidade de renascimento (novo nascimento) de narradores-meninos frente às paisagens vividas durante a infância do autor, o que pode nos revelar a insistência e a necessidade de escrever o luto, que leva ao processo de escrita na inconstante tentativa de reescrever as vivências do *eu-menino* do passado. Bartolomeu, pelos labirintos da memória, guia nossas leituras, confere aos textos não simples relatos de experiência (individual e coletiva) vivida, mas, sim, como um misto de testemunho e ficção:

Não guardo lembranças tenras 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 da infância idealizada. Escrevo muito sobre aquilo que não me foi permitido (QUEIRÓS, 2012, p. 80).

Cabe ressaltar, ainda, que, a escrita literária, enquanto misteriosa e fascinante, desperta o interesse do leitor uma vez que instiga a imaginação por meio da linguagem literária, e, por sua natureza itinerante (já que cada leitor faz diferentes leituras), leva a vários e imensuráveis caminhos de leitura e percepção do texto literário. Nas palavras de Bartolomeu o texto literário “é democrático porque permite que o leitor escreva em seus vazios.” (QUEIRÓS, 1995, p.31)

Por fim, as considerações finais de um texto, embora deem a sensação de finalização do trabalho, na verdade apenas indicam um ponto final necessário, pois um trabalho de pesquisa realizado com paixão não se esgota facilmente, apenas se para de escrevê-lo ou se continua a escrevê-lo em outros lugares.

REFERÊNCIAS

- ANDRUETTO, Maria Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- ALVEZ, Ida. Prefácio. In: COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Joaquim José Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores.).
- BARCHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COSTA, L. C. N.; GASTAL, S. A. Paisagem cultural: possibilidades e limites conceituais. In: COLÓQUIO IBERO-AMERICANO PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO - DESAFIOS E PERSPECTIVAS, 1., 2020, Belo Horizonte, MG. **Anais..** Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2010. p. 1-24.
- FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da Literatura Brasileira contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Parte I. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1988.
- LACERDA, Nilma Gonçalves. Para atravessar o território desconhecido, a caminho do amanhã. In: DEBATE: Temas polêmicos na literatura. Programa Salto para o Futuro, TVE Brasil. **Boletim**, n. 11, Programa 5, jun. 2007.
- LACERDA, Nilma. **Cartas do São Francisco**. Conversas com Rilke à beira do Rio. Ilustrações de Demóstenes Vargas. Brasília: Caminho das Águas, 2000.
- LISBOA, Henriqueta. **Convívio poético**. Belo Horizonte: Secretaria da Educação de Minas Gerais, 1955.
- KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/6168>. Acesso em: 9 abr. 2022.
- MAXIMIANO, Liz Abad. Considerações sobre o conceito de paisagem. **R.RA'EGA**, Curitiba, n. 8, p. 83-91, 2004. Disponível em: revistas.ufpr.br/raega/article/download/3391/2719. Acesso em: 10 ago. 2020.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 4. ed. São Paulo: Global, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Tradução Carlos A.R. de Moura. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

PARREIRAS, Ninfa. **Janelas da escrita: memória de Bartolomeu Campos de Queirós**. Papagaios (MG): Associação Cultural Bartolomeu Campos de Queirós, 2018.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Entrevista concedida a Eliana Yunes**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3D2pTIRidhc>. Acesso em: 10 maio 2020.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Entrevista concedida ao projeto Paiol Literário. **Revista Palavra: SESC Literatura em Revista**, 01 jul. 2012. Disponível em: https://issuu.com/sescbrasil/docs/revista_-_palavra_2012_web. Acesso em: 10 jul. 2020.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Índex**. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Por parte de pai**. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Sobre ler, escrever e outros diálogos**. In: ABREU, Júlio de (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

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

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: HUCITEC, 1988.

SAUER, Carl Ortwin. A Morfologia da Paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SERRA, Elizabeth (org.). **Bartolomeu Campos de Queirós: uma inquietude encantadora**. São Paulo: Moderna, 2012.

TUAN, Yi-fu. Topofilia: **Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução de Livia de Oliveira. Rio de Janeiro: Difel, 1980.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. Rio de Janeiro: Difel, 1983.

VASSALLO, Marcio. Uma inquietude encantadora. **Jornal Notícias do Salão**, n. 4, ed. esp., set. 2003.

ANEXO A - Obras produzidas e publicadas de Bartolomeu Campos de Queirós

Ao fazer o levantamento das obras publicadas do Bartolomeu, deparamo-nos não só com a diversidade de temáticas, mas também com edições diferentes da mesma obra. Em alguns casos, livros foram renomeados ao ganhar novas edições em outras editoras (*Pintinhos e pintinhas*, publicado pela FTD em 1986, virou *Somos todos igualzinhos* [sic], lançado pela Global em 2006). Em outros casos, livros ganharam capas e projetos gráficos novos, que transformaram a experiência de leitura (é o caso de *Ciganos*, da Miguilim, de 1982, e da Global, de 2004). Outra curiosidade é o fato de a primeira edição de *Onde tem bruxa tem fada...* (Vega Editora, 1979) ter ilustrações do próprio autor; quando o livro foi reeditado pela Moderna, na coleção Girassol, notamos diferenças expressivas no texto ao cotejarmos a 33ª (1991) com a 43ª edição (1993), além de vir com selo da premiação “O melhor para criança” 1979 da FNLIJ, porém não consta no banco de dados da Fundação tal premiação dada a este livro. Outro fato refere-se ao ano de premiação, geralmente concedido no ano seguinte à publicação. No entanto, *Indez* (1989) recebe o prêmio em 1989, mesmo ano em que foi publicado. Por essa razão, indicamos os prêmios concedidos às obras sem referência a datas, devido à irregularidade de dados.

A.1. Obras de Bartolomeu Campos de Queirós

O Peixe e o pássaro. Belo Horizonte: Formato Editoria, 1971.

Pedro. Belo Horizonte: Miguilim, 1973.

O Raul-Luar. Belo Horizonte: RHJ, 1978.

Onde tem bruxa tem fada. São Paulo: Vega, 1979.

Estória em 3 atos. São Paulo: Global, 1980.

Ciganos. Belo Horizonte: Miguilim, 1982.

Mário. Belo Horizonte: Miguilim, 1983.

As patas da vaca. Belo Horizonte: Miguilim, 1985.

Ah! Mar... Belo Horizonte: RHJ, 1985.

Correspondência. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.

Cavaleiros das sete luas. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.

Coração não toma sol. São Paulo: FTD, 1986

Estória em 3 atos. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.

Pintinhos e pintinhas. Belo Horizonte: FTD, 1986.

Apontamentos. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1988.

Indez. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

Papo de pato. Belo Horizonte: Formato, 1989.

Escritura. São Paulo: Quinteto, 1990.

Minerações. Belo Horizonte: RHJ, 1991.

Faca afiada. São Paulo: Moderna, 1992.

Diário de classe. São Paulo: Moderna, 1992.

Por parte de pai. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

Ler, escrever e fazer conta de cabeça. Belo Horizonte: Miguilim, 1996.

Escritura. Belo Horizonte: Maza Edições, 1997.

Faca afiada. São Paulo: Moderna, 1997.

Para criar passarinho. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2000.

Rosa dos ventos. . Belo Horizonte: Miguilim, 2000.

De NÃO em NÃO. Belo Horizonte: Miguilim, 2001.

Bichos são todos...BICHOS. São Paulo: Editora do Brasil, 2001.

Os cinco sentidos. Belo Horizonte: Miguilim, 2001.

Flora. Belo Horizonte: Miguilim, 2001.

A Matinta Perera. Belo Horizonte: FTD, 2002.

Olhar de bichos. Belo Horizonte: Dimensão, 2002.

Mais com mais dá menos. Belo Horizonte: RHJ, 2002.

Até passarinho passa. São Paulo: Moderna, 2003.

Menino de Belém. São Paulo: Moderna, 2003.

O piolho. Belo Horizonte: RHJ, 2003.

Vida e obra de Aletrícia depois de Zoroastro. São Paulo: Moderna, 2003.

Entretantos. Belo Horizonte: Conselho Regional de Psicologia/MG, 2004.

Formiga amiga. São Paulo: Moderna, 2004.

O guarda-chuva do guarda. São Paulo: Moderna, 2004.

De letra em letra. São Paulo: Moderna, 2004.

Pato pacato. São Paulo: Moderna, 2004

O olho de vidro do meu avô. São Paulo: Moderna, 2004.

Papo de pato. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2004.

Pé de sapo e sapato de pato. São Paulo: Editora do Brasil, 2004.

Antes do depois. Rio de Janeiro: Manati, 2006.

Sem palmeira ou sabiá. São Paulo: Peirópolis, 2006.

Somos todos igualzinhos. São Paulo: Global, 2006.

Para ler em silêncio. São Paulo: Moderna, 2007.

Sei por ouvir dizer. Porto Alegre: Edelbra, 2007.

Anacleto. São Paulo: Larousse Junior, 2008.

Menino inteiro. São Paulo: Global, 2008.

Foi assim. São Paulo: Moderna, 2008.

Tempo de vôo. São Paulo: SM, 2009. Coleção Comboio de Corda.

O ovo e o anjo. São Paulo: Global, 2009.

Nascemos livres. São Paulo: SM, 2009

O livro de Ana. São Paulo: Global, 2009.

ABC até Z. São Paulo: Larousse, 2009.

Rosa dos ventos. São Paulo: Global, 2009.

Isso não é um elefante. Belo Horizonte: Abacatte, 2010

A árvore. São Paulo: Paulinas, 2010

Vermelho amargo. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

O fio da palavra. Rio de Janeiro: Global, 2012

Sobre ler, escrever e outros diálogos. Rio de Janeiro: Global, 2012.

Elefante. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

O gato. São Paulo: Paulinas, 2014

A.1.1. Produção Traduzida- Língua Estrangeira

QUEIRÓS. Bartolomeu Campos de. (trad.) Jane Springer. **Nest Egg.** Groundwood BooksDouglas & McIntyre, n/d.

QUEIRÓS. Bartolomeu Campos de. (trad.) Fátima Abreu. **Por Parte de Pai.** Fondo de Cultura Econômica, 1ed. - Primeira edición en português, 1995; 1ed. Primeira edición en español, 1998.

QUEIRÓS. Bartolomeu Campos de. (trad.) Eduardo Langagne. **Las Patas de la Vaca.** Belo Horizonte: Miguilim, n/d.

QUEIRÓS. Bartolomeu Campos de. (trad.) Gregers Steendahl. **Skrukaeg.** Belo Horizonte: Miguilim, n/d.

QUEIRÓS. Bartolomeu Campos de. (trad.) Alberto Jiménez Rioja. **Leer, escribir y hacer cuentas de memória.** SãoPaulo: Global, 2006.

QUEIRÓS. Bartolomeu Campos de. (trad.) Beatriz Peña. **El ojo de vidrio de mi abuelo.** Babel, 2007.

A.1.2. Produção como organizador de antologias:

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. (org.) **Cecília Meireles: as palavras voam**. São Paulo: Moderna, 2005.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. (org.) **Manuel Bandeira: para querer bem**. São Paulo: Moderna, 2005.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. (org.) **Henriqueta Lisboa - Luz da Lua**. São Paulo: Moderna, 2006.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. (org.) **Ana de Castro Osórios – Branca-flor e outros contos**. São Paulo: Petrópolis, 2007.

A.1.3. Textos de Bartolomeu Campos de Queirós publicados em Antologias:

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de ...das saudades que não tenho. *In*: ABRAMOVICH, Fanny (Org.) **O Mito Da Infância Feliz**. São Paulo: Summuns, 1983.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Foram muitos, os professores. *In*: ABRAMOVICH, Fanny (Org.) **Meu Professor Inesquecível**. São Paulo: Gente, 2008.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Menino temporão. *In*: PAULINO, Graça (Org.) **O Jogo do Livro Infantil**. Belo Horizonte: Dimensão, 1997.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. O livro é passaporte, e bilhete de partida. *In*: PRADO, Jason; CONDINI, Paulo (Orgs.). **A Formação do Leitor: pontos de vista**. Rio de Janeiro: Argus, 1990.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Literatura: leitura de mundo, criação de palavra. *In*: YUNES, Eliana (Org.) **Pensar a Leitura: Complexidade**. Rio de Janeiro: PUC/ Loyola, 2002.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Leitura, um diálogo subjetivo. *In*: OLIVEIRA, Ieda (Org.). **O Que é Qualidade em Literatura Infantil E Juvenil**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2005.

O Livro dos Sentimentos. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2006.

Pecados. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

Deszmandamentos. (coord.) Eliana Yunes e Maria Clara Bingemer. Rio de Janeiro: PUC/Loyola, 2003.

A Escolarização da Leitura. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

ANEXO B – Premiações e distinções

B.1. Livros Premiados:

Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. **O peixe e o pássaro.**

Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. **Pedro.**

Selo de Ouro - Fund. Nac. do Livro Infante Juvenil. Rio de Janeiro. **Pedro.**

Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro. São Paulo. **Ciganos.**

Prêmio Bienal Internacional de São Paulo. **Cavaleiros das sete Luas.**

Diploma de Honra do IBBY. **Correspondência.**

Prêmio Câmara Brasileira do Livro. Rio de Janeiro. **Faca afiada.**

Prêmio Orígenes Lessa - Fund. Nac. do Livro Infante Juvenil. Rio de Janeiro. **Indez.**

Prêmio Bienal de Belo Horizonte. Belo Horizonte. **Coração não toma Sol.**

Grande Prêmio Ass. Paulista de Críticos de Arte. São Paulo. **Minerações.**

Quatrième Octogonal. França. **Minerações.**

Prêmio Orígenes Lessa - FNLIJ. Rio de Janeiro. **Minerações.**

Jabuti - Literatura Infantil. **Sei por ouvir dizer.**

Câmara Brasileira do Livro. CBL. **Sei por ouvir dizer.**

B. 1.2. Livros recomendados e selecionados:

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infante-Juvenil Rio de Janeiro. **Mário.**

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infante-Juvenil. Rio de Janeiro. **Ciganos.**

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infante-Juvenil. Rio de Janeiro.
Apontamentos.

Selecionado para o Projeto Meu Livro Meu Companheiro. Rio de Janeiro. **Correspondência.**

Selecionado para Ciranda do Livro - FNLIJ. Rio de Janeiro. **Estória em 3 Atos.**

Obra selecionada para o Prêmio Jabuti. São Paulo **Indez.**

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil. Rio de Janeiro. **Papo de pato.**

Selecionado para o Projeto Meu Livro Meu Companheiro: FNLIJ. **Papo de pato.**

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil. Rio de Janeiro. **Coração não toma Sol.**

Selecionado para o Jabuti. São Paulo. **Minerações.**

O Melhor para Jovem - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil. Rio de Janeiro. **Por parte de pai.**

O Melhor para Jovem - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil Rio de Janeiro. **Ler, escrever e fazer conta de cabeça.**

Indicado para o Prêmio Jabuti. São Paulo. **Para criar passarinho.**

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil. Rio de Janeiro. **Para criar passarinho.**

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil Rio de Janeiro. **Flora**, n/d.

Associação Paulista de Críticos de Arte concedem o Grande Prêmio da Crítica em Literatura Infantil/Juvenil. APCA - **Conjunto da obra**, 1990.