

MARIANGELA SECCO DALL'OLIO

**A prosa poética em *Vermelho amargo*, de
Bartolomeu Campos de Queirós**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA

COGEAE

PUC-SP

SÃO PAULO

2014

MARIANGELA SECCO DALL'OLIO

A PROSA POÉTICA EM *VERMELHO AMARGO*, DE BARTOLOMEU CAMPOS
DE QUEIRÓS

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(Cogeae) sob a orientação do (a) Prof.^a Dr.^a Diana Navas.

SÃO PAULO

2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Maria das Neves, ao meu marido, Fábio, à minha filha, Helena, aos meus sogros, Maria Elizabeth e Luiz, e a minha amiga Val.

Aos professores da PUC, em especial à minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Diana Navas.

A todos os amigos, que sempre me apoiaram, incentivaram e não me deixaram desistir em momento algum.

RESUMO

O tema deste trabalho é, como o próprio título sugere, a análise da prosa poética de Bartolomeu Campos de Queirós em *Vermelho amargo*. Com o intuito de mostrar como o autor alcança a poeticidade em seus livros, evidenciamos alguns aspectos da composição da obra que fazem com que ela seja considerada uma prosa poética: o espaço dedicado à literatura infantojuvenil atualmente e o uso de artifícios típicos da poesia, tais como: aliterações, ritmo, metáforas, símbolos, entre outros. Para a análise da literatura infantojuvenil, utilizamos como embasamento teórico o trabalho de Nelly Novaes Coelho; para a análise da prosa-poética, nos baseamos em Salvatore D'Onofrio; e, para a análise de símbolos, em Jean Chevalier e Gheerbrant e Mário Ferreira dos Santos. Após cuidadosa reflexão, acreditamos que não se pode categorizar o livro *Vermelho amargo* para um público específico; esta obra deve ser considerada uma literatura potente, com alto grau de poeticidade e indicada a qualquer faixa etária.

PALAVRAS-CHAVE: prosa poética, literatura infantojuvenil, tradição popular, simbologia, fantasia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1 – A LITERATURA INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA: A PRODUÇÃO DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS	
1.1 A Literatura infantojuvenil – um grande gênero.....	8
1.2 Bartolomeu Campos de Queirós: vida e obra em confluência.....	11
1.2.1 Algumas obras.....	11
CAPÍTULO 2 – <i>VERMELHO AMARGO</i> : POSSÍVEIS LEITURAS	
2.1 O primeiro contato.....	15
2.2 Conhecendo a obra.....	16
2.2.1 Fantasia: personagens, contos de fada e mitos.....	17
2.3 Prosa e Poesia: a prosa poética em <i>Vermelho amargo</i>	24
2.3.1 Características da prosa poética.....	25
2.4 Religiosidade.....	28
2.5 Brincadeiras infantis e cantigas.....	30
2.6 Simbologia.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo apresentar como Bartolomeu Campos de Queirós constrói, em *Vermelho amargo*, uma narrativa marcada pela poeticidade, na qual se evidencia a recorrência a elementos típicos da poesia, que desautomatizam a leitura, bem como a utilização de símbolos e o resgate da tradição.

Obra que recebeu o prêmio São Paulo de Literatura de Melhor Livro do Ano, *Vermelho amargo* narra a história da morte da mãe de uma família composta por cinco filhos e pelo pai, que, ao ver-se viúvo, casa-se novamente, desta vez com a madrasta má. O tomate, símbolo do ódio da madrasta, é utilizado como “calendário” que marca o afastamento de cada um dos cinco filhos do viúvo. No início da narrativa, o tomate era milimetricamente dividido em oito fatias finas para as refeições; depois, ele passa a ser cortado em sete, seis, cinco, quatro, três fatias e, finalmente, em duas partes, quando restam somente o viúvo e madrasta. Com um enredo que lembra os de contos de fada, a narrativa é envolvente em todos os sentidos, pois além de abordar de modo particular um tema universalmente interessante, a morte, a história intercala momentos da vida com a presença e a ausência da mãe, em um espiral de passado e presente, momentos de pura fantasia e imaginação.

Vencedor de diversos prêmios como Jabuti (Brasil), *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* (França), Medalha Rosa Branca (Cuba), Bartolomeu revelou-se como um dos expoentes da literatura infanto-juvenil, sendo também conhecido pelo trabalho realizado como educador e por projetos como *ProLer* e o *Biblioteca Nacional*.

Suas obras revelam uma literatura reflexiva, atenta sempre para a escolha de cada palavra, resgatando e reinventando a tradição popular presente nas brincadeiras e cantigas infantis, nos contos de fada, na fantasia, considerando sempre o valor estético que a obra literária deve ter. Apesar de ser um dos grandes expoentes da literatura infanto-juvenil brasileira, desenvolvendo obras de extrema sensibilidade, as obras de Bartolomeu Campos de Queirós ainda recebem um reduzido número de estudos, fato este que justifica a nossa pesquisa, a qual, por meio de teóricos como Salvatore D'Onofrio e Pound, e de estudiosos como Chevalier e Gheerbrant, busca

demonstrar como a poeticidade da obra de Bartolomeu estende-se do plano do significante para a reestruturação da obra como um todo, permitindo a desautomatização do processo de leitura e o revisitar da tradição.

O presente estudo encontra-se dividido em dois capítulos. No primeiro, almeja-se apresentar a confluência existente entre a vida e obra de Bartolomeu Campos de Queirós. No segundo capítulo, apresentamos uma possível leitura da obra *Vermelho amargo*, de modo a apontar para sua construção poética e constante resgate da tradição.

CAPÍTULO 1

A LITERATURA INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA: A PRODUÇÃO DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

1.1 A Literatura infantojuvenil – um grande gênero

De acordo com Maria Rosa Duarte Oliveira e Maria José Palo, a literatura infantil surge como forma literária menor, por estar mais relacionada à função pedagógica e utilitária do que à arte literária em si, ou seja, a relação existente entre a criança (leitor) e literatura infantil (livro) configura-se como autoritária, sem espaços para deixar fluir a imaginação do leitor.

Seguindo essa trilha, não é preciso dizer, estão os produtos com menor grau de invenção e de liberdade criativa; perdem em poeticidade o que ganham em imediatismo e em praticidade.

Temos aqui descrita uma frente literária comum não apenas à grande parte da produção infantil contemporânea, mas também àquela não infantil. (OLIVEIRA; PALO, 2006, p. 10)

Nota-se, no trecho acima, que a literatura, seja ela infantil ou não, parece enfraquecida, condenada ao ritmo alucinante e imediatista que o cotidiano agitado impõe inclusive às crianças.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, a literatura infantil sofreu modificações ao longo dos anos, e a criança passou a ser vista não como um “adulto em miniatura”, e sim como ser em formação, questionador, reflexivo e não mero receptáculo, como mostra o quadro a seguir.

O tradicional	O novo
<ol style="list-style-type: none">1. Espírito individualista;2. Obediência absoluta à autoridade;3. Sistema social fundado na valorização do ter e do parecer, acima do ser;4. Moral dogmática;5. Sociedade sexófoba;6. Reverência pelo passado;7. Concepção de vida fundada na visão transcendental da condição humana;8. Racionalismo;9. Racismo;10. A criança: “adulto em miniatura”.	<ol style="list-style-type: none">1. Espírito solidário;2. Questionamento da autoridade;3. Sistema social fundado na valorização do fazer como manifestação autêntica do ser.4. Moral da responsabilidade ética;5. Sexófila;6. Redescoberta e reinvenção do passado;7. Concepção de vida fundada na visão cósmica/ existencial/ mutante da condição humana;8. Intuicionismo fenomenológico;9. Antirracismo;10. A criança: ser em formação (“mutantes” do novo milênio).

(COELHO, 2002, p. 19)

Desse modo, a literatura infantil serve como agente de formação na sociedade, isto é, seu objetivo é formar leitores, cidadãos conscientes; afinal, a literatura leva o indivíduo a observar e compreender melhor o espaço em que vive.

Percebe-se que em obras contemporâneas de autores infantis consagrados como Lygia Bojunga, Angela Lago, Ana Maria Machado e, especialmente, Bartolomeu Campos de Queirós, é evidente a redescoberta do passado, o resgate do imaginário, das brincadeiras, do lúdico, da poesia que está presente no popular e na fala de todas as crianças, a inserção de protagonistas questionadores que conduzem o leitor à reflexão.

Assim, segundo Nelly Novaes, é possível afirmar que a literatura infantil é, antes de mais nada, literatura e, portanto, arte: “fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização...” (2002, p.27). A literatura infantil funde o prazer, a estética e o aprendizado à transformação e enriquecimento da experiência de vida do leitor.

Bartolomeu desempenhou uma função de extrema importância na área da educação. Durante uma entrevista para o programa Imagem da Palavra, da TVMinas, em 2011, ele foi questionado sobre a educação no Brasil e se mostrou um pouco desiludido com ela. Segundo Bartolomeu, para que haja melhorias na educação é necessário um forte investimento do governo. Na entrevista, ele ainda declarou: “a literatura é indispensável à educação”. Podemos ampliar essa ideia e concluir que a arte é importante e precisa ser valorizada.

Segundo Nelly Novaes Coelho, a literatura nasce a partir dos mitos, os quais procuravam explicar, por exemplo, os fenômenos da natureza, a origem do mundo, ou seja, coisas que no passado não tinham explicação lógica, ganhavam sentido na magia.

A literatura fantasista foi a forma com mais destaque no século XVII; no entanto, com os avanços científicos houve a necessidade de tornar a literatura mais realista, o mais concreta possível. Porém, por volta da década de 1960, a própria ciência assume a impossibilidade de explicação para diversos

“mistérios” da humanidade e, assim, a fantasia e a imaginação voltam a ter espaço.

As forças da fantasia, do sonho, da magia, da imaginação, do mistério, da intuição, etc. são desencadeadas como novas possíveis formas de representação humana. O maravilhoso volta a entrar triunfalmente na literatura. Hoje, as duas tendências coexistem igualmente poderosas e vivas (ora separadas, ora fundidas no realismo mágico ou na ficção científica), tanto na literatura adulta como na infantil. (COELHO, 2002, p. 54)

Podemos dizer que *Vermelho amargo* é um livro “realista”, pois apresenta fatos verídicos da vida do autor; no entanto, o livro supera as expectativas porque, sem contar com eventos sobrenaturais, como objetos falantes, lobisomens, vampiros etc., traz muitos elementos típicos da fantasia, por exemplo, o fantasma da mãe morta, a madrasta bruxa, o tomate envenenado. Bartolomeu consegue essa façanha de modo sublime por meio de metáforas e da poesia que, durante toda a leitura, nos são reveladas sob pinceladas mágicas, fantásticas.

Mentir a si mesmo é uma fórmula para aliviar-se. E não há contra-prejuízo ao enganar-se. [...] Cada mentira é mais outra fantasia. Os pingos da torneira da cozinha, noite adentro, perturbavam nosso sono. Só a mãe mentia às torneiras, interrompendo o ritmado barulho. Amarrava um pano na torneira e deixava ponta do tecido se estender até o fundo da pia. O tecido encharcava sem interromper o destino das águas, morrendo no bem fundo do bojo. [...] A mãe fazia a fantasia virar verdade. (QUEIRÓS, 2011, p. 26-7)

1.2 Bartolomeu Campos de Queirós: vida e obra em confluência

Bartolomeu Campos de Queirós nasceu na pequena cidade Pará de Minas, no interior de Minas Gerais, em 25 de agosto de 1944. Passou sua infância nas cidades mineiras de Papagaios e Pitangui, onde morava seu avô paterno.

Sua mãe faleceu aos 33 anos, vítima de câncer, quando ele tinha entre seis e sete anos. Então, Bartolomeu foi estudar no internato Colégio São Geraldo, em Divinópolis e, mais tarde, mudou-se para Belo Horizonte, onde começou a estudar Filosofia.

Posteriormente, ganhou uma bolsa da ONU e foi a Paris para continuar seus estudos de Filosofia, e foi lá, na capital francesa, que escreveu *O peixe e o pássaro*, seu primeiro livro lançado na década de 1970.

Bartolomeu participou de importantes projetos de leitura no Brasil, como o *ProLer* e o *Biblioteca Nacional*. Foi presidente da Fundação Clóvis Salgado/ Palácio das Artes e membro do Conselho Estadual de Cultura, ambos em Minas Gerais.

Vencedor de diversos prêmios, entre eles *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* (França), Medalha Rosa Branca (Cuba) e o Jabuti (Brasil), o autor dedicou-se, principalmente, a obras de literatura infantil, sempre utilizando a linguagem poética, plena de significado. Entre seus livros, os mais conhecidos são: *O olho de vidro do meu avô*; *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*; *Indez*; *Onde tem bruxa tem fada*.

1.2.1 Algumas obras

O olho de vidro do meu avô trata de lembranças da infância, as memórias de um homem que guarda o olho de vidro do avô e que tenta desvendar os mistérios escondidos que aquele olho de vidro “viu”. O avô era um homem sério, de poucas demonstrações de afeto, mas ao lado de quem o menino se sentia amado e protegido.

Ler, escrever e fazer conta de cabeça traz a história de uma família humilde, cuja mãe tinha uma doença grave e o pai era caminhoneiro. Assim o garoto se vê obrigado a ajudar nas contas de casa e passa a vender doces na

vizinhança; é desse modo que rapidamente ele aprende a ler, escrever e fazer conta de cabeça.

Indez é uma palavra que possui duas acepções, segundo o dicionário: (1) pessoa delicada ou criança manhosa, chorona; (2) ovo que é deixado no ninho para atrair as galinhas. Sendo assim, indez se refere ao menino cheio de emoções, que também é um ovo que precisa de atenção, de cuidados. Como não podia deixar de ser, o tema central na obra de Bartolomeu Campos de Queirós é o menino do interior, a vida simples e rica que se vive, as brincadeiras tradicionais, as histórias inventadas à sombra das árvores.

A partir desses breves comentários sobre algumas de suas obras, é possível perceber que, por meio da linguagem poética, rica em imagens e metáforas, a temática mais abordada por Bartolomeu em seus livros é a infância de um menino pertencente a uma família humilde que vive em uma pequena cidade do interior e que, por meio da imaginação, por meio das histórias, consegue superar grandes perdas, grandes dores e sofrimentos.

Sob o aspecto da superação de dores e sofrimentos, é possível fazer uma relação com sua biografia, pois durante uma entrevista, o autor nos conta que sua mãe gostava muito de cantigas e cantava muito bem. Entretanto, quando sentia dores muito fortes por causa da doença, ela se sentava na cama e começava a cantar ainda melhor; sua voz atravessava a casa e, ao ouvi-la cantando daquele jeito, todos sabiam que sua dor aumentara. Bartolomeu dizia ser um pouco como a mãe – quando doía muito, ele escrevia:

Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor. (QUEIRÓS, 2012, p. 5)

As críticas que foram publicadas sobre o livro *Vermelho amargo* concordam com o fato de se tratar de uma prosa poética riquíssima. Conforme a crítica de Marcio Ferrari, publicada em abril de 2011, além de ser considerada uma prosa poética, a obra possui características autobiográficas, com toques de tradição ficcional.

Já o comentário de André Nigri, também publicado em abril de 2011, afirma que *Vermelho amargo* é uma das poucas novelas adultas de Bartolomeu. O que leva o crítico a categorizar o livro como adulto é o tema forte, a maneira como o pai e seus filhos lidam com a morte da mãe e a

complexidade da narrativa, repleta de símbolos, de intertextualidade, o que exige que o leitor seja experiente, tenha vasto conhecimento de mundo para extrair o máximo da obra.

No entanto, sobre a classificação etária de *Vermelho amargo*, ou melhor, de toda obra de Bartolomeu, há certa dificuldade em categorizar seus livros como infantojuvenis ou adultos, pois ao lermos qualquer um deles é fácil perceber que agradam a pessoas dos oito aos oitenta anos. O próprio autor confirma essa ideia ao mencionar na entrevista que, durante a criação de um livro, ele não se preocupa muito com essa classificação, e diz sempre tentar alcançar o melhor, escolhendo a dedo cada palavra, com o objetivo de conduzir o leitor, seja infantil ou adulto, à reflexão. Bartolomeu completa que “muitas vezes, o livro coincide com a reflexão ou mais adulta ou mais infantil”.

Desse modo, podemos dizer que em toda extensão da obra de Bartolomeu, o leitor deve desempenhar uma função primordial no livro lido e, para cada leitor, o mesmo livro é diferente, o leitor completa o livro.

A respeito de *Vermelho amargo* ser autobiográfico, ao ser questionado sobre o assunto, Bartolomeu afirma que “não existe memória pura, toda memória é ficcional porque a memória é o espaço interno, íntimo em que a fantasia conversa com a realidade o tempo inteiro. [...] Memória é o espaço da fantasia e toda memória é fantasiosa”.

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 pra mim. (QUEIRÓS, 2012, p. 7)

Ainda sobre a memória, Bartolomeu se mostra um questionador inveterado ao afirmar que se algo do passado não foi esquecido, ele deve ser repensado, questionado, revisitado. Por isso suas obras trazem narradores reflexivos e necessitam que o leitor também se comporte como tal.

Além de *Vermelho amargo*, um ótimo exemplo para ilustrar o resgate da poeticidade, do lúdico, do imaginário, é o livro *Menino inteiro*, escrito por Bartolomeu e ilustrado por Walter Ono. Nesta obra, o autor reconta a história de Jesus sem nomeá-lo, como se fosse uma fábula (embora os animais não falem, eles possuem atitudes humanas, como timidez e felicidade). É justamente por esse modo de narrar, por não dar nome ao personagem

principal, por deixar que o leitor preencha os espaços do texto (deduzindo que se trata de Jesus), é que ocorre uma aproximação incrível com as crianças, sem abrir mão da estética, ao utilizar uma linguagem bastante poética.

Numa noite branca, em que o sol ficou no céu namorando a lua, todos acordaram com um canto longo, afinado e sem pena. **Se nascia** na garganta, parecia saído de um coração contente. Era o galo, em voz alta, cantando e dividindo o tempo em antes e depois. A luz da casa estava acesa e todos estavam acordados: José, Maria, borboletas, aranhas, abelhas, lagartixas, formigas, passarinhos. E um choro de menino novo circulava pelos cômodos da casa, invadindo de encantos os suspiros. (QUEIRÓS, 2008, p. 16 – grifo nosso)

Vemos, neste exemplo, como o autor “cita” um eclipse, ou como faz uso de recursos comuns em poesia, como aliteraões, conforme destacado no texto.

Bartolomeu faleceu em 16 de janeiro de 2012, em decorrência de uma insuficiência renal.

CAPÍTULO 2 – VERMELHO AMARGO: POSSÍVEIS LEITURAS

2.1 O primeiro contato

A primeira impressão, quando se tem nas mãos o livro *Vermelho amargo*, editado pela Cosac Naify, é que o próprio objeto-livro expressa essa sinestesia proposta no título: sua cor vermelho-escuro, quase marrom, sua capa dura e áspera, suas folhas tão finas, afiadas, cortantes, já despertam os sentidos do leitor.

Antes mesmo de sabermos qual é a história, ou o tema central do livro, podemos refletir sobre os motivos que levaram Bartolomeu Campos de Queirós à escolha do título: a palavra “vermelho” traz a imagem de sangue, terra, ferimento, amor; e a palavra “amargo” lembra remédio, veneno, amargura, dor, e, assim, sabiamente, duas palavras comuns, postas dessa forma, nos trazem uma imensidão de significados que podem ser encontrados no interior da obra e nos efeitos que produzem no leitor: saudade, medo da perda, compaixão.

Para confirmar a ideia de que toda memória é fantasiosa, durante a entrevista Bartolomeu fala que realmente existiu em sua infância uma madrasta que cortava tomate, e que esse tomate não era doce, era uma lembrança amarga, ácida, era um tomate em lâminas afiadas, pois já não existia mais mãe, havia uma madrasta insensível e indiferente.

Em contrapartida, ao abrir o livro, o leitor se depara com o oposto do vermelho forte trazido na capa, pois a segunda capa e a primeira página estão em branco (o que o difere dos livros convencionais, que trazem a ficha catalográfica e a folha de rosto) e, gradativamente, entramos no livro. A dupla de páginas seguinte traz somente o título do livro (escrito na cor vermelho amargo) e a próxima dupla tem o nome do autor, da editora e o título. Na sequência, há uma inversão – uma dupla de páginas, toda em vermelho amargo, com as seguintes palavras, escritas em branco: “Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor” (p. 5).

A prosa poética de Bartolomeu Campos de Queirós pode ser estudada por vários ângulos: por suas metáforas, por seu conteúdo biográfico, por seu teor filosófico; no entanto, optamos por analisar o popular e sua poeticidade –

crendices, ditados, contos de fada, cantigas, brincadeiras, religiosidade e sua transformação em uma narrativa poética (tão particular e, ao mesmo tempo, universal).

2.2 Conhecendo a obra

A narração é feita por um menino do interior que conta a história de sua família e relembra como foi perder a mãe tão cedo. É através de seus olhos que desvelamos os demais personagens da história e descobrimos o modo como cada um irá lidar com a morte da mãe tão querida, doce e delicada, e com a chegada da madrasta tão amarga, dura e indiferente.

No entanto, podemos dizer que a obra não segue uma ordem cronológica. O autor vai nos envolvendo em uma espiral de lembranças, como se fossem cenas de um filme, lotadas de digressões, e cabe ao leitor a descoberta e recomposição dessa família desmembrada, fatiada, em que nenhum personagem possui nome próprio, recurso que contribui para que a obra seja universal e leva o leitor a se identificar quase que instantaneamente com os personagens.

Durante a leitura, entendemos que os dois primeiros filhos do casal morreram ainda pequenos e, com exceção da madrasta, cada pessoa busca um modo de superar a dor da perda: o filho mais velho come vidros; a irmã mais velha é bordadeira; o menino narrador encontra seu amor no amor da mãe pela leitura; uma das irmãs mia como um gato; a caçula escolhe a cada dia um lugar diferente para nascer; e o pai, caminhoneiro, encontra refúgio na bebida.

Por meio do artifício da comparação, o autor cria as personagens da mãe e da madrasta, sempre colocando uma em oposição a outra: doce x amargo, delicada x ríspida, amor x ódio, o que parece reforçar ainda mais as características dessas personagens tão emblemáticas.

Entremeando a história principal, há outros relatos, como a descrição da cidade tão lenta e dos vizinhos que os rodeavam: a mulher da sombrinha vermelha, a vizinha que tocava violoncelo ou a mulher de duas almas. O modo como o autor insere cada uma das histórias desses personagens faz delas

espécies de minicontos, alguns muito semelhantes a contos de fada, com personagens com “poderes”, como percebemos no trecho a seguir.

Eu conhecia a mulher da sombrinha vermelha, esposa do homem do guarda-chuva preto. Nunca soube quem inventou esses nomes, mas nem mesmo sabia quem inventou a mim. [...] A mulher não se afastava nunca da sombrinha encarnada. Se aberta, meio tomate gigante, em gomos, flutuava. Debaixo de seu tomate protetor do sol ou chuva, ela provocava a inveja na madrasta, eu suspeitava.

A mãe indicava, no quintal, a galinha para o almoço. A mulher da sombrinha vermelha olhava e imobilizava a ave pela força única de seu olhar. Indefeso, o animal permanecia parado como se brincando de estátua. O olhar da mulher não ameaçava como o olhar do pai. Um fazia ficar e o outro mandava partir. O homem do guarda-chuva preto morreu de nó nas tripas. Ninguém usou faca para fatiá-lo. Era apenas uma suspeita. (QUEIRÓS, 2012, p. 36-7)

Os numerais, em ordem decrescente, utilizados para introduzir o que optamos por chamar de “capítulos” sugerem que a família vai sendo reduzida, seguindo o destino traçado pela madrasta, até que no final vivam, (in)felizes para sempre, apenas o viúvo e a madrasta.

Oito. A madrasta retalhava um tomate em fatias, assim fina, capaz de envenenar a todos. [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 9)

2.2.1 Fantasia: personagens, contos de fada e mitos

De acordo com Salvatore D’Onofrio, “a ficcionalidade é uma característica inalienável do poético em geral, não apenas da literatura narrativa; não existe obra de arte literária se não for fruto da imaginação” (1978, p. 30).

Podemos comprovar a afirmação acima em inúmeras passagens do livro, pois quase todos os personagens da história fogem de suas vidas sofridas por meio da fantasia, da imaginação, o que reforça a ideia de que a fantasia não faz parte somente do universo infantil.

Ao erguer os olhos do livro, o olhar da mãe vinha vestido com novo luar – eu invejava. Em cada página virada ela se remoçava, afagada pelas viagens, amores, incômodos. O livro aberto era seu berço e seu barco, em suas páginas ela se transmutava. Eu suspeitava que o embaraço das letras amarrava segredos que só o coração decifra. Mas uma certeza me vigiava: ler era meu único sonho viável. (QUEIRÓS, 2012, p. 42)

No excerto anterior, a mãe busca na literatura uma fuga para sua rotina e é por meio dos livros que ela viaja por lugares em que nunca esteve, por meio da imaginação ela rejuvenesce, se revigora.

Apesar de *Vermelho amargo* trazer uma história realista, inclusive com fatos verídicos, Bartolomeu insere, a todo instante, momentos cheios de fantasia, esteja ela presente nos sonhos, na imaginação, nas mentiras, nas lembranças. Como o próprio autor afirma, não há memória pura, toda memória é fantasiosa.

No livro, deduzimos que o narrador, assim como a mãe, encontra na literatura seu amor, seu porto seguro, sua fuga da realidade e, quando não está com seu amor, para fugir do ódio da madrasta má, ele refugia-se na memória, na fantasia, no faz de conta. Desse ponto de vista, podemos dizer que a literatura auxiliou o menino a imaginar, a criar histórias, a fantasiar, e é assim que ele encontra sua “salvação” diária.

Os personagens principais (e até a estrutura da história) são semelhantes aos dos contos de fadas, ou seja, há uma família feliz, composta por um pai trabalhador, uma mãe delicada e cinco filhos e, em determinado momento, a mãe querida morre e no seu lugar aparece uma madrasta má, muito ciumenta, que deseja acabar com aquela família, afastando cada um dos filhos por vez.

No entanto, essa estrutura familiar só é percebida no meio do livro. O narrador utiliza-se da imagem do trem como metáfora da vida, mencionando o vagão de segunda classe como metáfora para sua família pouco abastada, e, para a morte, ele utiliza a expressão “incógnita estação”.

No vagão de segunda classe, onde tomei assento, minha mãe e meu pai me aguardavam, ao lado de dois irmãos. Não, não sou o terceiro. Sou o quinto. Quando me instalei no trem, dois irmãos haviam passado e já partido. Desapreciaram a viagem e dispersaram-se no início do percurso. O vagão, por certo, trepidava muito e baldearam-se para a incógnita estação. Num carro de segunda classe, se nada sobra, nada falta, mas nem tudo é justo. Eu tive e não tive mais dois irmãos. (QUEIRÓS, 2012, p. 42-3)

O fragmento acima nos permite elaborar uma árvore genealógica para conhecer melhor a família (já que ninguém tem nomes próprios). Tudo leva a crer que os dois primeiros filhos faleceram quando ainda eram pequenos. Dos filhos que restaram, não podemos dizer ao certo qual era o mais velho: a filha que bordava ou o filho que comia vidro. Só é possível afirmar que o nosso

protagonista era o quinto filho, havendo ainda a irmã que tinha um gato mudo e a irmã mais nova que “nasceu sem a mãe”.

Cada um dos personagens lidava de um modo diferente com a morte da mãe. O pai, caminhoneiro de profissão, bebia para afogar as mágoas, para esquecer.

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, 2012, p. 36 – grifo nosso)

No trecho acima, nota-se que a atual esposa do pai sente muito ciúmes dos filhos porque vê neles a falecida esposa. A madrasta não suporta o fato de o pai olhar os filhos e se lembrar da mãe deles.

A figura da mãe é sempre vinculada a santidade, doçura, delicadeza e amabilidade, o que reforça em nós, leitores, uma compaixão ainda maior com os filhos que sofrem, cada um a sua maneira.

Um beijo seu curava a cabeça batida na terra, o dedo espremido na porta, o pé tropeçado no degrau da escada, o braço torcido no galho. Seu beijo de mãe era um santo remédio. (QUEIRÓS, 2012, p. 8)

Nas tardes, quando o tempo se faz humano, por parecer duvidar, minha mãe, sustentando o regador pela asa, benzia as flores. (QUEIRÓS, 2012, p. 31)

A irmã mais velha bordava. Esse foi o modo que ela encontrou para se esquecer dos problemas e afastar a tristeza. Vivia, no entanto, cabisbaixa em sofrimento. Sem imaginar seu triste fim, a moça, que bordava em ponto cruz, encontra em seu próprio marido sua cruz, seu “calvário”.

Tecia paisagens com ponto cruz, miúdos, mas tão miúdos, que ficava difícil acreditar que não eram mares as água que ela crucificava. Não erguia a cabeça quase nunca. Vivia curvada sobre panos, construindo suas cruces sobre um desconhecido calvário. (QUEIRÓS, 2012, p. 39)

Sete. A irmã mais velha passou a bordar lençóis, fronhas toalhas. Todo o enxoval construído em ponto cruz. Só tramava a primeira letra de seu nome. O noivo andava escondido em seu desejo. [...] No segundo tempo, e bem depois, outra letra veio abraçar o seu nome. Casou. Foi morar longe e nunca mais

bordou. **Ventilavam notícias de seu marido, agora, sua cruz.** Desde sempre suspeitei – por recusar a certeza – que ela casara fugindo do tomate, sem considerar o amor. (QUEIRÓS, 2012, p. 48-9 – grifo nosso)

O irmão mais velho era um degustador de vidros, talvez para demonstrar o gosto pelo perigo ou sua própria fragilidade. Talvez quisesse morrer aos poucos ou, com os cacos de vidro, estilhaçar a dor da perda da mãe.

Meu irmão mais velho me convidava para trás do muro. Carregava pedaços de vidro no bolso da calça. Escondido, ele começava a mastigar as lâminas. [...] Pensava em sua língua sangrando e o vidro retalhando sua garganta e se misturando ao tomate do estômago. (QUEIRÓS, 2012, p. 40-1)

Há dois finais possíveis para este irmão: podemos pensar que ele se tornou caminhoneiro como o pai e sumiu pelas estradas da vida ou morreu como indigente em um acidente na estrada, sem velório ou enterro.

Seis. Mais breve que o susto o irmão foi-se. Diferente da partida da mãe, ele escolheu afastar-se sem noticiar seu endereço. Não houve flor, cera, reza, terra, nem o mais profundo. Como pássaro, voou com desnorsteio sem deixar rastro. (QUEIRÓS, 2012, p. 56-7)

O quinto filho, leitor, contador de história, tenta fugir da dor por meio do seu amor, a leitura, que não é revelado (é preciso deduzi-lo), e de sua imaginação, mesmo nos momentos mais rotineiros, como o barbear do pai.

Meu pai se encostava na pia, depois de afiar a navalha. Cobria o rosto com espuma branca e estava mais velho que São Pedro. Eu não conhecia Papai Noel. (QUEIRÓS, 2012, p. 45)

O nosso narrador é o último filho a ser “exilado” para um lugar que não é mencionado, exílio este que coincide com o final da história.

A outra irmã tinha um gato mudo, e era ela quem miava no lugar do animal. Seu destino foi ser dada como presente para um tio distante e seu gatinho ficou órfão, assim como ela.

[...] A irmã miando, abraçada ao gato mudo, me fazia crer no efeito colateral causado pelo tomate. (QUEIRÓS, 2012, p. 51)

Quatro. O gato órfão caminhava sonso pelos cômodos da casa, miando saudade. A irmã virou presente para um tio distante, com a condição de esquecer o gato, como se para esquecer o amado bastasse uma ordem. (QUEIRÓS, 2012, p. 62)

A irmã mais nova procurava no globo terrestre um lugar seu, justamente, pelo fato de ter nascido sem mãe. Para ela, tanto sua origem como seu destino eram desconhecidos. Essa busca incessante era sua válvula de escape. Seu final foi viver com a irmã bordadeira.

Cedo encantou-se com o globo terrestre pousado, sem rotação, sobre cômoda escura. Cada dia renascia em um lugar e marcava, com alfinete, para não repetir o nascimento: Itália, França, Cuba, Grécia, Portugal. (QUEIRÓS, 2012, p. 55)

Cinco. O correio trouxe notícias da irmã que já não bordava mares com linhas azuis. Sua letra trêmula no envelope indicava o urdimento de estranhas tramas. Pedia à irmã mais nova para – em mais um de seus nascimentos – nascer ao seu lado. Estava só, e havia meses alimentava-se de solidão. (QUEIRÓS, 2012, p. 59)

Com a morte da mãe, surge a figura da madrasta pouco afetuosa, ciumenta, violenta (semelhante à bruxa má, executando feitiços, rituais) para banir os filhos de seu marido. E, assim, está composta a trama.

[...] **A madrasta retalhava o tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos.** [...] Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, **como se degolasse cada um de nós.** [...]

Eu desconhecia se era mais importante o tomate ou o **ritual** de cortá-lo. (QUEIRÓS, 2012, p. 9-10 – grifo nosso)

Ela **decapitava** um tomate para cada refeição. Isso depois de tomar do martelo e **espancar com a força de seus músculos**, os bifes. **Batia forte** tornando possível escutar o ruído na rua. O **martelar violento** avisava aos vizinhos que comeríamos carne no almoço. **Eu padecida de medo do martelo e a violência da mulher ao açoiar a carne.** (QUEIRÓS, 2012, p. 23 – grifo nosso)

O pensamento de Bartolomeu a respeito da fantasia, do imaginário é reforçado a todo instante pelo narrador como algo necessário à vida. O trecho citado a seguir mostra que, desde o início da história, a fantasia é notória.

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, 2012, p. 7)

Outra situação que retrata a madrasta como uma pessoa má está destacada no trecho a seguir, em que ela é vista como mulher destruidora de fantasias.

A madrasta mantinha especial conversa também com o fogo. [...] Ao livrar-se dos pesados cobertores da noite, seus passos duros caminhavam para o fogão. **Soprava as cinzas que pairavam sobre as brasas, desfazendo a mentira.** Atiçava, e as chamas ressuscitavam estralando suspiros. [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 32 – grifo nosso)

Em contraponto com a madrasta, a mãe, mais que uma construtora de fantasias, transforma-as em realidade.

Cada mentira é mais outra fantasia. Os pingos da torneira da cozinha, noite adentro, perturbavam nosso sono. Só a mãe mentia às torneiras, interrompendo o ritmado barulho. Amarrava um pano na torneira e deixava ponta do tecido se estender até o fundo da pia. O tecido encharcava sem interromper o destino das águas, morrendo no bem fundo do bojo. [...] A mãe fazia a fantasia virar verdade. (QUEIRÓS, 2011, p. 26-7)

A relação da história com contos de fada está presente em diversas passagens. Nos trechos a seguir, por exemplo, há uma comparação entre a maçã envenenada e o tomate servido nas refeições, tomate contaminado de ciúme e ódio que alimenta também a madrasta, tomate que tinha um “efeito colateral”, como se fosse enfeitado. Essas referências a contos de fada são, também, um indício de que o menino lia.

A carne – essa sim – ela mortificava com os dentes como meu irmão mastigava vidros. Sem remorso por ter degolado o tomate ou açoitado a carne, **ela saciava sua fome como Branca de Neve mordera a maçã.** (QUEIRÓS, 2012, p. 42 – grifo nosso)

Roçando as pernas das cadeiras, escondida debaixo das mesas, se esfregando nos portais, a irmã miava, e seu gato, mudo, não falava. O gato se negava a trocar de lugar. [...] A irmã miando, abraçada ao gato mudo, me fazia crer no efeito colateral causado pelo tomate. (QUEIRÓS, 2012, p. 50-1)

Outra passagem interessante é um “miniconto”, que tomamos a liberdade de intitular *A mulher de duas almas*.

Uma mulher com duas almas assombrava nossa rua. Uma alma de Deus a serviço de uma alma do demônio. Uma fada a serviço de uma bruxa. A fada possuía seu corpo, a bruxa seu coração. [...] Seu sorriso, bastava reparar, era suspenso como o das hienas. O coração, contudo, um imenso caldeirão onde borbulhavam a inveja, a mágoa, o desamor. Diziam que seu marido partiu atrás de menos martírios. E a todos que a fada seduzia a bruxa servia sua poção amarga. [...] A madrasta, arreada sobre o muro, negociava tomate com a mulher de duas almas. Eu suspeitava. (QUEIRÓS, 2012, p. 53-4)

Nota-se que há uma relação entre as duas “bruxas” e que, de acordo com o narrador, a madrasta comprava o tomate da mulher de duas almas, corroborando a ideia de aquisição de ingredientes para a realização de feitiços. Por ser comprado de uma “bruxa”, o tomate não podia ser bom.

O mito se faz presente, não só por estar relacionado à retomada da tradição intrínseca aos ditados populares, às brincadeiras e cantigas infantis, que abordaremos posteriormente. O autor consegue criar, no interior do livro, um “minimito” que conta a origem da mandioca.

O homem do guarda-chuva preto morreu com nó nas tripas e deixou um nó cego na minha cabeça. **Foi plantado** no pequeno cemitério da cidade. Como herança ficou uma **plantação de mandioca** no quintal de sua casa. A mulher da sombrinha vermelha – mulher de fé – vestiu a rama com as roupas do marido, eu vi. (QUEIRÓS, 2012, p. 51 – grifo nosso)

A relação estabelecida entre o homem que foi plantado (sepultado) e a herança deixada, plantação de mandioca, nos leva a pensar em lendas e mitos indígenas que contam a origem das coisas. Neste caso específico, é como se o homem do guarda-chuva preto tivesse se transformado em mandiocas.

Conforme a história se desenvolve, o número de pessoas da casa vai diminuindo gradualmente, fato marcado na forma como a madrasta corta o tomate: antes um tomate era fatiado em oito rodela, no final, um tomate será suficiente para duas refeições, almoço e jantar; ou seja, a história começa com oito pessoas, sendo um fantasma, dois adultos e cinco filhos, e vai se reduzindo até restarem três (pai, madrasta e menino) e, finalmente, somente os dois adultos.

Três. Um tomate se fazia suficiente, agora, para duas refeições. Uma metade ela cortava – com o resto de fúria – para compor os três impérios do almoço: um prato do pai, um prato do filho e mais um para seu espírito santificado pelo ciúme. A outra metade do bendito fruto ela preservava para repetir o mesmo ritual no jantar. Dividido por três, um terço do tomate era destinado ao meu rosário de pesares. (QUEIRÓS, 2012, p. 64)

Quando os contos de fadas terminam, é muito comum que o final seja feliz. Em *Vermelho amargo*, o final nos dá duas possibilidades de interpretação. A primeira delas pode ser triste, pois a madrasta sai vitoriosa por ter conseguido apartar todos os filhos de seu marido; mas também há outro lado, que remete a um final, apesar de doloroso, esperançoso e feliz para o menino

narrador, porque, de certo modo, ele consegue se livrar do ódio da madrasta e, assim, pode recomeçar sua vida.

O irmão, o mais velho, recontava as histórias ouvidas da professora. Depois da morte, fuga, abandono, traição, afirmava: “Foram felizes para sempre”. Sempre pensei o “sempre” como um tempo muito longe. [...] Eu sabia que viver um dia é ter menos um dia. Comer o tomate era subtrair um tomate. Para sempre me convenci de que o tomate era meu calendário. (QUEIRÓS, 2012, p. 56)

Dobrei em contentamento e tristeza – as poucas e mudas roupas. Nunca soube por que as lágrimas se negam a serem doces quando convocadas pela alegria. [...] 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. [...] Não disse adeus. O amor peregrinou em meu corpo vida adentro. [...] O amor se fez sempre o rosto do meu depois. (QUEIRÓS, 2012, p. 65)

2.3 Prosa e Poesia: a prosa poética em *Vermelho amargo*

Salvatore D’Onofrio identifica a prosa poética como forma intermediária, ou seja, ela ocupa o espaço entre a poesia e a prosa.

Segundo ele, a prosa comum “apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinado” (1978, p. 33).

Na prosa poética são utilizados recursos típicos da poesia: imagens, sinestesia, metáforas, aliterações, rimas, repetições, ritmo, entre outros, ou seja, o que diferencia uma forma literária da outra é a poeticidade.

O que distingue uma forma literária de outra é o grau maior ou menor de poeticidade com que atuam. Como a linguagem literária se diferencia da linguagem usual quantitativa e não qualitativamente (quanta poesia não existe nos adágios populares, na linguagem infantil ou do homem apaixonado!), assim a poesia se diferencia da prosa literária pela presença maior dos elementos fônicos, lexicais, sintáticos e semânticos constitutivos da linguagem poética. (D’ONOFRIO, 1978, p. 30)

Para melhor compreensão, veja a seguir o gráfico proposto por Salvatore D'Onofrio:

Grau de poeticidade	0	1	2	3	4	máximo
Linguagem do	cientista	homem comum	crítico	romancista	poema sem rima e sem metro	poema integral

(D'ONOFRIO, 1978, p. 30)

Claro está que o gráfico acima não deve ser analisado de modo rígido, mas ele nos dá uma ideia do grau de poeticidade a que nos referimos e, sob este ponto de vista, é possível “classificar” *Vermelho amargo* com grau de poeticidade aproximado de 3,5, já que se encontra entre a prosa tradicional e a poesia.

2.3.1 Características da prosa poética

De acordo com Ezra Pound, a poesia é condensação e, como já foi dito anteriormente, *Vermelho amargo* é uma narrativa poética com alto poder de condensação, aliterações, assonâncias, rimas e metáforas. Além disso, sabe-se que a literatura nasceu do mito, da necessidade de se explicar e nomear as coisas, afinal só assim as conhecemos e dominamos. Podemos dizer que a primeira forma literária é a própria poesia (aliada à música e rituais) que, em sua origem, imitava os sons e ritmos da própria natureza, ou seja, podemos dizer que era algo do povo e, ao mesmo tempo, sacro.

[...] Quando invertida, a palavra **aroma** é **amora**. Aroma é uma amora se **espiando** no **espelho**. [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 12 – grifo nosso)

[...] A felicidade **abraçava-me**, **embaraçava-me** em meu corpo, **salgava-me** com o **sal** de **sua** **saliva**. [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 23 – grifo nosso)

Na primeira citação, as palavras “aroma” e “amora” são anagramas, palíndromos com rimas internas, além de conterem em si mesmas a palavra “amor”. As palavras “espiando” e “espelho”, como possuem o mesmo som no

início, causam no leitor a sensação de um sussurro, como se o espelho, além de espiar, sussurrasse em nossos ouvidos.

Na segunda citação, a aliteração em s/ ç/ c também nos remete ao sussurro, e, na casa do menino, a felicidade era algo sussurrado, quase que proibido tanto pelo pai (bêbado e que vivia em luto) quanto pela madrasta (enciumada e cheia de ódio). As palavras “**abraçava-me**” e “**embaraçava-me**”, além de serem rimas, também são anagramas, **abraçava-me** está contido em **embaraçava-me**. Se as duas citações fizessem parte de um poema, poderíamos afirmar que a melopeia está em evidência, justamente por causa da melodia/ sonoridade das palavras utilizadas.

É possível dizer que o clímax da história acontece quando o menino descobre seu amor (e o leitor descobre o amor do menino). Após a perda da mãe, o menino se vê perdido, como se não fizesse parte daquela família, *gauche*, como diria Drummond, e para suportar o dia a dia e a saudade que sente da mãe, para enfrentar o desamor, o garoto encontra seu amor, no amor da mãe.

Ao erguer os olhos do livro, o olhar da mãe vinha vestido com novo luar – eu invejava. Em cada página virada ela se remoçava, afagada pelas viagens, amores, incômodos. O livro aberto era seu berço e seu barco, em suas páginas ela se transmutava. Eu suspeitava que o embaraço das letras amarrava segredos que só o coração decifra. Mas uma certeza me vigiava: ler era o meu único sonho viável.

[...] O amor da mãe que se fora transbordava, ou melhor, derramava da memória. Foi um amor imenso, sem escolha, autoritário. Meu coração escolheu sem me auscultar. E o amor instalou-se, repentino como o susto. Faltava-me garfo para lutar contra a paixão, e amei com desregradas medidas. (QUEIRÓS, 2012, p. 19-21)

Percebe-se certa ambiguidade neste amor que o menino sente; além de sentir amor pela mãe já falecida, ele se apropria do amor à leitura que a mãe tinha em vida, assim como o escritor se apropria do popular na elaboração de sua prosa poética. Assim, nota-se também, a metalinguagem, a palavra falando da própria palavra.

[...] E a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las. (QUEIRÓS, 2012, p. 16-7)

No princípio, eu guardava meu verbo amar debaixo de muita gramática. Se por prudência, também pelo medo de desbotá-lo ao deixá-lo vir à luz. Sempre vi a palavra penumbra como a claridade suficiente para proteger o amor. (QUEIRÓS, 2012, p. 41)

A seguir citaremos algumas figuras de linguagem utilizadas em *Vermelho amargo*.

Neologismo – invenção de uma palavra nova. No exemplo abaixo, a palavra “desnascer” foi criada pelo acréscimo do prefixo “des”, e não significa morrer, mas desfazer algo, retornar à origem; neste caso, retornar ao ventre materno, tão calmo e seguro.

Na água morna que enxágua o corpo nasce um desejo de **desnascer**. (QUEIRÓS, 2012, p. 30 – grifo nosso)

Repetição de palavras – esse recurso proporciona um ritmo ao texto, que, no caso reproduzido a seguir, é monótono. Além disso, o efeito que a repetição da palavra “fundo” causa no leitor é de aprofundamento real, como se fôssemos cavando a cova até chegar ao local onde repousa a mãe morta.

O **fundo** é frio e a terra é úmida. A aragem não sopra no lá embaixo. No **fundo**, o peso da terra é definitivo véu. Não há carga que o corpo morto não suporte. Não há alma lá no **fundo**. A luz não desfaz o breu que arde no bem **profundo**. No bem **fundo**, não há palavra capaz de soar. Mas o silêncio não existe no **fundo**. O nada interrompe tudo. A mãe dorme no muito **fundo**. (QUEIRÓS, 2012, p. 32)

Epifonema – segundo D’Onofrio, sentença enfática, normalmente curta, que inicia ou finaliza uma narração como se fosse uma máxima. Encontramos no livro uma dezena de frases com características de ditados populares. Vejamos alguns exemplos a seguir:

Só se salga a carne morta. (QUEIRÓS, 2012, p. 8)

O silêncio [...] é casa para os fantasmas. (QUEIRÓS, 2012, p. 18)

Suspeitar é negar-se à certeza. (QUEIRÓS, 2012, p. 29)

Coração do outro é uma terra que ninguém pisa. (QUEIRÓS, 2012, p. 44)

Metáfora – segundo D’Onofrio, a linguagem infantil está repleta de metaforismos, pois a criança não conhece todas as palavras e se expressa, muitas vezes, por analogias: estação ferroviária significa “casa do trem”. No trecho abaixo, o menino compara os talheres a armas, como se fosse necessário se armar para enfrentar o tomate.

O pai recebia seu prato, seu garfo e sua faca. Senhor de dois punhais, comia manso. [...] Nunca empunhou as armas contra os passageiros do trem. Cortava o bife com a faca e espetava o retalho da renda com o garfo. (QUEIRÓS, 2012, p. 40)

Metáfora sinestésica – nas palavras de Salvatore D’Onofrio, “é a metáfora por excelência, que contém o mais alto grau de poeticidade” (1978, p. 116). A sinestesia é a mistura dos sentidos e ela se faz presente já no próprio título do livro, relacionando a cor vermelha (sangue, vida, amor) ao sabor amargo (veneno, remédio), e, juntas, as duas palavras podem nos trazer diversas impressões, entre elas, a de dor intensa, sofrimento. Outro exemplo retirado do texto: o autor consegue nos transportar ao clima de velório rapidamente utilizando poucas palavras e, assim, associa o tomate à morte de maneira única.

Do tomate exalava um gosto de cera, flor, reza e terra. (QUEIRÓS, 2012, p. 13)

Outro ponto importante a respeito da poesia é a desautomatização do olhar, dos sentimentos. É possível afirmar que *Vermelho amargo* é uma narrativa que exercita o olhar não viciado pela rotina como foi exemplificado no decorrer do trabalho. Até mesmo o ato automático de decorar os dez mandamentos, cantigas de roda ou ditados populares, ganha, no livro, nova roupagem, nova significação, assim como é o próprio olhar infantil, o olhar do narrador.

Arrancar a linguagem da anilose, dar nova vida às palavras, criar o efeito de estranhamento, é o meio de que o poeta se serve para obrigar o destinatário da obra literária a pensar na essência da condição humana, a refletir nos problemas da verdade, da justiça, do amor, do tempo, da morte etc. (D’ONOFRIO, 1978, p. 28)

2.4 Religiosidade

A religião se faz presente como algo popular e sagrado, como um elo que liga o profano ao sacro; podemos dizer que, sob este aspecto, é muito similar à própria literatura. Além disso, está presente também o caráter autobiográfico, pois o próprio autor, após a morte de sua mãe, aos seis anos de idade, estudou no “[...] internato do Colégio São Geraldo, em Divinópolis, Minas Gerais, cursou

o ginásial, e estudou, por breve período, no convento dos dominicanos em Juiz de Fora, Minas Gerais” (ENCICLOPEDIA Itaú Cultural, junho, 2013).

Eu desconhecia o amor, mesmo fantasiando em me sentir amado. Repetia o verbo **amar a Deus sobre todas as coisas, amar o próximo como a si mesmo, não matar, não pecar contra a castidade, honrar pai e mãe** [...] E contrito, mãos amarradas sobre o peito, eu duvidava da fé, mas insistia em **crer em Deus pai, todo-poderoso**. [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 11 – grifo nosso)

Acima, percebe-se a intertextualidade com os “Dez mandamentos” e a oração do “Credo” e, no trecho a seguir, ao observar as palavras que destacamos, percebemos que o autor consegue diluir no parágrafo referências importantes da oração “Pai nosso” e “Ave Maria”.

Três. Um tomate se fazia suficiente, agora, para duas refeições. Uma metade ela cortava – com o resto de fúria – para compor os três impérios do almoço: um prato do **pai**, um prato do **filho** e mais um para seu **espírito santificado** pelo ciúme. A outra metade do **bendito fruto** ela preservava para repetir o mesmo ritual no jantar. Dividido por três, um **terço** do tomate era destinado ao meu **rosário** de pesares. (QUEIRÓS, 2012, p. 64 – grifo nosso)

Além do ponto em comum existente entre literatura e religião que citamos anteriormente, devemos levar em consideração que, assim como as pessoas buscam a redenção, a paz na religião, em *Vermelho amargo*, o garoto busca sua salvação na literatura.

O papel da religião é fundamental na narrativa, pois é através dela que o menino aprende a ler. Claro que não podemos deixar de lado duas influências muito significativas na vida do menino. A primeira é a mãe que lia (será retomado adiante) e a segunda, o irmão que lhe ensinou a escrever.

O irmão degustador de vidro, sabia ler. Decifrava as palavras e seus escuros. E escrevia, por isso, pensava, – suspeitei. Escrever é também pensar, eu desconfiava. Um dia lhe pedi que me ensinasse a rabiscar a palavra tomate. [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 43-4)

2.5 Brincadeiras infantis e cantigas

A imaginação fértil do menino nos remete às brincadeiras infantis, por exemplo, olhar as nuvens e descobrir/ imaginar/ desenhar suas formas. Assim como outras brincadeiras e cantigas, e até lendas, são pontos cruciais das marcas da apropriação do popular no livro. O modo como isto é feito faz acontecer não só uma apropriação do popular, como tempo de reinvenção, de renovação, como afirmam Mircea Eliade, Joseph Campbell e outros tantos teóricos; é assim que um mito se mantém vivo, bem como todas as histórias.

Cortados em cruces eles [os tomates] se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros as sementes, vestidas de resina de limo e brilho. (QUEIRÓS, 2012, p. 14-5)

Meu irmão mais velho me convidava para trás do muro. Carregava pedaços de vidro no bolso da calça. Escondido, ele começa a mastigar as lâminas. [...] Pensava em sua língua sangrando e o vidro retalhando sua garganta e se misturando ao tomate do estômago. O canto das cigarras e mais o ruído dos vidros triturados pelos seus caninos dentes me irritavam. Depois ele cuspiu o vidro moído e o chão parecia **ladrihado com pedrinhas de brilhante. Era bonito, mas meu amor não passava por ali.** (QUEIRÓS, 2012, p. 40-1 – grifo nosso)

Brincar era um modo de enfrentamento dos filhos diante da severidade e da ausência do pai e da maldade da madrasta. Nos exemplos a seguir, temos a retomada de brincadeiras simples e comuns, principalmente, em cidades interioranas, já que nas “cidades grandes”, atualmente, contar estrelas e brincar de boneca não são atividades que as crianças fazem.

Brincar irritava a ira de nosso pai. “Viver demanda muita seriedade”, ele retrucava. Só contar estrelas ele permitia, por ser uma lida sem fim. Os filhos se assentavam no degrau da escada, em fila. “Primeira estrela que eu vejo me dê tudo que eu desejo”. (QUEIRÓS, 2012, p. 33)

Ao brincar com sua boneca de celuloide, trancada no banheiro – escondendo-se do pai – caiu e levou muitos pontos. O medo bordou sua fronte com pontos de dor. (QUEIRÓS, 2012, p. 39)

2.6 Simbologia

Como citado anteriormente, houve um trabalho minucioso do autor ao escolher cada palavra utilizada. Ele procura explorar ao máximo o sentido de cada uma delas; por isso, elegemos os símbolos mais recorrentes para tentar desvendar seus significados com base no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, e no *Tratado de simbólica*, de Mário Ferreira dos Santos.

Cruz

Quando se fala em cruz, vem logo à cabeça a imagem da cruz relacionada à religião, mais precisamente à morte de Jesus. Porém, há outras relações possíveis, por exemplo: as encruzilhadas, os pontos cardeais – o que nos remete à orientação do sujeito em relação ao espaço, em relação a ele mesmo – e a imagem de pássaros voando.

Passarinho não canta, passarinho lastima – minha irmã repetia. Diante de 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 desnor-teio ao voar – ela anunciava. O medo interrompe a liberdade, mesmo no coração dos pássaros. (QUEIROS, 2012, p. 21)

A irmã que proferia esses “ditados”, um tanto pessimistas, era a bordadeira, que, apesar da tristeza, a princípio, bordava com maestria seus sonhos em ponto cruz. Porém, após casar-se, ela se vê obrigada a “carregar a cruz” de ter um péssimo marido. Então, podemos dizer que, em *Vermelho amargo*, a cruz está relacionada à dor, ao sofrimento.

Gato

Na cultura egípcia, por exemplo, o gato é visto como algo bom, simbolizando sabedoria, destreza, engenhosidade, agilidade, reflexão, clarividência e magia. No entanto, em outros lugares, como no Japão, o gato é visto como um animal no qual não se pode confiar, arisco, traiçoeiro e que traz mau agouro, ainda mais se for um gato preto. Porém, há um ponto comum: em todas as culturas há uma dualidade, o gato é duplo, nele convivem o bem e o mal.

Em *Vermelho amargo*, o gato da história é “branco com olhar azul”. Dessa informação, podemos deduzir que se trata de um gato albino que, sendo albino, é surdo; provavelmente a isso se deve o fato de ele não miar.

O gato que não miava pertencia à minha irmã mais nova. Branco, com o olhar azul, o gato carregava a **leveza** das manhãs de maio, **seca** e **fria**. Mas **não miava**. **Abria a boca**, **mostrava os dentes afiados**, **com um olhar de súplica**, mas se negava a miar. Acomodava-se no colo da irmã como a semente se aninha no fruto. Ninguém ousava tocá-lo. Vez por outra soltava um lamento **arranhado** e **brando**. Em sua cara lia-se uma preguiça diante da agilidade dos ratos. De muito amoroso, sabia-se que jamais mudaria de cardápio: bebia o **leite** e lambia o bem fundo da travessa como se fosse **sangue**. (QUEIRÓS, 2012, p. 46 – grifo nosso)

No trecho acima, é possível notar toda a dicotomia que a figura do gato carrega em si: como pode ser leve e, ao mesmo tempo, seco e frio? O gato não miava, mas abria a boca, mostrava dentes afiados, mas com olhar suplicante. Como pode possuir um lamento arranhado e brando, como pode beber o leite como se fosse sangue?

É possível fazer uma comparação do gato com o ser humano, pois nenhum deles é somente bom ou mau, ambos são seres complexos, bons e maus, agressivos e delicados, benéficos ou maléficos ao mesmo tempo.

Mãe

Podemos dizer prontamente que a mãe está relacionada ao mar e à terra, por gerarem vida. Além disso, em muitas tradições, as divindades femininas são deusas da fertilidade.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, há uma ambivalência para a simbologia de mãe (mar e terra). Ele afirma que a vida e a morte são correlativas.

Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra. La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento.; es también, por contra, el riesgo de la opresión debido la estrechez del medio y al ahogo por una prolongación excesiva de la función nodriza y de guía: la *genitrix* devorando al futuro *genitor*, la generosidad tornándose acapadora y castradora.¹ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 674)

¹ Nascer é sair do ventre materno. Morrer é voltar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e do alimento. Em contrapartida, é também o risco da opressão por causa da estreiteza do meio e o sufocamento por uma função nutridora e orientadora prolongada excessivamente: a *genitrix* devorando o futuro *genitor*, a generosidade tornando-se monopolizadora e castradora. (Tradução nossa.)

Podemos afirmar que, em *Vermelho amargo*, a mãe e madrasta são figuras opostas, ou seja, enquanto a mãe morta carrega somente os traços positivos dessa simbologia – ela alimenta a família, é delicada, presente e doce –, a madrasta carrega todos os pontos negativos – ela é opressora, castradora, ciumenta, indiferente, amarga, dura, rígida.

Os dois trechos a seguir exemplificam as características das personagens relatadas anteriormente.

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, [...] Isso depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. (QUEIRÓS, 2012, p. 14)

Ela [a madrasta] decapitava um tomate para cada refeição. Isso depois de tomar o martelo e espancar, com a força de seus músculos, os bifes. (QUEIRÓS, 2012, p. 23)

Número cinco

Escolhemos o número cinco porque o menino narrador é o quinto filho e, para diversos povos, por exemplo, chineses, japoneses e maias, o número cinco simboliza a união, o matrimônio, a harmonia, o centro, o equilíbrio, pois, segundo Santos “na combinação aritmonômica [lei dos números] o cinco é a soma do primeiro número par, o dois, e do primeiro número ímpar, o três (o um não é nem par nem ímpar aritmosoficamente considerado)”. (2007, p. 232)

Para os astecas, o deus cinco é o senhor da dança e da música, podemos dizer das artes em geral, e também está relacionado ao amor, à primavera, à aurora. Na história, o narrador personagem é o filho que descobre o amor na leitura, que tenta fugir das “manhãs secas e frias de maio” (diretamente ligadas ao outono e à morte da mãe), buscando o frescor da primavera, fazendo referência a um saudoso passado e esperançoso futuro.

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, 2012, p. 9)

A mãe partiu cedo – manhã seca e fria de maio – sem levar o amor que diziam eu ter por ela. (QUEIRÓS, 2012, p. 11)

Para os mexicanos, o cinco simboliza a passagem de uma vida a outra pela morte, e o vínculo insolúvel do lado luminoso e do lado sombrio do universo.

Entretanto, os bambara e os dogon (povos que vivem no Mali) veem o número cinco como o símbolo do caos inicial (soma do quatro que, para eles, representa o feminino e do um, que é símbolo do incompleto, da instabilidade e, além disso, é frequentemente relacionado à morte).

O número cinco também está associado aos cinco sentidos, aos quatro pontos cardeais (leste, oeste, norte, sul) somados ao ponto central, às cinco extremidades do corpo humano (cabeça, mãos e pés), aos dedos da mão, sendo o polegar a representação do ser humano, ao pentagrama, estrela de cinco pontas que simboliza o ser humano com os braços e pernas abertos.

De acordo com Santos, “o cinco é símbolo do mental, quando vê o que os olhos e os sentidos não captam” (2007, p.227). No excerto a seguir, percebe-se que, após a morte da mãe, quando o menino descobre seu amor pela literatura, ele começa a ver além das palavras.

Seu adeus me deu, como sina, ler o além das letras. Aprendi, com sua ausência, a decifrar o depois dos olhares, se de afagos ou repulsa. Li os segredos das mãos, se abençoando ou repudiando. Decifrei a censura se manifestando na linha dos lábios, amargos ou doces. (QUEIRÓS, 2012, p. 33)

Pai

Símbolo do domínio, da autoridade, o pai representa a consciência diante de atitudes impulsivas. Segundo Chevalier e Gheerbrant, nos mitos de origem, sua simbologia se confunde com a do céu e reflete o sentimento de ausência, falta, perda, vazio, que somente o senhor dos dias poderia preencher.

Em *Vermelho amargo*, temos a impressão de que o pai possuía mais autoridade antes de sua primeira esposa falecer. Após a morte da esposa, o pai representa muito bem esse vazio do qual Chevalier e Gheerbrant falam: com a ausência da mãe presente em todo lugar, o pai encontra refúgio na bebida; não tem domínio, portanto, nem sobre si mesmo, aparecendo bêbado diversas vezes, amparando-se em alguma coisa; já não tem controle sobre nada.

O pai, amparado pela prateleira da cozinha, com o suor desinfetando o ar, tamanho o cheiro de álcool, reparava na fome dos filhos. (QUEIRÓS, 2012, p. 10)

Podemos inferir que, a figura que exerce a função dominadora e controladora é, na verdade, a madrasta, que acaba tirando do pai um filho de cada vez com o intuito de dizimar completamente a lembrança da mãe falecida.

Sal

Esse verbete possui uma vasta simbologia. Primeiramente, trata-se de um ingrediente que dá ou realça o sabor dos alimentos. No entanto, a passagem a seguir mostra que, nas mãos da madrasta, o sal perde a função de tempero e passa a ser somente corrosivo, algo que desidrata, que faz sangrar e endurecer.

[...] com o sal na ponta dos dedos, elas salgava os bifés, lentamente, dos dois lados, como o rio da cidade. O sal agia sobre a carne morta e uma água ensanguentada se empossava no fundo da travessa de louça. (QUEIRÓS, 2012, p. 24)

Outra analogia presente no livro é entre sal e felicidade: ingredientes essenciais para a vida.

Tranquei minha boca, não por falta de palavra. A felicidade abraçava-me, embaraçava-se em meu corpo, salgava-me com o sal de sua saliva. (QUEIRÓS, 2012, p. 23)

A expressão “só se salga a carne morta” é muito marcante e recorrente em *Vermelho amargo*. Sua primeira aparição se dá logo no início da história e se refere à dor da perda da mãe, ou seja, só choramos o que passou, não se chora o futuro porque ele ainda não aconteceu. Essa metáfora remete-nos, primeiramente, à função do sal de conservar, porém não podemos esquecer que o sal também é corrosivo. Desse modo, podemos interpretar que o sal das lágrimas pode conservar a lembrança da mãe ainda viva, saudável, feliz, ou destruir essa recordação, fazendo todos se esquecerem da mãe que já morreu.

Na crendice popular, as pessoas tomam banho de sal grosso ou colocam sal atrás da porta de casa porque este ingrediente também é visto como purificador, serve para livrar as pessoas de qualquer coisa que lhes traga malefícios.

Um sonho fora do sono persistia em mim. Nasci afogado por ele: o de desvendar o mar. Afundar-me em sua grandeza, salgar-me em sua salmoura, esconder-me em suas ondas, surgir desfogado onde nem eu me sabia. (QUEIRÓS, 2012, p. 39-40)

Os romanos costumavam jogar sal sobre as terras das cidades que atacavam com o intuito de tornar o solo estéril. Assim, podemos dizer que o sal também pode simbolizar a infertilidade, a aridez.

Tomate

Para os bambara, o suco de tomate simboliza a fecundidade. Diz-se que Faro, o senhor das águas e do verbo, fecundou as mulheres com tomate, e em troca as mulheres oferecem periodicamente a ele este fruto. O suco de tomate, que se assemelha muito ao sangue, é recolhido, assim como o sangue das vítimas sacrificadas, e a mensageira de Faro, a andorinha, leva para o céu o sangue e o suco fecundante que, depois, o céu devolverá à terra em forma de chuva.

O tomate também está presente em outros rituais bambara. Por exemplo, antes de um casal se unir, eles devem comer um tomate, que simboliza a fertilidade.

No livro, o tomate também aparece como extremamente fecundo, como mostra o exemplo a seguir:

Todos os dias – cotidianamente – havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. Tomate, não ele frutificava, continuamente, sem demandar adubo além do ciúme. (QUEIRÓS, 2012, p. 10)

Podemos dizer que, ao cortar o tomate, símbolo da fecundidade/fertilidade, a madrasta corta sua própria fertilidade, pois ela não possui filhos e também não “aceita” seus enteados; outra interpretação possível é que o tomate envenenado é o “bendito fruto” que nasce da madrasta, ele é fertilizado com todo o ciúme e ódio que ela sente dos filhos do marido.

O tomate é diferente quando está nas mãos da mãe e quando está nas mãos da madrasta. Com a mãe, ele é adocicado, vira em barco na travessa:

[...] Cortados em cruces eles [os tomates] 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, 2012, p. 14-5)

Com a madrasta, o tomate é amargo, torna-se o veículo do ódio, da cólera que ela sente, transformando-se em veneno para cada um dos filhos, o tomate é relacionado à morte se pensarmos que é anagrama da expressão “te mato”.

Impossível para a madrasta assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós, engolidores do seu ódio. Ao cortar o tomate – aturdido eu supunha – ela o fazia exercitando um faz de conta. (QUEIRÓS, 2012, p. 16)

Verde

Depois do vermelho, o verde é a cor mais presente na história, em princípio porque tem a ver com o tomate que ainda não amadureceu, é verde. Essa cor remete-nos imediatamente à esperança. Segundo Chevalier e Gheerbrant, verde é a cor entre o azul celeste e o vermelho infernal, a mediatriz entre calor e frio, alto e baixo, é uma cor tranquilizadora, refrescante. Nas estações do ano, esse verde esperança é o despertar da vida e se relaciona à primavera, estação que vem depois do inverno, o qual, por sua vez, nos remete à morte, à solidão.

Os bambara, os dogon e os mossi consideram o verde uma cor secundária a partir do vermelho. Frequentemente, as cores são representadas como a complementaridade dos sexos: o homem fecunda a mulher, a mulher alimenta o homem; assim o vermelho é a cor macho, e o verde, a cor fêmea.

Sonhei-me um tomate, maduro e pequeno, preso num cacho com outros cinco, todos verdes. [...] 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, 2012, p. 43)

Segundo Chevalier e Gheerbrant, na filosofia e medicina chinesas, verde é a cor do sangue do dragão e também o *graal*, taça de esmeralda ou cristal verde que contém o sangue de Deus encarnado, no qual se fundem as noções de amor e sacrifício, que são as condições da regeneração manifestada pelo brilhante verde da taça.

Em *Vermelho amargo*, há uma presença marcante dessas duas cores: verde, simbolizando a esperança, e vermelho, representando, principalmente, a

cólera, o ódio. O narrador se esforça, se sacrifica para engolir rapidamente o odioso tomate e, por meio de suas lembranças, fantasias, sonhos, ele mantém a esperança de ser feliz um dia.

Para abrandar minha impaciência, sujeitava-me aos caprichos de muitos. [...] 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, 2012, p. 10-1)

Todos recomendavam paciência e mais paciência. Um dia – ninguém confirmava – ela [a felicidade] se tornaria menos impossível. (QUEIRÓS, 2012, p. 16)

Vermelho

Quando pensamos na cor vermelho, logo nos vem à cabeça a força, a intensidade de sua tonalidade quente. Assim, para muitos povos o vermelho é considerado a primeira cor, e está ligado ao fogo, ao ferro fundido, ao sangue, à vida, à morte. Assim como a ambivalência está presente no gato, também está presente no vermelho, pois uma vez que nos remete ao sangue, também nos remete à vida e à morte.

Na Irlanda, por exemplo, o vermelho é a cor dos guerreiros, e em alguns lugares do continente africano, as mulheres pintam seus corpos de vermelho nas seguintes ocasiões: menarca, matrimônio e nascimento do primeiro filho, isto é, o vermelho, neste caso, simboliza amor e fecundação.

Vermelho: cor do sangue, símbolo da vida. Simboliza actividade, combatividade, ardor, choque, símbolo da paixão imperiosa, do sentimento forte. Cor da sensibilidade, cor popular, símbolo de todos os sonhos rubros das revoluções. Cor excitante. (SANTOS, 2007, p. 314).

Vermelho também é a cor de Dionísio, considerado deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da arte; no cristianismo, vermelho é a cor do Espírito Santo.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, em muitas tradições, da Rússia à China, o vermelho está relacionado a todas as festividades populares, especialmente às festas de primavera, de matrimônio e de nascimento.

Apesar das muitas acepções positivas que o vermelho nos traz, em *Vermelho amargo* essa cor simboliza, na maior parte das vezes, sentimentos ruins, como percebemos no trecho a seguir, quando o menino imagina como

deve ser o sentimento raiva. Ele faz uma analogia à madrasta (que empunha a faca), como se a raiva e a madrasta fossem um só ser.

Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca. (QUEIRÓS, 2012, p. 27)

Sob o aspecto negativo da cor, Chevalier e Gheerbrant diz:

Quando se exterioriza el rojo se vuelve peligroso como el instinto de poder si no está controlado; conduce al egoísmo, al odio, “a la pasión ciega, al amor infernal”.² (CHEVALIER; GHEERBRANT 1986, p. 890)

O egoísmo, o ódio, a paixão cega e o amor infernal aos quais Chevalier e Gheerbrant se referem nos fazem pensar na madrasta, que, como já dissemos anteriormente, é hostil, indiferente, ciumenta e, portanto, egoísta, pois não aceita “dividir” seu marido com os filhos dele.

Trem

A imagem do trem nos remete ao desenvolvimento, à evolução. Em literatura vemos muitas vezes o trem como sinônimo de vida: o momento do embarque é o instante do nascimento, as estações pelas quais passamos e as pessoas que sobem e descem constantemente desse trem simbolizam as fases da vida e as pessoas que conhecemos. O destino desse trem é o mesmo para todos: a morte.

No vagão de segunda classe, onde tomei assento, minha mãe e meu pai me aguardavam, ao lado de dois irmãos. Não, não sou o terceiro. Sou o quinto. Quando me instalei no trem, dois irmãos haviam passado e já partido. Desapreciaram a viagem e dispersaram-se no início do percurso. O vagão, por certo, trepidava muito e baldearam-se para incógnita estação. (QUEIRÓS, 2012, p. 42)

No trecho acima, temos claramente a metáfora do trem como vida. Assim, quando o narrador diz que dois irmãos já haviam passado e partido e que se baldearam para incógnita estação, deduzimos que a incógnita estação é a morte em si e, sendo assim, estes dois irmãos morreram, ainda novos.

² Quando o vermelho é exteriorizado, torna-se perigoso como o instinto de poder se não estiver controlado. Conduz ao egoísmo, ao ódio, “à paixão cega, ao amor infernal”. (Tradução nossa.)

Para comprovar essa ideia, destacamos que Chevalier e Gheerbrant afirmam que o trem dos sonhos é a imagem da vida coletiva, da vida social, do destino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, tomamos como ponto de partida o próprio livro, *Vermelho amargo*. No decorrer de cada leitura e releitura, foi possível identificar uma vasta variedade de recursos poéticos utilizados por Bartolomeu Campos de Queirós na composição da obra.

Em um segundo momento, buscamos conhecer as críticas sobre o livro e constatamos que umas enquadram a obra como literatura infantojuvenil e outras como literatura adulta. Com base nesse enquadramento, julgamos importante estudar um pouco a evolução da literatura infantojuvenil e, dessa maneira, passamos a compreendê-la como um gênero tão importante quanto a literatura adulta, se levarmos em consideração que é a literatura infantojuvenil que formará o leitor. Ao final deste estudo sobre a literatura infantojuvenil, concluímos que, no caso do livro *Vermelho amargo*, é melhor que não seja feita essa rotulação, pois a obra é capaz de agradar a todos os públicos.

Durante a análise de *Vermelho amargo*, houve a necessidade de se conhecer outros escritos do mesmo autor, e dessa forma pudemos notar que suas obras se preocupam em levar o leitor à reflexão, sem deixar de lado a estética e o deleite. Outro ponto presente em muitos livros de Bartolomeu é a retomada de brincadeiras, de atividades, de cantigas, enfim, de costumes antigos que foram se perdendo com o passar do tempo e com o avanço tecnológico. O autor tenta resgatar a riqueza da simplicidade no dia a dia.

Percebe-se, então, que para atingir estes objetivos, o autor utiliza ao máximo cada palavra, explorando cada significado que ela pode conter, o que nos levou a estudar as principais figuras de linguagem e alguns símbolos recorrentes no livro.

Tomando-se por base principalmente a análise dos elementos estéticos que constituem o livro, comprovamos que é possível rotular obras como infantojuvenis ou adultas, porém com cautela, sem menosprezar a criança leitora, pois *Vermelho amargo* é, sem sombra de dúvida, uma obra complexa, imageticamente rica, altamente poética, que faz o leitor adulto entrar em contato com seu eu criança. Assim, podemos dizer que a descoberta da leitura de *Vermelho amargo* e sua análise dependem da força de vontade do leitor de ler os diversos significados de cada palavra e cada frase, de sua capacidade

de reflexão, do seu conhecimento de mundo e, mais do que isso, de sua capacidade de fantasiar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELLO, José. Bartolomeu no barco. Em: **O Globo**. Abril, 2011. Disponível em:
<http://editora.cosacnaify.com.br/Upload/SaiuImprensa/6/3/4/11042011174033_prosaeverso.jpg>. Acesso em: 8 fev. 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2002.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Poema e narrativa: estruturas**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- ENCICLOPEDIA Itaú Cultural – Literatura Brasileira. **Bartolomeu Campos de Queirós**. Disponível em:
<www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5810>. Acesso em: 10 jun. 2013.
- Entrevista com Bartolomeu Campos de Queirós. **Imagem da palavra**. TV Minas.
Parte 1 - Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=L4wiBRu-mGU>;
Parte 2 - Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=fbRrCTudoA0>;
Parte 3 - Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=9at0MkYeZCw>. Acesso em: 8 fev. 2014.
- FERRARI, Márcio. Memórias sensoriais da infância. Em: **Valor Econômico**. Abril, 2011. Disponível em:
<<http://www.valor.com.br/arquivo/881663/memorias-sensoriais-da-infancia>>. Acesso em: 8 fev. 2014.
- NIGRI, André. A angústia do crescimento. Em: **Bravo!** São Paulo: Abril. 2011. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/angustia-crescimento>>. Acesso em: 8 fev. 2014.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil: voz de criança**. São Paulo: Ática, 2006.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 9-50.
- QUEIRÓS, Bartolomeu de Campos. **Vermelho amargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SANTOS, Mário Ferreira de. **Tratado de simbólica**. São Paulo: É realizações, 2007.