

Quando as lembranças doem: a casa da infância em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós

Marcela Verônica da Silva¹

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

Bartolomeu Campos de Queirós

Autobiografia e narrativa memorialista

É notável na produção literária contemporânea a profusão de escritas de si, seja pelo fato de o narrador comungar do nome do autor ou ser associado a ele em virtude das semelhanças entre suas vidas. Ocorre, nessa interação, o pacto autobiográfico, no qual, nos termos de Lejeune (2008), a identidade de nomes constitui um contrato de leitura que orienta o leitor a uma interpretação autobiográfica do texto. Texto este em que, segundo Araújo (2011), é possível ler a vida do indivíduo, que grava memórias, organiza experiências e expõe-se ao olhar do outro, purgando culpas e confessando pecados.

À primeira vista, é sob esse contrato de leitura que se estabelece a relação entre Bartolomeu Campos de Queirós e seu leitor, na última obra do autor, *Vermelho amargo* (2011), declaradamente autobiográfica. Na abertura, o escritor expõe-se ao leitor advertindo: “Foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor” (Queirós, 2011, p. 6). Verter esse amargor contido na pena em papel branco requer, pois, por parte do narrador (autor) uma atitude ascética, de revisitação das dores, com a finalidade de purgá-las ou, ao menos, de compartilhá-las (como um fardo) com o leitor.

O escritor parece estar motivado por uma grande urgência em escrever ou desabafar, pois visa, desse modo, alcançar determinada realidade, como bem observou Schøllhammer (2009, p. 11) ao tratar da

¹ Doutora em literatura brasileira pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, SP, Brasil. E-mail: maveronica83@yahoo.com.br

escrita contemporânea. Nesse sentido, a urgência é a expressão sensível de lidar com o próximo e atual, o que o faz pensar que sua “realidade mais ‘real’ só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente”. Por essa razão, a literatura pode ser considerada um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura.

Vermelho amargo, no entanto, é uma obra que, apesar de remeter a situações vivenciadas pelo autor, não aborda a realidade diretamente, e isso faz com que se distancie de uma escrita meramente autobiográfica. Lejeune (2008, p. 25), afirma que “o relato autobiográfico é, em geral, próximo dos tipos de relato mais tradicionais, esses modos de narrativa, aos quais nos habituamos a considerar não como relatos, mas como reflexo da realidade”. Assim, o trabalho estilístico e experimental com a linguagem distancia o texto de Queirós da referencialidade, ou seja, a sobreposição do lirismo à narrativa dificulta a apreensão objetiva do enredo, pois, assim como a memória flui, também o discurso acaba por se tornar fluido – embora lacunar, por não seguir rigidamente o tempo cronológico. Nesse sentido, a escrita de Queirós adquire uma tensão: se, por um lado, é declaradamente autobiográfica e, portanto, deveria conter um valor mais exato ao representar o triunfo da individualidade e por tratar-se de um gênero referencial, por outro lado, é poética, tecida pelos fios do texto memorialístico, construída a partir da fluidez do tempo da memória, que é não linear. Queirós procede, pois, à ficcionalização dos aspectos autobiográficos. Para tanto, adota um relato memorialista envolto por signos artísticos.

O caráter desdobrável da memória pode ser explicado pela teoria dos fenômenos temporais de Bachelard (1994, p. 34), mais especificamente pela ideia de duração. Para o teórico, o tempo pensado não está em consonância com o tempo vivido, visto que a continuidade temporal, tal como percebida pela consciência, é resultado das múltiplas superposições temporais. Assim, o tempo vertical, ou da consciência, é marcado pela descontinuidade, e a recordação seria, pois, constituída por esses instantes. O ato de narrar a própria vida, desse modo, é uma forma de construir uma continuidade. Essa percepção do tempo como construção demonstra que só é possível vislumbrar nossa visão temporal a partir do presente. É no presente que nos encontramos, logo, é a partir desse momento que é possível uma construção do fluxo temporal do nosso ser. O escoar da duração não pode ser percebido pelo ser, mas, a partir das

lembranças que marcaram sua vida, ele consegue, por meio de uma escolha racional, estabelecer uma linha de evolução temporal. O filósofo francês expõe ainda que:

A memória não nos entrega nem mesmo diretamente a ordem temporal; ela tem necessidade de se basear em outros princípios de ordenação. [...] Conhecer-nos é reencontrar-nos nessa poeira de acontecimentos pessoais. É num grupo de decisões experimentadas que repousa nossa pessoa (Bachelard, 1994, p. 34).

Na obra de Bartolomeu Campos de Queirós, a narrativa de si obedece, assim, à descontinuidade temporal das recordações de que trata Bachelard (1994), e essa descontinuidade busca ordenar-se através da escrita. O narrador busca reconhecer-se em meio a essa “poeira de acontecimentos pessoais” usando como meio a narração. Lopes (2003, p. 55) levanta a hipótese de que talvez a autobiografia só possa ser escrita uma vez, mas as memórias, muitas, pois o significante sob o qual funciona a autobiografia não permitiria que fosse diferente: um só autor, uma só vida, uma só grafia. A memória é desdobrável e sujeita às provocações, às estimulações e à subjetividade que as tornam incontroláveis.

Sobre o processo de construção da narrativa e a diferença entre escrita autobiográfica e escrita memorialista, Porto (2011, p. 196) esclarece que:

O narrador memorialista cria uma espécie de *metamemória* literária, pensada sob a estrutura do recordar e a partir do próprio discurso memorialístico, num jogo espelhar, num jogo de linguagem, onde as entrelinhas são as linhas e vice-versa, onde o profundo e a superfície interagem para compor o ato de criação. É diferente da tentativa de escrita (auto)biográfica, quando se pretende escrevê-la unicamente como registro e “ilusão” histórica, como se a existência humana e a memória ou até mesmo os documentos dessa existência fossem lineares. Por sua vez, a escrita memorialista se lança às reminiscências para também pensá-las pelos seus avessos, nas idas e vindas e, ao pensá-las, repensar ressentimentos e esquecimentos.

Esse caráter fragmentário da narrativa memorialista ocorre pela não preocupação em estabelecer uma ordem de ações. As sensações prevalecem e deixam-se conduzir pela sequência caótica das lembranças associadas a imagens, sons, cheiros. Não se trata apenas de um registro,

mas de uma revisitação do passado em que os espaços vazios são ocupados pela ficção.

No entanto, apesar das diferentes definições, tem sido comum vislumbrar, nas construções ficcionais do *eu*, o tema da memória a partir de teorias sobre as escritas autobiográficas, pois se entende que o alicerce para esse tipo de narrativa (o gênero autobiográfico) é o mesmo: a história, o tempo, a memória. Para Souza (2012, p. 69), a organização da palavra autobiográfica é feita na construção desse triângulo, cujas paredes são formadas por esses três elementos (pelo tempo, pela história e pela memória). Os lados desse triângulo não estão em subserviência entre si; estão, sim, imbricados uns com os outros.

Ao tratar da memória nas autobiografias, Miraux (2005 apud Souza, 2012, p. 70) afirma que o esquecimento impede a pessoa de contar a história de sua vida, mas trata-se de um esquecimento fecundo, porque seleciona o essencial e apaga o episódico. E mais: é na escritura o lugar onde se produz a recordação significativa da vida, o esquecimento suscita a imaginação e expõe de maneira aguda a relação entre o referencial e o poético. “Não é a exatidão dos fatos o que importa, mas o encontro do fato relatado e do imaginário, que o reproduz.”

Em *Vermelho amargo*, o narrador adulto revisita sua infância solitária e, desse modo, o leitor é colocado na situação de espectador, que observa um menino que perde a mãe e vê na figura do pai a atitude autoritária e rude que combina com a da madrasta, ciumenta e econômica. A sequência das ações narradas acompanha a partida dos irmãos, que deixam a casa um a um. Essas ações contrastam com as fatias de tomate servidas pela madrasta a cada refeição: elas se tornam cada vez mais espessas e intragáveis conforme a casa vai se esvaziando. O fruto pode ser associado ao ódio da madrasta ou à convivência insustentável com a mulher que substituiu a mãe morta. São, desse modo, os objetos e sensações que evocam as lembranças, mas, com a ausência de uma “ordem”, a construção da narrativa acaba por se orientar e se sustentar pela e na ficção. Além disso, a casa da infância, apesar de não estar no centro das descrições, é a todo momento retomada a partir de alguns elementos: o fogão à lenha da cozinha, o quintal e seus esconderijos, o porão com seu teto de tábuas e chão de terra – são imagens que parecem absorver esses fragmentos da memória.

Os elementos que compõem as descrições de Queirós constituem o elo entre biografia, preocupada em localizar a lembrança no tempo e

que se volta para o conhecimento dos outros, e a hermenêutica, que se volta para a intimidade.

Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade (Bachelard, 1989, p. 29).

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

Infância e memória: as imagens da casa

É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só de acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não encontremos nunca.

Marcel Proust

O narrador proustiano, ao sentir o sabor das *madeleines* mergulhadas no chá, estremece e é invadido por “um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa”. Prazer que, como ele afirma: “logo me tornara indiferentes às vicissitudes da vida, inofensivo os seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência” (Proust, 1982, p. 31). Trata-se da memória da infância, que é despertada pelas sensações que vêm do paladar e que rapidamente levam o narrador ao tempo e à casa da infância, cuja imagem pode ser relacionada ao aconchego e proteção.

A casa, segundo Bachelard (1989, p. 24), “é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”. É por essa razão que, na literatura, muitos dos escritores a tomam como imagem e com a imaginação constroem ilusões de proteção. Ainda segundo o teórico, “na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (Bachelard, 1989, p. 25). Mas o que acontece quando essa imagem de proteção, por alguma razão, é abalada?

Se, *Nas viagens de Swann*, de Marcel Proust, o ato de retornar à casa imaginada pelo viés da memória emocional evoca uma sensação de prazer, em *Vermelho amargo* (2011), de Bartolomeu Campos de Queirós, no entanto, representa uma experiência ascética, de enfrentamento da dor que o narrador carrega desde a infância. Esse enfrentamento é necessário ao adulto que quer a todo custo purgar ou aliviar esse sentimento, e essa atitude se configura já na abertura da obra, quando o escritor declara que “foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco” (Queirós, 2011, p. 6, grifo nosso). A escrita atormentada de Bartolomeu Campos de Queirós configura-se como necessidade e representa a projeção de uma profunda ferida interior, do tremendo mal-estar provocado pela solidão da infância.

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 armazena 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. 8).

A dor que vem de “afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares e inseguros futuros” é um convite à topoanálise,² que Bachelard propõe como estudo das relações entre espaço e subjetividade. Para tratar da dor, o narrador de *Vermelho amargo* procura em si mesmo a raiz desse sentimento e constata que essa dor tem início no momento do nascimento: “A dor do parto é também de quem nasce” (Queirós, 2011, p. 29), uma vez que “não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe” (Queirós, 2011, p. 9).

² A topoanálise é uma metodologia de análise das representações espaciais do texto literário.

As passagens em que o parto é relacionado ao abandono são recorrentes na obra. A persistência dessa convicção ao longo da narrativa evidencia o trauma causado pelo afastamento involuntário, pois, na visão do narrador: “Todo parto decreta um pesaroso abandono. Nascer é afastar-se – em lágrimas – do paraíso, é condenar-se à liberdade” (Queirós, 2011, p. 8). Assim, tem-se a primeira imagem da casa associada ao ventre materno, do qual o eu é liberto para enfrentar a vida. Na narrativa, a liberdade possui uma acepção negativa, que pode ser constatada nas palavras da irmã do narrador, ao tomar a imagem do pássaro como reflexão:

Passarinho não canta. Passarinho lastima – minha irmã repetia. Diante da demasiada liberdade seu canto vira pranto – ela teimava. Liberdade, quando abusiva, mais amedronta – ela completava. Ter um céu inteiro por caminho espanta até as asas. Todo pássaro faz um desnorteio ao voar (Queirós, 2011, p. 21).

Ocorre, assim, uma inversão de sentidos, e a liberdade passa a denotar errância, solidão, angústia. Segundo Bachelard (1989), a casca protege as aves até o nascimento, mas o momento do voo obriga ao desapego. A casca garante a sensação de acolhimento e, nesse sentido, pode ser associada tanto à casa quanto à concha ou mesmo ao ventre materno. O ato do nascimento se constitui, na obra de Bartolomeu Campos de Queirós, como um primeiro corte que o separa da mãe. Já a casa onde nasceu, enquanto a mãe ainda está viva, relaciona-se ao acolhimento descrito por Bachelard (1989) e às intimidades, como a do colo ou ventre maternos. Assim, observa-se que, após a morte materna, a casa é descrita como “lugar provisório”:

Sem a mãe, a casa veio a ser um lugar provisório. Uma estação com indecifrável plataforma, onde espreitávamos um cargueiro para ignorado destino. Não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe. Impossível adivinhar, ao certo, a direção do nosso bilhete de partida. Sem poder recuar, os trilhos corriam exatos diante de nossos corações imprecisos. Os cômodos sombrios da casa – antes bem-aventurança primavera – abrigavam passageiros sem linha do horizonte. Se fora o lugar da mãe, hoje ventilada obstinado exílio. (Queirós, 2011, p. 9).

Com a ausência da mãe, o espaço deixa de ser ameno e toma a forma de *locus horrendus*, por se transformar – o lugar que antes era primaveril – em sombrio e ameaçador. Desse modo, o sentimento de exílio na obra

de Bartolomeu Campos de Queirós é decorrente do abalo psíquico provocador da inversão do modo como o narrador concebia a casa. A contradição, assim, fica bem nítida: a casa expressa ao mesmo tempo o apego psíquico decorrente da lembrança da mãe, mas também expressa a repulsa, por não corresponder mais aos anseios de paz.

Em *Vermelho amargo*, são apresentadas as vivências do narrador, descritas a partir das sensações, cores e cheiros da casa da infância. A narrativa toma como argumento o jogo antitético felicidade *versus* tristeza. A felicidade estaria ligada à ideia de conforto e proteção, delicadeza e cumplicidade que a presença da mãe trazia, e o sofrimento estaria relacionado à chegada da madrasta, cujo ódio, apesar de velado, podia ser percebido nas suas atitudes, como no ato de cortar o tomate – fruto constantemente lembrado na narrativa – com ódio, como se esse ato fosse a desforra pela (ainda) permanência dos filhos do primeiro casamento do marido, o que a impedia de apagar as lembranças da rival. O tomate, assim, é tomado como parâmetro das mudanças, pois se, antes, a mãe, “com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava” (Queirós, 2011, p. 14), depois da ausência materna, ele se torna o fruto que absorve todo o ciúme, uma vez que “a madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos” e, “afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós” (Queirós, 2011, p. 9).

Ainda sobre a casa em sua estrutura, Bachelard (1989) esclarece que ela se reveste de complexidades representadas por abrigos de solidão, como o quarto, o sótão e mesmo o porão, que ficam em meio aos espaços habitados. Os valores de intimidade, em decorrência desse povoamento e esvaziamento, nela se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas. Essas dialéticas, porém, ajudam a criar as raízes do homem no mundo e são importantes para a constituição de sua subjetividade. Se, em *Vermelho amargo*, em um primeiro momento, a ausência da mãe do narrador provocou uma mudança na concepção da casa – que, de lugar pacífico e acolhedor, transformou-se em “lugar provisório” –, a convivência difícil com a madrasta intensificava a tensão e a contradição, uma vez que seus habitantes tinham, por obrigação, que se conformar em permanecer em um espaço onde não eram aceitos.

A narrativa é uma forma de reviver o passado. No tempo das memórias, usualmente se recorda a infância. A explicação é de Bachelard (1989, p. 102): “É no último quartel da vida que compreendemos as solidões do primeiro quartel, quando a solidão da idade prolecta repercute sobre as solidões esquecidas da infância”. O narrador de *Vermelho amargo* encontra-se, pois, nessa fase da vida em que a solidão obriga as recordações a fazerem-se presentes. No entanto, a solidão revisitada não se relaciona apenas ao isolamento comum, como o ato de buscar os sótãos e porões, mas é intensificada pelo sentimento de exílio decorrente da perda da mãe.

A áspera realidade da morte materna e a dificuldade em aceitar a mulher escolhida pelo pai leva o narrador a se refugiar nos espaços de solidão como o porão, onde pode criar os seus quadros de devaneio. Para Bachelard (1989, p. 29) “todos os espaços das solidões passadas, os espaços em que se sofreu a solidão são inapagáveis. Mesmo quando estão riscados do presente, quando não contam mais com o sótão ou com a mansarda, a eles se volta nos sonhos noturnos”. Para o teórico, esses redutos têm valor de concha, e quando o ser vai até o fundo dos labirintos do sono, conhece repousos ante-humanos: é esse o momento em que atinge o imemorial. Mas, no próprio devaneio diurno, a lembrança das solidões são experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja estender-se, mas gostaria, sobretudo, de ser possuído mais uma vez.

O porão é a parte mais obscura, irracional da casa; lá é noite todo o tempo. O porão é, muitas vezes, o lugar onde são enterrados mortos. A partir do devaneio, em *Vermelho amargo*, esse “encontro” com a mãe morta ocorre nesse espaço, que passa a ter uma acepção positiva, de refúgio. Os sentidos se invertem e, assim, os espaços coletivos são os que suscitam medo, por terem a presença da madrastra, enquanto a escuridão do porão acolhe.

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

Assim, é para o porão que o narrador vai quando pretende sonhar. Seu sonho é conduzido pela melancolia. O espaço da solidão é onde o indivíduo se permite o devaneio. Em *Vermelho amargo*, a descoberta da felicidade por meio do devaneio é uma forma de aliviar a dor. Assim, o porão, como o colo da mãe, adquire contornos humanos, personifica-se, pois é “quem” embala e protege.

A fuga da realidade na obra de Bartolomeu Campos de Queirós também se manifesta pela distorção do real. O narrador, quando criança, negava a realidade e conseguia associar palavras e objetos a novos sentidos. Em *Vermelho amargo*, o espelho, símbolo do real, não é capaz de conter a imaginação infantil.

A parede da casa sustentava um espelho cercado por moldura vermelha. Na ponta dos pés – equilibrista – eu buscava meu rosto e deparava com outro e me estranhava. O espelho é a verdade que, ainda hoje, mais me entorpece. Espelho sustenta o concreto e prefiro a mentira dos sonhos nas manhãs frias e secas (Queirós, 2011, p. 13).

A negação do real é o que permite ao narrador o enfrentamento da dor. O espelho, que reafirma a dolorosa realidade, também não é confiável, pois inverte o sentido das palavras e as reais intenções da madrastra.

A esposa do meu pai prezava o tomate sem degustar o seu sabor. Impossível conter em fatia frágil – além da cor, semente, pele – também o aroma. Quando invertida, a palavra aroma é amora. Aroma é uma amora se espiando no espelho. Vejo a palavra quando ela se nega a me ver. A mesma palavra que me desvela, me esconde. Toda palavra é espelho onde o refletido me interroga. O tomate – rubro espelho – espelhava uma sentença suspeita (Queirós, 2011, p. 12).

Se a palavra aroma ao contrário torna-se amora (amor?), esse sentimento é dissimulado. A rubra moldura dentro da qual o espelho se projeta deixa à mostra o signo de ódio que circunda essa verdade. Assim como nos contos de fada, a madrastra na obra de Bartolomeu Campos de Queirós é dissimulada a ponto de fazer com que o marido ceda às suas vontades e providencie a partida dos filhos.

Outro aspecto importante no narrador de *Vermelho amargo* é a imaginação, que se transforma em fator necessário ao enfrentamento das dores do narrador e é constantemente reafirmada. As palavras também possibilitaram ao narrador dar expressão à sua dor. Ele “Trazia

de cor e decifradas algumas palavras: aturdido, suspeito, profundo, deserto, promessa, solidão e um amor condenado a minguar pelo exílio. Cobiçava conhecer mais palavras para nomear o incômodo perpétuo instalado pela dor” (Queirós, 2011, p. 58). Com o conhecimento da escrita, o narrador vê a possibilidade de direcionar sua vida. A poesia transformava-se, assim como o porão, em outra forma de refúgio.

Matriculado na escola me vi diante de imenso oceano. Para vencê-lo, só com muitas palavras. Na margem – entre rendas de areias – as palavras eram meu barco. Com elas atravessaria as ondas, venceria as calmarias, aportaria em outras terras (Queirós, 2011, p. 62).

Assim, a busca pela solidão no espaço do porão constitui um exercício de devaneio que, mais tarde, também encontrará projeção na escrita. Nesse sentido, escrever toma o sentido apontado por Cortázar (2006, p. 229), pois é um ato de “exorcizar, repelir criaturas invasoras”, mas também é a possibilidade de olhar para si e buscar impor a ordem ao caos da mente, da memória. O verbo também é o esquema norteador do poder imaginário na poesia, já que “uma imagem estável e acabada corta as asas à imaginação” (Bachelard, 2001, p. 2).

Desanuviou em mim a ideia de que as coisas existiam alheias ao meu desejo. Viver exigia legendar o mundo. Cabia-me o trabalho exaustivo de atribuir sentidos a tudo. Dar sentido é tomar posse dos predicados. Trabalho incessante, este de nomear as coisas. Chamar pelo nome o visível e o invisível é respirar consciência. Dar nome ao real que mora escondido na fantasia é clarear o obscuro (Queirós, 2011, p. 62-63).

O narrador, ao “legendar o mundo”, passa a compreender seu entorno e exercer o poder de decisão. A escrita, nesse sentido, permite refletir sobre sua condição. Porém, a escrita não deixa para trás a fantasia, pelo contrário, vincula-se a ela, pois esta sim ajuda o narrador a “clarear o obscuro”.

Assim como a escrita representa a possibilidade de fuga do narrador para espaços da imaginação, os irmãos, enquanto estão ainda na casa da infância, também demonstram suas buscas por evasão. O irmão mais velho, num ato de desespero, mastigava vidros. O narrador “pensava em sua língua sangrando e o vidro retalhando sua garganta e se misturando ao tomate do estômago. Depois ele cuspiu o vidro moído e o chão parecia ladrilhado com pedrinhas de brilhante” (Queirós, 2011, p. 41). A irmã mais velha manifestava seu desejo de fuga idealizando o casamento, “ela

trespassava na agulha uma linha, de azul profundo, e bordava. Teci paisagens com ponto de cruz, miúdos, mas tão miúdos, que ficava difícil acreditar que não eram mares as águas que ela crucificava” (Queirós, 2011, p. 48). A segunda irmã possuía um gato mudo e respondia a tudo com um miado “mais fino que a rodela de tomate” (Queirós, 2011, p. 50). O gato, por amor, emprestara sua voz à menina emudecida pelo medo. A irmã mais nova – que não tivera a presença da mãe – era despreendida e sem raízes: “Desenraizada, jamais perdeu a direção, sem, contudo, encontrar um destino seguro” (Queirós, 2011, p. 55).

Bachelard (1989), ainda sobre a poética do espaço, trata da miniatura ressaltando o quanto é comum na literatura a narração de espaços pequenos para, a partir deles, intuir os grandes. Segundo o teórico, o grande está contido no pequeno.

Nos pequenos cacos de vidro que o irmão cuspiu formando ladrilhos brilhantes, pode-se vislumbrar o desespero e a ansiedade, mas também a sabedoria de transformar os sofrimentos, de colocá-los para fora. Os bordados da irmã mais velha também são miniaturas que expressam o desejo de mudança. Os mares que bordava, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 182), podem ser símbolo da dinâmica da vida, lugar de nascimentos, transformações e renascimentos – um estado transitório entre as possibilidades e as realidades. Trata-se de uma situação de ambivalência, que é sinónimo de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode acabar bem ou mal. O gato da segunda irmã, que “vez e outra, soltava um lamento arranhado e brando” (Queirós, 2011, p. 46), por sua vez, representa tristeza, infelicidade, e o mapa que a irmã mais nova usava para “acordar em um lugar diferente a cada manhã” é a miniatura clara da vontade de evadir-se, de alcançar a magnitude do universo.

Além do desejo de evasão que as atitudes dos irmãos permitem entrever, outro exemplo de miniatura recorrente em toda a narrativa é o tomate, que, de simples fruto, passa a ter seus sentidos alargados, uma vez que passa a designar os *sapos*, ou as afrontas que se recebe e não se pode revidar.

Ah! o tomate. Quanto espanto ele me suscitava. Sua presença anunciava meu exílio [...]. Nunca supus que carregaria comigo – vida afora – a imagem do tomate maduro preso entre seus dedos. Mas não recusei, jamais, a fatia que me tocava. Minha mãe anunciava que para viver era preciso engolir sapos (Queirós, 2011, p. 47).

Por meio da miniatura, o escritor fala do mundo. Os espaços miniaturizados não podem ser vividos, como a casa, o quarto. Eles são somente imaginados. Quando o escritor cria um espaço de miniatura, ele apela para os sentidos do leitor, que vê, escuta e sente esse espaço através de seu devaneio. O narrador, assim, além de compreender a raiva da madrastra através do corte do fruto, sonha estar na condição de tomate maduro, prestes a ser colhido e degolado. O saber estar em sonho permite entender esse estado como uma manifestação do devaneio.

Sonhei-me um tomate, maduro e pequeno, preso num cacho, com outros cinco, todos verdes. Sonhava um escândalo: ser um tomate. Sabia estar em sonho, mas não me acordava. Se tentava fugir, os irmãos verdes impediam. Não pediam, mas adivinhavam minha angústia. E eu, tomate, não possuía olhos para chorar ou boca para falar. Meu horror era de ser colhido e degolado. Fazia um esforço imenso para enverdecer. Verde, minha vida seria mais longa (Queirós, 2011, p. 43).

Bachelard (1989), em sua poética do espaço, aborda também a fenomenologia do redondo, que evidencia alguns dos aspectos da narrativa de *Vermelho amargo*. Para o teórico, as imagens circulares concentram, centralizam a vida, dão unidade. Assim as imagens que trazem segurança, aconchego, são todas redondas. Ao apresentar os momentos com a mãe, o narrador trata da imagem das “claras em neve”, que lembravam uma ilha. As imagens que remetem à mãe também evocam cores claras (neve, açúcar, leite), que podem ser associadas a um tempo de paz: “Engolia o tomate imaginando ser ambrosia, ou claras em neve, batidas com açúcar e nadando num mar de leite, como praticava minha mãe – ilha flutuante – com as mãos do amor” (Queirós, 2011, p. 10-11).

Em oposição às imagens redondas têm-se as imagens pontiagudas, que ferem e afastam. Em *Vermelho amargo*, ao longo de toda a narrativa, há referência a palavras como *faca*, *lâmina*, *vidro* e também *fatias*, *finas*, *afiando*, *frio*. Tais palavras caracterizam as ações violentas da madrastra. O ódio evocado pelo tomate também se apresenta na própria escrita. O irmão mais velho do narrador adverte: “É preciso afiar bem a grafite. Só com a ponta do lápis exageradamente fina se pode fazer a palavra tomate. Assustei-me. Para escrever a palavra tomate meu irmão necessitava de um punhal, concluí” (Queirós, 2011, p. 43-44). A lâmina,

a faca, o vidro, o punhal, a ponta, a grafite fina e a tesoura, assim, são objetos que perfuram, cortam, violentam e provocam o medo.

Ao final da obra de Bartolomeu Campos Queirós, é possível estabelecer relações com mais uma das passagens de *A poética do espaço*, de Bachelard (1989). Trata-se da imagem da concha. Para o teórico, os moluscos que fazem de si uma casa, construída com o calcário expelido pelo organismo, deixam os poetas sem palavras diante da sabedoria da natureza, que supera a própria imaginação. Por isso, as conchas passam uma imagem de vida que não se lança para frente e, sim, gira sobre si mesma. A casa do molusco possui uma forma circular que faz mais do que apenas protegê-lo: é um espetáculo de beleza, ela “cresce na medida exata de seu hóspede”.

A imagem da concha demonstra que, “quando a vida se abriga, se protege, se cobre, se oculta, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido” (Bachelard, 1989, p. 141). A imaginação vive a proteção, em todas as nuances de segurança, desde a vida nas conchas mais materiais até as mais sutis dissimulações no simples mimetismo das superfícies. Na poesia de Maxime Alexandre (1956, p. 18 apud Bachelard, 1989, p. 134), o *eu* poético sonha com a casa da infância engrandecida pela lembrança. A casa da infância faz parte de seu ser:

Minha sombra forma uma concha sonora
E o poeta escuta o seu passado
Na concha da sombra do seu corpo.

A imagem da concha fala do isolamento do ser curvado sobre si mesmo, mas o ato de curvar-se sobre si mesmo representa a busca das sensações interiores, e o passado esconde em suas dobras muitas dessas sensações. Em *Vermelho amargo*, o momento da partida, que o narrador vê como um desterro é, de fato, o momento em que deve se exumar ou se desenterrar da cova na qual esteve preso desde a morte materna. A casa onde se sofreu a solidão, mas que também concedeu consolo por proporcionar lembranças do afeto materno por meio do devaneio deve ser deixada para trás. Assim, a solidão e as lembranças devem ser destacadas da casa e carregadas no próprio corpo.

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, carregado ao meu*

casco, caramujos suportando sobre si o próprio abrigo, solitariamente (Queirós, 2011, p. 64, grifo nosso).

Em *Vermelho amargo* a ausência da mãe fez com que o narrador fizesse do porão, espaço caracterizado pela escuridão, onde era consentido sofrer e amar, seu primeiro abrigo. Já o conhecimento das palavras e da escrita constituiu-se como um segundo abrigo, uma vez que permitiu ao narrador organizar seus sentimentos e, conseqüentemente, posicionar-se diante das causas de seu sofrimento. O terceiro abrigo, por sua vez, já não poderia circunscrever-se ao espaço da casa da infância; seria, pois, necessário o desterro para que o corpo pudesse construir o próprio abrigo, com dobras onde a memória pudesse ocultar ou revelar os fragmentos da infância. No entanto, todos esses abrigos ou refúgios tornaram-se possíveis graças à imaginação, verdadeira protetora, capaz de transformar – pelo caminho ascético – solidão e dor em amor sublimado.

Considerações finais

Todorov (2000, p. 26) afirma que “a memória não é responsável apenas por nossas convicções, mas também por nossos sentimentos”. Com base nesse pressuposto, o estudo apresentado buscou, em um primeiro momento, refletir sobre os conceitos de autobiografia e memória, de modo a evidenciar a correlação entre os gêneros, uma vez que partiu da concepção de que toda a representação do passado tem seus vazios preenchidos pela ficção. Em seguida, tomou-se a obra *Vermelho amargo* (2011), de Bartolomeu Campos de Queirós, como *corpus*, no qual se analisou, à luz das reflexões teóricas do fenomenólogo Bachelard (1989), os valores da intimidade do espaço, evidenciando a casa como ponto de referência no mundo, signo de habitação, mas também de proteção. Essa imagem da casa constituiu-se um devaneio imemorial por promover a comunhão entre memória e imaginação, lembrança e imagem. É como se a memória da primeira moradia acompanhasse o ser durante toda a vida, e se fizesse presente em todo sonho e devaneio, como se ela fosse indelével na nossa imaginação. Enquanto criança, o narrador de *Vermelho amargo* sofre com o ódio da madrasta e com a ausência da mãe e busca nos ditos “espaços de solidão” o alívio para suas dores; esses espaços da solidão revelam-se como refúgios. Desse modo, busca no porão, que assume a condição de ventre materno, nas palavras –

por meio de seus sentidos e formas – e na concha, formada pelo calcário da dor e da solidão, os elementos que formarão os degraus para se alcançar a libertação. O narrador revisita as dores do passado para compreendê-las e assume a escrita poética de modo a valorizar a *mentira* ou *ficção* em detrimento da *verdade*, confirmando que a memória é uma seleção, e só se conserva aquilo que se escolhe.

Referências

ARAÚJO, Pedro Galas (2011). *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília.

BACHELARD, Gaston (1994). *A dialética da duração*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática.

BACHELARD, Gaston (1989). *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes.

BACHELARD, Gaston (2001). *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

CORTÁZAR, Julio (2006). *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.

LEJEUNE, Philippe (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG.

LOPES, Eliane Marta Teixeira (2003). Memórias e estudos autobiográficos. *História e Educação*, Pelotas, n. 14, p. 47-61, set. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/30221/pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2015.

MIRAUX, Jean-Philippe (2005). *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

PORTO, Patrícia de Cássia Pereira (2011). Narrativas memorialísticas: memória e literatura. *Revista Contemporânea de Educação*, Rio de Janeiro, n. 12, ago.-dez. Disponível em: <<http://goo.gl/AP7cXx>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SOUZA, Raquel R. (2012). Chaves para ler as *Memórias Inventadas*, de Manoel de Barros. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 40, jul.-dez. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n40/a07n40.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

PROUST, Marcel (1982). *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural.

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

TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Recebido em junho de 2015.

Aprovado em outubro de 2015.

resumo/abstract/resumen

Quando as lembranças doem: a casa da infância em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós

Marcela Verônica da Silva

Última obra de Bartolomeu Campos de Queirós, a novela *Vermelho amargo* (2011) chama a atenção por sua forma e conteúdo. A capa da primeira edição da Cosac Naify, em vermelho escuro, sem a vida que caracteriza o tom púrpura, anuncia o teor doloroso da narrativa, que é um misto de prosa poética memorialista e escrita autobiográfica. As imagens da infância abrem-se como feridas mal curadas, e o leitor tem a oportunidade de desvendar a potência do verbo poético ao encarar essas chagas de frente. Assim, no presente artigo, pretende-se discorrer sobre a escrita autobiográfica e a narrativa memorialista, além de analisar a obra de modo a evidenciar a imagem da casa como constructo da consciência. Tais temas terão o aporte teórico de Gaston Bachelard, principalmente em suas reflexões sobre a poética do espaço relacionado à primeira casa, considerada local de formação das subjetividades do ser.

Palavras-chave: Bartolomeu Campos de Queirós, autobiografia, memória, casa, infância.

When memories hurt: the childhood house in *Vermelho amargo* by Bartolomeu Campos de Queirós

Marcela Verônica da Silva

Bartolomeu Campos de Queirós' last work, the novel *Vermelho Amargo* (2011) draws attention to both form and content. The dark red cover of the first edition by Cosac Naify, seems empty of life, which is normally signaled by this color, and points to the painful content of the narrative, a mixture of poetic memorial prose and autobiographical writing. Childhood images appear as unhealed wounds, and the reader has the opportunity to unveil the power of the poetic verb by facing these wounds. Thus, the objective of this article is firstly to discuss the autobiographical writing and the memorial narrative and, secondly, to analyze the author's work in order to point to the image of the house as a construct of consciousness. These themes will be examined through the theoretical contribution of Gaston Bachelard, in particular his reflections on the psychology of temporal phenomena and the poetics of space in regards to the original house, considered the formative place of subjectivities of being, and that, according to Bachelard, is always revisited, especially in moments of solitude.

Keywords: Bartolomeu Campos de Queirós, autobiography, memory, home, childhood.

Quando los recuerdos duelen: la casa de la infancia en *Vermelho amargo* de Bartolomeu Campos de Queirós

Marcela Verônica da Silva

La última obra de Bartolomeu Campos de Queirós, la novela *Vermelho Amargo* (2011) es notable por su forma y contenido. La portada de la primera edición hecha por Cosac Naify, de color rojo oscuro y sin la vida que caracteriza a los tonos púrpura, anuncia el contenido doloroso de la narración, que es una mezcla de memorias en prosa poética y de escritura autobiográfica. Las imágenes de la infancia se abren como heridas mal curadas, y el lector tiene la oportunidad de desvelar el poder del verbo poético cuando se enfrenta directamente a estas llagas. En el presente artículo nos proponemos analizar la escritura autobiográfica y la memoria narrativa, con el fin de poner de relieve la imagen de la casa como construcción de la conciencia. Estos temas tienen el apoyo teórico de Gaston Bachelard especialmente en sus reflexiones sobre la poética del espacio relacionada con la primera casa, considerado lugar de formación de las subjetividades del ser.

Palabras clave: Bartolomeu Campos de Queirós, autobiografía, memoria, casa, infancia.