

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Estelita de Oliveira Thiele

**Ver, ver-me, vermelho:
a constelação poética do amar-go de Bartolomeu Campos de Queirós**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2023

Estelita de Oliveira Thiele

**Ver, ver-me, vermelho:
a constelação poética do amar-go de Bartolomeu Campos de Queirós**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da **Profa. Dra. Maria José Gordo Palo**.

São Paulo

2023

de Oliveira Thiele, Estelita

Ver, ver-me, vermelho: a constelação poética do
amar-go de Bartolomeu Campos de Queirós. / Estelita
de Oliveira Thiele. -- São Paulo: [s.n.], 2023.
96p. il. ; cm.

Orientador: Maria José Gordo Palo.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-
Graduados em Literatura e Crítica Literária.

1. Bartolomeu Campos de Queirós. 2. Vermelho
amargo. 3. Medium. 4. Arquisema. I. Gordo Palo,
Maria José. II. Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em
Literatura e Crítica Literária. III. Título.

CDD

Estelita de Oliveira Thiele

**Ver, ver-me, vermelho:
a constelação poética do amar-go de Bartolomeu Campos de Queirós**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da **Profa. Dra. Maria José Gordo Palo**.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria José Gordo Palo – PUC-SP

Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles – PUCSP

Profa. Dra. Marina Miranda Fiuza – Pesquisadora autônoma

*A meus pais, Antonio e Nair,
que ao lerem incontáveis fábulas ensinaram-me a sonhar
acordada.*

AGRADECIMENTOS

Tudo o que vivi e todos que fazem parte da minha história me trouxeram até aqui. Quero, então, por meio desse recorte de pessoas queridas, oferecer minha gratidão àqueles que, em diferentes momentos e de diferentes maneiras, contribuíram para que eu pudesse concluir essa etapa. Meu muito obrigada.

À profa. Dra. Maria José Gordo Palo, minha orientadora, pelo incentivo, dedicação de tempo e de energia durante todo o processo de pesquisa e escrita. Seu conhecimento profundo, sua paciência e sua generosidade foram fundamentais para que eu pudesse alcançar os resultados aqui apresentados. Obrigada por sua presença em minha vida acadêmica e pessoal.

À coordenação e ao corpo docente do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, em especial à profa. Dra. Diana Navas.

Às professoras Dra. Cecilia Almeida Salles, Dra. Maria Rosa Duarte, Dra. Vera Bastazin e Dra. Maria Aparecida Junqueira. Suas aulas foram extremamente relevantes para o meu crescimento acadêmico e intelectual e para o desenvolvimento das minhas habilidades como pesquisadora.

Às professoras Dra. Cecilia Almeida Salles e Dra. Marina Miranda Fiuza, por aportarem suas perspectivas únicas e relevantes que ajudaram a ampliar meu olhar sobre o tema e aprimorar minha pesquisa.

À secretária do Programa, Ana Albertina, por sua paciência e dedicação ao responder tantas dúvidas recorrentes.

Aos amigos e colegas, por terem compartilhado os momentos de alegria, os desafios e as frustrações dessa jornada. Especialmente à Mariluz Marçolla, que sempre esteve ao meu lado, me encorajando e me ajudando a seguir em frente.

Por fim, expresso minha gratidão a minha família, em especial a meus pais, Antonio e Nair, pelo apoio incondicional. As minhas filhas Isabella, Paula e Julia, que me ensinam, todos os dias, a amar mais e melhor. E ao meu querido David, principal incentivador e figura essencial na minha vida.

RESUMO

THIELE, Estelita de Oliveira. **Ver, ver-me, vermelho**: a constelação poética do amargo de Bartolomeu Campos de Queirós. 2023. 96f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Esta investigação tem por objetivo estudar como o plano da expressão narrativa no romance *Vermelho amargo* (2011), de Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012), constrói o tempo-espaço para além da imagem *vermelho*, na equação *ver* + *ver-me*. Parte-se de duas hipóteses, a primeira pressupõe que a narrativa constitui um *medium* de reordenação espaço-temporal da memória no tempo presente, em que o significante poético *vermelho* (adjetivo e substantivo) tem a função de compor o corpo metodológico e estético da narrativa, e a segunda postula que os hiatos instaurados nos procedimentos literários arquitetados no romance medeiam representações que são construídas a partir de conexões, disjunções e combinações que potencializam a iconicidade da enunciação. A fundamentação teórica que aporta respostas ao problema da pesquisa inclui estudos acerca dos limites tênues existentes entre os textos autobiográficos e os textos ficcionais e da questão do potencial icônico da imagem do vermelho e sua participação na construção estética da narrativa, além de reflexões sobre a ordenação temporal da memória. A pesquisa se propõe, ainda, à verificação dos procedimentos literários e à identificação das formas pelas quais as representações são mediadas. Esta investigação fundamenta-se em abordagem qualitativa, de natureza básica, exploratória, descritiva e de cunho bibliográfico. Os métodos utilizados são o analítico e hipotético-dedutivo. Os resultados obtidos nesta investigação apontam para *Vermelho amargo* como sendo a transposição de uma realidade *externa* a uma realidade *artística*, a partir de procedimentos que evidenciam a imagem do vermelho como eixo condutor da narração. Há uma reordenação do passado, à distância do ocorrido, resultando em uma perspectiva renovada, na qual escapa ao narrador a *experiência em si* do passado. O modelo comunicacional texto-leitor demanda uma leitura de projeções associativas que formam um arquisema poético queirosiano.

Palavras-chave: Bartolomeu Campos de Queirós; *Vermelho amargo*; *medium*; memória; arquisema.

ABSTRACT

THIELE, Estelita de Oliveira. **Ver, ver-me, vermelho**: a constelação poética do amargo de Bartolomeu Campos de Queirós. 2023. 96p. Dissertation (Master's degree in Literature and Literary Criticism) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

This investigation aims to study how the narrative expression in the novel *Vermelho Amargo* (2011), by Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012), constructs time-space beyond the red image, in the equation “*ver + ver-me*”. It stems from two hypotheses, the first assumes the narrative constitutes a medium of space-time reordering of memory in the present time, in which the red poetic signifier (adjective and noun) has the function of composing the methodological and aesthetic body of the narrative, and the second postulates the gaps established in the literary procedures devised in the novel mediate representations that are constructed from connections, disjunctions and combinations that enhance the iconicity of the enunciation. The theoretical foundation that provides answers to the research problem includes studies about the tenuous lines existing between autobiographical texts and fictional texts. This analysis proposes the verification of literary procedures and the identification of the ways in which these representations are mediated. This investigation is based on a qualitative approach of a basic, exploratory, descriptive, and bibliographical nature. The methods used are analytical and hypothetical deductive. The results obtained in this investigation point to *Vermelho amargo* as being the transposition of an external reality to an artistic reality, based on procedures showing the image of red as the guiding axis of the narration. There is a reordering of the past, at a distance from what happened, resulting in a renewed perspective, with the experience of the past escaping the narrator. The text-reader communicational model demands a reading of associative projections forming a queirosian poetic archisem.

Keywords: Bartolomeu Campos de Queirós; brazilian literature; *Vermelho amargo*; memory; archisem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 AUTOBIOGRAFIA E INTENCIONALIDADE LITERÁRIA	18
2 A IMAGEM HIPERBÓLICA DO VERMELHO	30
2.1 A materialidade da cor vermelha em <i>Vermelho amargo</i>	30
2.2 A cor vermelha na construção da narrativa	36
2.3 O tropo poético do vermelho	44
3 ENTRE A MEMÓRIA E O MENTIR-ME	50
3.1 A presença e a ausência: o lembrar e o esquecer na narrativa	54
3.2 Entre sensações e associações: reminiscências e experiência	63
4 AS LINHAS IMAGINÁRIAS DA CONSTELAÇÃO DO VERMELHO	68
4.1 Nem a verbalidade do texto, nem o puro fantasma da imaginação	69
4.2 O arquisema da fragmentação da família	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	87
ANEXO A – Imagem da capa de <i>Vermelho amargo</i>	92
ANEXO B – Páginas embebidas em vermelho borgonha	93
ANEXO C – Uma página de <i>Vermelho amargo</i>	94
ANEXO D – Páginas entre o branco e a cor de fundo	95
ANEXO E – Comparação entre os cortes sem cor e colorido	96

INTRODUÇÃO

Segundo Walter Benjamin, nós, humanos, somos os únicos detentores da habilidade linguística de nomear as coisas: em nosso dia a dia, nomeamos pessoas, objetos, sentimentos; reconhecemos, experimentamos e nos comunicamos com o mundo a nossa volta pela palavra e pela linguagem. Vivemos na linguagem. Somos linguagem. Afetamos o mundo com nossa linguagem nomeadora (BENJAMIN, 2013).

Essa característica distintiva do humano aprendida na intersubjetividade manifesta-se de maneira peculiar nos artistas da palavra, nos apaixonados pelo vernáculo, nos escritores e nos poetas: “[...] a palavra ‘poeta’ vem do grego ‘*poietes* = *aquele que faz*” (PIGNATARI, 1983, p. 4). E o fazer desses homens e mulheres está intrinsecamente conectado com a sua forma de captar o mundo, de tirar de suas experiências os “perceptos” e os “afectos” (DELEUZE, 1992, p. 213), evidenciando suas formas particulares de experimentar o viver, ao transmitir, por meio da arte, as impressões que o mundo lhes causa. Eles comunicam sua visão de forma singular e com tal grau de aperfeiçoamento e diferenciação que convidam, impulsionam e inspiram os demais à desautomatização do olhar, à potencialização das forças perceptivas e à criação de uma impressão máxima: a construção de uma imagem poética (CHKLÓVSKI, 2019, p. 158).

Bartolomeu Campos de Queirós é um desses autores que rompem com a visão cotidiana de mundo e entrelaçam prosa poética e narrativas profundas, convidando seus leitores a um passeio pela literariedade.

Nascido em 1944, na cidade de Pará de Minas, Queirós formou-se em educação e artes e escreveu seu primeiro livro na segunda metade do século passado, no período em que estudava no Instituto Pedagógico de França, em Paris, usufruindo uma bolsa concedida pela Organização das Nações Unidas. Desde então, publicou mais de 60 obras, que incluem novelas, poemas, antologias e livros didáticos, várias delas agraciadas com importantes prêmios literários nacionais e internacionais. *Vermelho Amargo*, lançado em 2011, foi o último livro de Queirós a ser publicado em vida e ganhou, postumamente, o Prêmio São Paulo de Literatura de Melhor Livro do Ano.

Embora tenha sido reconhecido pela qualidade dos seus livros classificados como infanto-juvenis, Queirós não era adepto a limites ou rótulos, alegando não ter

como objetivo escrever para um público segmentado. Acreditava que, na literatura, se pode reinventar a infância, mesclando sonhos e devaneios.

Eu não faço diferença entre literatura infantil e adulta. Aprendi isso com a poeta mineira Henriqueta Lisboa. Ela dizia que não existe um sol para a criança e outro para o adulto. A literatura deve ser igual à natureza. As crianças entendem o que eu escrevo dentro do nível delas. Escrevo para encantar as crianças e acordar a infância dos adultos (QUEIRÓS *apud* LIMA, 1998, p. 15).

Bartolomeu Campos de Queirós faleceu em Belo Horizonte em 2012, ano do lançamento de *Vermelho amargo*, que, como já mencionado, foi apresentada como uma obra de cunho autobiográfico, ainda que essa informação não esteja explicitamente destacada no livro.

Vermelho Amargo atrai e desperta a curiosidade desde o primeiro contato. A cor, que faz parte dos atributos materiais da obra, captura e cativa pela experiência visível de sua capa, banhada em vermelho cornalina; pelo título que entrelaça o *vermelho* ao *amargo* e por sua grafia rubra que percorre toda a obra.

O romance apresenta uma multiplicidade de imagens matizadas de vermelho, que representam diversos signos na narração. O tomate, um dos elementos mais frequentes nessa representação sónica é preparado pela faca afiada da madrasta que, ao parti-lo em fatias finas e transparentes, impregna no alimento o gosto amargo da falta de amor. O vermelho conduz o processo de esfacelamento da família, destacado ao longo da trama, é um ícone que percorre todo o enredo e responde pela construção estética da narrativa.

A obra, escrita em um tempo não linear, em segmentos textuais análogos a fractais, ou seja, que guardam em suas partes isoladas a característica do todo, apresenta, em cada bloco, início, meio e fim, ou seja, a essência de sua completude ligada a um todo maior. São pequenos fragmentos construídos como excertos da realidade cotidiana. A estrutura narrativa, em primeira pessoa, é arquitetada pela memória e por um esmerado trabalho de composição, fundamentado nas oposições amor-desamor e presença-ausência vivenciadas pelo menino-narrador durante o recorte de tempo em que ele e seus cinco irmãos convivem com o pai e a madrasta, logo após o falecimento precoce da mãe. Eis a matriz semântica do enredo.

A proposta deste projeto é valer-se de *Vermelho amargo* como *corpus* de análise e interpretação e demonstrar como o plano da expressão narrativa no romance

constrói o tempo e o espaço para além da imagem “vermelho”, utilizando como base a segunda edição da obra, lançada em São Paulo, em 2017, pela Editora Global.

A problematização desta dissertação privilegia verificar em que medida a cor vermelha expressa-se em sua materialidade cromática na narrativa de *Vermelho amargo*, experimentando o espaço na construção do tempo e, por consequência, transformando a expressão do visível *vermelho*, ao descondicionar o uso do conceito de cor como actante de ação; e verificar se o desdobramento do significante *vermelho* em “*ver, ver-me, vermelho*” possibilita a materialização do processo enunciativo da narrativa no tempo presente, à distância do passado memorialista e à proximidade do esquecimento (*amar, amargo*) e, ainda, se esses procedimentos artísticos anunciam a presença do estranhamento no narrar de *Vermelho Amargo*.

Queirós é um autor reconhecido pela qualidade literária e artística de suas obras e, conseqüentemente, tem sido abordado no estudo de várias pesquisas acadêmicas. Nos repositórios virtuais disponíveis, é possível identificar 24 dissertações, três teses e 20 artigos que têm como *corpora* a obra que motivou este estudo, isoladamente ou associada a outras de sua autoria. Esses estudos abordam temas como memória, infância, autobiografia, afeto e letramento literário, para citar alguns exemplos.

Além de *Vermelho Amargo* (2011), os livros *O olho de vidro do meu avô* (2004), *Índez* (2007), *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996) e *Por parte de pai* (1995) são os principais objetos dos estudos consultados.

Selecionamos, da fortuna crítica de *Vermelho Amargo*, uma tese e três dissertações, além de seis artigos publicados em periódicos classificados como A1, B1 e B2 pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que elencamos a seguir.

A tese à qual fazemos referência é intitulada *Fernando Arrabal y Bartolomeu Campos de Queirós: escrituras singulares del yo* e é de autoria de Cláudia Malheiros Munhoz, pesquisadora da *Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid*, tendo sido defendida em 2018. A proposta da pesquisadora é oferecer novas definições para a teoria do gênero autobiográfico, partindo das perspectivas de Philippe Lejeune e Paul de Man. Ela afirma que ambas podem ser consideradas complementares e não excludentes, baseando-se na existência de ficcionalização do “eu” na esfera do discurso e, ao mesmo tempo, uma referencialidade do narrador-personagem. Além das obras de Arrabal, o *corpora* dessa pesquisa considerou as

seguintes obras de Queirós: *Ciganos* (1984), *Indez*, *Por parte de pai*, *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, *O olho de vidro do meu avô* e *Vermelho Amargo*.

A dissertação mais recente que estuda as obras de Queirós foi defendida em 2020, por Jamille Claudia da Silva, e tem por título *A palavra em desvio nas obras de Bartolomeu Campos de Queirós: uma reflexão sobre a expressividade da língua e a formação do leitor*. Apresentada à Universidade Estadual Paulista, essa pesquisa parte da Estética da Recepção, dos teóricos Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, para analisar as obras *Por parte de pai*, *Vermelho Amargo* e *O olho de vidro do meu avô*. A pesquisadora verifica de que forma a organização do plano linguístico se concretiza nas obras e como a poeticidade e a subjetividade do autor são expressas no texto, afirmando que esta última dá a ele um cunho autobiográfico e ficcional.

Duas outras dissertações foram defendidas no ano de 2015: a primeira, no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, realizada pela pesquisadora Françoise Jan Sommer Bourneuf, intitula-se *Tempo e espaço na prosa-poética Vermelho Amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós* e está fundamentada em pressupostos teóricos de Gaston Bachelard e Walter Benjamin para análise dos elementos narrativos tempo e espaço. A segunda, de autoria de Denise da Silva de Oliveira, foi apresentada à Universidade Tecnológica Federal do Paraná e se chama *O papel da memória na formação da identidade cultural: diálogos entre possibilidades de leitura*. Essa pesquisa de caráter bibliográfico e exploratório enfoca a análise do gênero confessional em uma escola de Londrina e aprofunda-se nos temas da identidade cultural e da memória.

No que concerne aos artigos científicos, o primeiro que queremos destacar é o de Marcela Verônica da Silva: publicado na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, intitulado “Quando as lembranças doem: a casa da infância em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós” (2016). Ele aborda a escrita autobiográfica, a narrativa memorialista e, com base no aporte teórico de Gaston Bachelard, faz uma análise da imagem da casa como sendo o primeiro espaço de construto da consciência e um local de estruturação das subjetividades humanas.

O segundo artigo é de Eduardo Veloso Garcia, publicado na Revista *Investigações* e se chama “A Memória e o tomate em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós” (2016). A proposta da pesquisa é analisar como Queirós faz a representação estética da memória, valendo-se do tomate como elemento gerador de metáforas significativas.

Outro artigo é o de autoria de duas pesquisadoras da UFMG, Andrea Soares Santos e Joelma Rezende Xavier, publicado na revista *Verbo de Minas*, sob a denominação “Memória e partilha do sensível na narrativa de Vermelho Amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós” (2014). A análise do *corpus* é feita a partir de Jacques Rancière e sua concepção de inconsciente estético e partilha do sensível e também do conceito de imagem crítica de Didi-Huberman. O projeto editorial do livro e o principal elemento imagético da obra, o vermelho (o tomate), levam as autoras a afirmar que o leitor passa por uma experiência sensorial e se depara com as questões emocionais do vivido e do contado pelo narrador.

“Regimes de interação em *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós: uma abordagem semiótica” (2020), de autoria de Luiz Henrique Pereira e Vera Lucia Rodella Abriata, publicado pela *Recorte – Revista Eletrônica*, é outro dos estudos selecionados. O trabalho é fundamentado na sociossemiótica e analisa como ocorrem as interações nas cenas do romance a partir da proposição dos quatro regimes de interação de Eric Landowski: acidente, ajustamento, manipulação e programação.

O quinto artigo foi publicado na *Revista Entrelaces* (UFC) e se chama “Uma palavra amarga: leitura do romance Vermelho Amargo pelo viés memorialístico” (2017). O autor, Bruno Henrique Muniz Souza, analisou a composição formal da narrativa a partir de uma abordagem memorialística, valendo-se dos estudos de Philippe Lejeune e Ecléa Bosi para destacar as características movediças dos textos autobiográficos e o processo de atualização das recordações passadas no presente. O pesquisador evidencia as estratégias textuais e o retrato da família metaforizado no signo ‘tomate’.

O último artigo selecionado para esta fortuna crítica é de autoria de Christian Coelho e Rafael Vinicius de Fonseca Pereira e foi publicado pela *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, com o título “Entre a memória e o exílio: uma leitura de Bartolomeu Campos de Queirós” (2020). O trabalho analisa como as memórias da infância são entrelaçadas com a fantasia e articulam aspectos ficcionais e autobiográficos, além de abordar também o tema do exílio e seus efeitos concretos e simbólicos.

Nosso interesse, nesta pesquisa, deve-se ao fato de que verificamos, nas marcações da contemporaneidade, a existência de um tempo inapreensível: um tempo que se interpola entre algo que ainda não chegou e outro algo que já não é

mais. Os autores desse tempo possuem a capacidade de entrever a luz mesmo em traços obscuros da atualidade; examinam a sombra que essa luz projeta no passado e, a partir dela, entreveem uma forma de responder às incertezas atuais. Da mesma maneira, entendem que suas indagações sobre o passado são apenas resíduos ou reminiscências que voltam à tona para responder as suas indagações do presente (AGAMBEN, 2009). Seus procedimentos artísticos reordenam passado e presente, resultando em uma perspectiva inovadora, na qual a mescla do lembrar e do esquecer – em movimento de sobreposição – transforma a temporalidade narrativa. Adicionalmente, outra perspectiva de nosso interesse, a partir do contato com os estudos de Boehm (2015), é ponderar acerca de uma teoria geral da imagem, sem iniciar, como se faz invariavelmente, pela linguagem escrita, mas partindo, antes, da perspectiva de que nós, humanos, nos valem das representações pictóricas, para além da comunicação gestual e verbal. Pensar a questão da imagem, evitando tratá-la apenas como um simples registro de signos, mas olhando-a em todo o seu potencial enunciativo.

Partindo dessas premissas – e entendendo que Bartolomeu de Queirós é um renomado autor contemporâneo que corporifica os atributos de seu tempo em sua obra –, acreditamos ser possível adensar a problematização dos estudos de cunho memorialístico e autobiográfico de *Vermelho amargo*, foco principal de trabalhos acadêmicos que compõem parte relevante da fortuna crítica da obra. Confiamos que há também espaço para ampliar a investigação de marcação temporal da obra. Adicionalmente, mostra-se relevante examinar, no *corpus* escolhido, perpassado de forma material, narrativa e poética pelas associações propostas pelo vermelho (adjetivo e substantivo), de que maneira esse signo híbrido contribui para a construção da narrativa e do projeto estético da obra e, enfim, chegar à enunciação da significação da obra do autor.

Esta investigação tem por objetivo dar continuidade às pesquisas já iniciadas e também possibilitar a ampliação da perspectiva de leitura da obra em questão, uma vez comprovadas as nossas hipóteses.

O objetivo geral de pesquisa é demonstrar como o plano da expressão em *Vermelho amargo* constrói o tempo-espaço narrativo no verbal *vermelho*, na equação *ver + ver-me*. Os objetivos específicos são: 1) examinar a materialidade cor vermelha como traço ou mancha na construção estética, ao constituir a narrativa em tempo-espaço textual; 2) operar a conjunção cor vermelha + gestos indicativos do tempo e

espaço que fundamentam o *habitat* poético em *Vermelho amargo*; 3) evidenciar como o procedimento literário inscrito na obra contribui para a formação, alteração e substituição de representações por parte do leitor, à medida que a arquitetura textual deflagra a sua ação imaginativa.

As hipóteses iniciais propostas são:

1. a narrativa constitui um *medium* (mediação) de reordenação espaço-temporal da memória no tempo presente, em que o significante poético *vermelho* (adjetivo e substantivo) tem a função de compor o corpo metodológico e estético da narrativa;
2. os hiatos instaurados nos procedimentos literários arquitetados em *Vermelho amargo* medeiam representações que são construídas a partir de conexões, disjunções e combinações que potencializam a iconicidade da enunciação.

A fundamentação teórica da pesquisa inclui estudos conceituais acerca dos limites tênues existentes entre os textos autobiográficos e os textos ficcionais, valendo-nos da obra *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago (2009), de Wander Miranda. Em relação à teoria da imagem, aplicada à fabulação em leitura, examinando como a cor vermelha e seu potencial icônico participam da construção estética da narrativa, tomamos os conceitos de Gottfried Boehm, formulados no ensaio “Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica”, presente na coletânea *Pensar a imagem* (2015), que será de grande valia na investigação. Além dele, o tema da imagem do vermelho e como ela interfere no tempo-espaço textual será respaldado por conceitos presentes em Walter Benjamin, no ensaio “Sobre a pintura, ou sinal e mancha”, do livro *Estética e sociologia da arte* (2017), e em Georges Didi-Huberman, especialmente no artigo: “Quando as imagens tocam o real” (2012). Adicionalmente, procederemos à análise da *forma* escolhida no projeto estético do texto, verificando se ela se caracteriza por uma linguagem prosaica ou poética para a construção das imagens, valendo-nos dos aportes teóricos de Victor Chklóvski, em “A arte como procedimento” (2019), e de Décio Pignatari, em *Comunicação e Poética* (1983).

Para os estudos relativos à memória, as teorias que respaldam o trabalho são as de Walter Benjamin, no texto “A imagem de Proust”, presente no volume I de *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura* (1987); de

Jeanne Marie Gagnebin, em “O trabalho de rememoração de Penélope”, do livro *Limiar, aura e rememoração – Ensaio sobre Walter Benjamin* (2014), e de Gilles Deleuze, em “Papel secundário da memória”, do volume *Proust e os signos* (2022).

Finalmente, tomaremos como base Wolfgang Iser e a obra *O ato de leitura*, uma teoria do efeito estético (1999), a fim de operar a leitura dos hiatos instaurados nos procedimentos literários, arquitetados como mediadores de representações e potencializadores da iconicidade da enunciação.

Esta investigação é pautada em uma abordagem qualitativa, de natureza básica, exploratória, descritiva e de cunho bibliográfico. Os métodos seguidos foram o analítico e o hipotético-dedutivo, a partir dos seguintes procedimentos: reunir os conteúdos constitutivos da base teórica da pesquisa e realizar uma leitura reflexiva e interpretativa da seleção feita; destacar, em forma de fichamentos, os fundamentos conceituais relevantes à pesquisa; operar as análises do *corpus* frente ao embasamento teórico destacado e proceder a análise da poética, simultaneamente, com apoio nos aspectos da fortuna crítica existente, para concluir a redação final da dissertação, evidenciando as respostas dadas.

1 AUTOBIOGRAFIA E INTENCIONALIDADE LITERÁRIA

Indez é um ovo que a gente deixa no ninho para a galinha não botar em outro local. É o ovo de referência. Nesse livro falo da minha infância em Papagaios, quase um relato de memórias – embora não exista nenhuma memória pura, pois toda memória é ficcional. (QUEIRÓS, 2009, p. 56).

Em uma entrevista para a revista da Fundação Getúlio Vargas, *Getúlio*, em setembro de 2009, Bartolomeu Campos de Queirós afirmou, fazendo referência a um de seus livros autobiográficos, *Indez* (1992), ser essa obra “quase um relato de memória”, já que, no seu entendimento, toda memória é ficcional. Partindo dessa afirmação e considerando que *Vermelho amargo*, *corpus* desta dissertação, também foi apresentado por ele como sendo uma obra de cunho autobiográfico, parece-nos relevante iniciar este trabalho fazendo uma exposição sucinta acerca do conceito de autobiografia e discutir como a obra de Queirós se situa nessa modalidade.

Iniciemos com o surgimento dos relatos autorreferenciais. Com seus primeiros registros no estoicismo, a narrativa autobiográfica, que aborda “a vida de um indivíduo escrita por ele mesmo”¹, foi utilizada, primordialmente, na elaboração de discursos e no estabelecimento de preceitos de ação pessoal.

Era, então, dividida em duas categorias: a *correspondência*, ou seja, textos elaborados e enviados a outras pessoas, que possibilitavam a reflexão de seus autores durante a escrita e de seus destinatários durante a leitura e releitura, e os *hypomnemata*, carnês individuais, de característica fragmentária, que se constituíam de anotações de ações exemplares, excertos de obras e citações que funcionavam como balizadores de comportamento. Também nos antigos textos da literatura cristã as representações escritas abordavam as inquietações da alma de quem as escrevia, com o objetivo de aprofundar o processo reflexivo e a identificação das tentações e das vergonhas, de forma a promover um processo de extirpação dos pecados e retorno ao caminho da fé.

Mesmo existindo diferenças entre as formas de registro das experiências pessoais com objetivos filosóficos ou em forma de anotações monásticas, o que estava presente no embrião dessas narrativas primordiais, segundo Miranda, era “[...] a *escrita do eu* performadora da noção de indivíduo que se verá sedimentada, bem

¹ Segundo Miranda (2009), “[...] o vocábulo ‘autobiografia’ aparece na Inglaterra (século XVIII) de onde é importado pela França no século XIX, sendo adotado por Larousse, em 1886, com o sentido que mantém até hoje.

posteriormente, na autobiografia tal como praticada e entendida nos tempos modernos.” (2009, p. 29; grifos do autor).

Conceituada como uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando coloca a tônica na sua vida individual, em particular na história da sua personalidade” (LEUJENE *apud* REIS, 2021, p. 35), a autobiografia, incluída nas narrativas vivenciais também conhecidas como *escritas do eu* ou *escritas de si*, passou a ser configurada, de forma mais extensiva, logo após a Revolução Industrial, em decorrência do contexto de individualização ocasionado pela guerra e pelas mudanças sociais provocadas pelo capitalismo. Ela implica um indivíduo relatando sua própria vida e suas experiências, remete ao percurso biográfico do autor e tem com ele um *pacto de referencialidade*, sendo que, ao mesmo tempo – e tão importante quanto – estabelece uma *relação entre o vivido e sua representação literária*.

Vermelho amargo (2011), último romance lançado em vida por Queirós, é uma dessas obras na qual o autor assume a centralidade da narração, sendo o protagonista da trama e o sujeito do enunciado. No acervo de obras de sua autoria, outros livros foram, anteriormente, apresentados como sendo retrospectivas pessoais, sendo o primeiro deles *Indez*, lançado em 1992, seguido de *Por parte de pai* (1995), *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996) e *O olho de vidro de meu avô* (2004).

Adicionalmente às narrativas retrospectivas de sua vida escritas pelo próprio Queirós, uma outra perspectiva biográfica de sua infância foi registrada por Aparecida Simões², escritora e amiga pessoal do autor. Em sua obra, ela retoma passagens da infância dele em Minas Gerais, compartilha vivências inéditas acerca do menino tímido e aluno exemplar e inclui, também, algumas curiosidades sobre ele, que acabou se tornando um expoente da literatura brasileira.

Parte considerável dos episódios relatados por Simões está relacionada a um tempo de escassez de proventos e de amor, uma infância marcada por episódios tristes, período do qual Queirós afirma não sentir saudades³.

² Ver *O Poeta de Aquário: Vida e Obra de Bartolomeu Campos de Queirós*. Na obra, Simões relata que a ideia de escrever a biografia de Queirós surgiu do desejo de apoiá-lo na enumeração e catalogação de sua obra, tendo sido todo o texto submetido a sua apreciação.

³ “... das saudades que não tenho” é um texto de Bartolomeu Campos de Queirós, um relato verídico, presente na antologia *O mito da infância feliz*, de Fanny Abramovich, lançada em 1983. Há uma dialogia desse relato com *Vermelho Amargo*: mesmo com o hiato de 28 anos entre os textos, ambos compartilham uma frase comum – “a dor do parto é também de quem nasce”. (QUEIRÓS, 1983, p. 27; 2017, p. 8; p. 28).

A biografia apresenta o menino Bartolomeu indo à escola descalço ou revezando com o irmão, nos dias das aulas de educação física, o único par de tênis que possuíam; acompanhando de perto a enfermidade de sua mãe e, pouco tempo depois, experimentando as agruras do viver sem ela. Pelas palavras da autora,

Ele vinha da escola, tirava o uniforme, também usado em festas, e ia para os pés da cama da mãe, fazer os deveres. Puxava assunto e via os olhos perdidos, como se somente o corpo estivesse ali. E o menino também se perdia. Não dava conta de saber em que parte do próprio corpo a dor doía tanto. Queria que a vida de sua mãe durasse por mais algum tempo. Ainda que fosse um pouquinho só. Mas ao ver, naquelas mãos, apenas veias azuis sobre os ossos, não conseguia tirar da cabeça a ideia de que, muito em breve, ela ia parar de respirar. (SIMÕES, 2012, p. 93).

A narrativa da autora discorre, ainda, acerca de vários problemas enfrentados pela família, como os gastos adicionais decorrentes das despesas com a saúde da mãe, a necessidade de contar com a merenda escolar para aplacar a fome e diminuir a demanda da casa – possibilitando que houvesse mais a ser compartilhado entre a mãe e os seis filhos –, principalmente durante os longos períodos de ausência do pai em suas viagens a trabalho, e o excesso de álcool ingerido pelo progenitor, provocando, no menino, a associação do cheiro dele ao odor do líquido utilizado para a assepsia das agulhas no tratamento da mãe. A biografia explicita a dualidade da relação entre a resiliência do filho e a violência paterna, como podemos verificar na citação, do livro *Por parte de pai* (1995), que a biografada evidenciou:

[...] ele me batia, confundindo o meu silêncio com teimosia. E quanto mais a correia cantava, mais dor eu sentia. Mas não chorava, por dois motivos. Primeiro, porque homem não chora e, segundo, porque dor quando é demais não dói. Meu pai não parava de me bater enquanto eu não chorasse. Eu não chorava e a surra não acabava nunca. Por mais que me esforçasse, eu não sabia por que meu pai me batia. Depois era necessário me banhar em água morna com sal. (QUEIRÓS *apud* SIMÕES, 2012, p. 75).

A mãe incentivava os filhos a estudar, falando a todos que “[...] um homem estudado vale por dois, [e, especificamente, ao filho Bartolomeu, que ele] devia estudar muito para nunca ser igual ao pai” (SIMÕES, 2012, p. 73).

Tomar contato com os acontecimentos da vida de Queirós e o contexto de sua infância infeliz, explica e implica o desejo de esquecer impregnado nas lembranças do narrador de *Vermelho amargo* e possibilita indagar acerca do percurso criativo do

autor, com seu vermelho hiperbólico e seu texto fragmentado, adentrando seu projeto estético com vistas à ampliação da perspectiva de análise de seu artefato artístico.

Isso posto, propomos a leitura de *Vermelho amargo*, observando como a obra se apresenta no que tange à representação escrita das experiências de um indivíduo, relatadas por ele mesmo, e verificando, simultaneamente, a relação estabelecida entre o vivido e a sua representação literária. Iniciemos com a leitura de um excerto da obra.

Que a vida não tinha cura, o tempo me ensinou, e mais tarde. Na infância o calendário fora inventado para marcar o Natal, a Semana Santa, as férias da escola, os aniversários. Os dias deslizavam preguiçosos, repetindo manhãs e tardes, entremeadas por serenas estações. Impossível para uma criança viver a lucidez da ferida que se abre ao nascer, e não há bálsamo capaz de cicatrizá-la vida afora. Nascer é abrir-se em feridas. (QUEIRÓS, 2017, p. 18).

As experiências do narrador são apresentadas de forma subjetiva, o locutor se mostra como sujeito da enunciação. O discurso é marcado pela emotividade e traduz a percepção das circunstâncias exteriores a partir do ângulo interno do narrador. O calendário é fluido, marcado por datas comemorativas, com dias que se apresentam com atributos humanos, em uma adjetivação que privilegia a figura semântica da prosopopeia, por exemplo. À perspectiva inocente e sonhadora do menino mescla-se a do adulto consciente das feridas, dores e cicatrizes que a vida e o tempo apresentam.

Embora com um discurso que estabelece uma fronteira tênue entre real e ficção, o relato desse trecho deixa entrever que a representação da experiência poderia coincidir com as informações, previamente conhecidas, sobre a vida do narrador, da mesma maneira que possibilita constatar que há uma escolha estética pela prosa poética na composição da narração. Sigamos, com mais um trecho.

Mas havia as tardes, com essências inodoras de crepúsculos. Neste instante de incertezas – entre cores – a vida com suas dúvidas se torna por demais demorada. (Viver fica entre parênteses.) A paciência aconchega a alma e adormece a dor. A beleza gratuita das tardes arranha até os olhos e toda ausência mais dói, e mesmo o silêncio é insuficiente para suportar esse meio-termo. (QUEIRÓS, 2017, p. 57).

Conceitualmente, é sabido que forma e conteúdo aparecem intrincados na literariedade. A obra literária demanda um mergulho no *que* está sendo dito e,

simultaneamente, no *como* se diz. Esse trecho, que acabamos de citar, é um bom exemplo de uma narrativa em prosa poética. Repleto de perspectivas metafóricas, como as “essências inodoras de crepúsculos”, “a paciência aconchega a alma” ou “a beleza gratuita das tardes arranha até os olhos”, pode-se perceber uma escolha primacial pela *forma* na representação literária do romance: longe de se prender à descrição de fatos verificáveis, o narrador de *Vermelho amargo* privilegia o trabalho com e na palavra e apresenta o passado imerso em uma composição pouco trivial. Voltaremos a esse excerto, um pouco mais adiante, quando abordarmos, em nossa leitura, o tropo poético do vermelho.

Wander Melo Miranda, discorrendo acerca da autobiografia, afirma que ela pode ser “um ato de discurso *literariamente* intencionado”, e acrescenta:

É na maneira pela qual cada texto autobiográfico busca colocar-se diante da noção de indivíduo a ele inerente que reside a sua maior ou menor criatividade, o endosso ou desmascaramento da ilusão autobiográfica. Por paradoxal que seja, textos dessa natureza tornam-se mais criativos quando se contrapõem à aludida noção, desconstruindo-a através de um processo incessante de renovação e transformação levado a efeito por um *eu* inquiridor, não imobilizante. (MIRANDA, 2009, p. 26).

O *eu* narrador de *Vermelho amargo* não está empenhado na reprodução do passado tal qual ocorreu, mas, apresenta o vivido em uma atualização poética, reconstruindo as cenas das tardes e seus crepúsculos de forma criativa e desautomatizada, com a flexibilidade de quem não tem um compromisso cristalizado com o puro ato de contar. Ele relata sua história valendo-se de procedimentos artísticos bastante marcados, sendo um deles o uso da imagem do vermelho, de forma hiperbólica, como substantivo e adjetivo, notória e recorrente, desde os aspectos materiais, até os pequenos detalhes subjacentes à trama.

A apresentação de episódios autorreferenciais, por conta das características traumáticas de sua história, está assinalada por uma impossibilidade de lembrar, de contar ou de organizar as lembranças para transmitir a experiência da maneira como ela ocorreu. Assim, esses episódios se materializam em uma composição estilhaçada, que vai sendo transposta em toda narrativa, composta por pequenas unidades independentes. Esses fragmentos surgem como “ilhotas literárias”, que, reunidas pela

operação de leitura, formam um arquipélago de semas: o arquisema⁴ literário queirosiano.

Miranda alerta para a impossibilidade de estabelecimento de limites claros entre o que se refere aos acontecimentos factuais da vida do autor e quais são as escolhas decorrentes da estrutura textual e da estética. Ele afirma que “[...] o biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa ambos os conjuntos – o *corpus* da obra e o *corpo* do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro” (2009, p. 29).

Mas onde estão demarcados os limites entre os textos ficcionais e os textos autobiográficos? Miranda esclarece, a partir dos conceitos de Leujene, que os textos ficcionais, mesmo quando aproximam a identidade do protagonista e a identidade do autor não são considerados autobiográficos, pois uma autobiografia não é passível de gradação, *ela é ou não é* pertencente a essa modalidade. Já os textos classificados como autobiográficos, por sua vez, tendem a fazer uso do estilo e das técnicas inerentes à ficção. Essa prática evidencia um *paradoxo*, já que esses textos desejam alcançar, ao mesmo tempo, “[...] um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética [...] que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal da pura poesia” (2009, p. 30).

A escrita queirosiana, cuja elaboração estética posiciona-se na prosa poética, é fortemente impactada por essa tensão paradoxal, já que os limites entre a perspectiva factual e as escolhas decorrentes do projeto de estilo situam-se em um campo nebuloso. As escolhas por descrições subjetivas são frequentes, mesmo quando relatam as características da cidade onde morava, a descrição da casa ou das tardes. As estruturas aparecem metaforizadas e integram um projeto que privilegia a busca de efeitos estéticos, como podemos verificar em mais um trecho, destacado a seguir.

⁴ O termo arquisema é utilizado para designar um conjunto de segmentos não contíguos que, à medida que vão sendo descobertos, permitem ao leitor mobilizar outras representações e projeções, formando novas unidades de sentido (LOTMAN *apud* ISER, 1999, p. 130). Esse conceito será mais explorado no capítulo 3 deste trabalho. Para melhor aprofundamento acerca do termo e sua relevância para os textos literários, segundo o tradutor Johannes Kretschmer, ver LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Portugal: Estampa, 1978.

A cidade acordava lerda, como se fosse possível escolher os sonhos. O sino da igreja serrava as ruas, becos, praças. Os habitantes sentiam-se prenhos de Deus e perdoados dos pecados ainda por cometerem. O cheiro do café conciliava as almas e a vida, provisoriamente. Ao tomarem das palavras, os lamentos rabiscavam o povoado como se impedidos de escolher outro destino. (QUEIRÓS, 2017, p. 54).

Nesse trecho, há uma estratégia narrativa sendo privilegiada, ou seja, há “[...] uma atitude ou um conjunto de atitudes organizativas, prevendo determinadas operações, com recurso a instrumentos adequados e a procedimentos precisos, tendo em vista atingir objetivos previamente estabelecidos” (REIS, 2021, p. 116). A descrição da cidade e seus habitantes não apresenta dados factuais, poucas informações contribuem para a constituição de uma imagem objetiva do lugar. A forma de apresentar esse espaço evidencia o próprio narrador, sua sensibilidade, seu contato sensorial com o mundo e seu olhar imaterial. A possibilidade de se “escolher os sonhos”, o sino “serrando” os espaços e o estar “prenhe de Deus” falam por si só em relação à eleição do procedimento literário em detrimento de um discurso estritamente passível de verificação, já que seu projeto poético é bastante evidente. Miranda afirma que o *estilo* é uma forma de verificação de como o narrador quer dar-se a conhecer:

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma autointerpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. (2009, p. 30).

Assim, a narração autobiográfica, apesar do desejo de sinceridade, está sempre na iminência de enveredar pelas trilhas da ficção sem apontar nenhuma marca definitiva que revele onde se dá essa passagem. Um estilo com qualidade original, que dá destaque ao ato de escrever, eventualmente, pode fazê-lo em detrimento da fidedignidade em relação à reminiscência ou aos dados e informações do que é narrado. Leiamos um trecho no qual o narrador de *Vermelho amargo* relata sua estreita relação com as palavras, tendo por elas um interesse antigo.

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. Se era meu barco, eram também meus remos. Com elas cortava as águas, flutuava sobre marés e me via em poesia. (QUEIRÓS, 2017, p. 61).

O exímio trabalho com as palavras é um diferencial de todo grande escritor, transformar o banal em um artefato artístico de qualidade é o seu dom. Queirós faz parte desse grupo de seletos escritores, tendo, em *Vermelho amargo*, se utilizado de sua capacidade de trabalhar as palavras e nas palavras para harmonizar o fato biográfico e a literariedade.

Na autobiografia, o passado é rememorado a partir de um duplo desvio: temporalidade e identidade, simultaneamente, já que o *eu* trazido do *passado* é diferente do *eu atual*. Miranda afirma que é “[...] contado não apenas o que lhe aconteceu noutra tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo” (2009, p. 31), sendo a utilização da primeira pessoa o eixo comum da reflexão do presente e da múltipla perspectiva do passado.

A autobiografia apropriou-se, ao longo do seu desenvolvimento, de diversos procedimentos formais de outros tipos de discurso. Quando o romance realista, por exemplo, passou a usar o narrador-personagem em primeira pessoa, tal recurso não foi mais suficiente para distinguir autobiografia e ficção. (MIRANDA, 2009, p. 32).

Em alguns romances escritos em primeira pessoa, o leitor pode ter dificuldades em avaliar se o que está sendo relatado diz realmente respeito a fatos concretos de um indivíduo real, principalmente quando a elaboração metafórica do relato soa verídica e remete ao autor. Como consequência, algumas regras foram propostas para verificar se o *ato autobiográfico* se realiza, sendo elas: narrador e personagem serem análogos, a informação sobre os eventos apresentados serem verdadeiras e passíveis de verificação e o autobiógrafo estar certo das informações que apresenta em seu texto (BRUSS *apud* MIRANDA, 2009, p. 32).

Sem dúvida, o projeto de *compreensão de si* e a *autodescrição* de quem escreve são aspectos primordiais da autobiografia, mas temos que lembrar que a organização textual e o processo narrativo são, também, alvo de interesse dos leitores. O aspecto temporal do texto e a voz narrativa escolhidos são elementos acessórios, se considerarmos que há um “centro imutável da autobiografia – identidade autor-narrador-personagem” (MIRANDA, 2009 p. 33). Entretanto, a temporalidade e a voz são relevantes, quando pensamos nas particularidades que

cada texto autobiográfico apresenta, pois é a partir desses aspectos que podemos verificar a proximidade ou o afastamento que a autobiografia mantém em relação a outros gêneros literários.

A distinção fundamental entre romance e autobiografia depende do pacto de leitura efetuado entre autor e leitor, em especial, nos casos em que possam persistir dúvidas a respeito da identidade ou não entre sujeito e objeto da narração [...] em muitos casos a fronteira entre 'fato' autobiográfico e 'ficção' subjetivamente verdadeira é bastante tênue, podendo o grau de 'fingimento' de determinados textos ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada. (MIRANDA, 2009, p. 33).

Os textos memorialistas, que abordam perspectivas coletivas dos acontecimentos em um dado período, não possuem fronteiras claramente delimitadas em relação a uma autobiografia, já que as esferas do coletivo e a história de uma pessoa e sua autorrepresentação se interpenetram, tornando impossível restringir as narrativas a apenas uma dessas polaridades.

Já os diários íntimos, por possuírem uma menor distância temporal entre o ocorrido e o momento da composição, têm a possibilidade de contar com uma maior fidedignidade no relato do que as autobiografias. Entretanto, como as autobiografias contam com a memória para reordenar o passado, seu relato pode resultar em uma perspectiva com frescor e sentido renovado.

As relações entre a vida de quem escreve e sua obra – entre o eu enquanto sujeito e enquanto objeto de representação – são separadas por uma fronteira tênue e nebulosa. É possível verificar, na biografia escrita por Simões (2012), que Queirós, de fato, foi um menino franzino que, tendo perdido a mãe prematuramente, passou por uma infância difícil e, ao mesmo tempo, a representação queirosiana de si, em sua meninice, aponta para um projeto estético de criatividade artística.

Para uma discussão da autobiografia aprofundada é necessária uma perspectiva extensiva, que inclua a análise global da publicação, a posição do leitor e o modo como a narrativa é lida; não apenas o ponto de vista evidenciado pela característica do texto, sua forma escrita ou pelos cânones do gênero.

Em nossa opinião, Queirós caminha no compasso do narrador contemporâneo, com sua incapacidade de contar, sua fluidez temporal e seu esquecimento criador. Ademais, em *Vermelho amargo*, as escolhas dos procedimentos literários estão a serviço de um *ato poético* que se sobrepõe ao desejo de fidedignidade autobiográfica

pura. O fazer do narrador está a serviço da poeticidade que permeia o texto de forma tão extensiva que pode fazer crer que o *ato autobiográfico* esteja relegado a um segundo plano.

Podemos afirmar, então, que *Vermelho amargo* concilia tanto o *ato autobiográfico* como a *intencionalidade literária*, já que busca um compromisso com o pacto de referencialidade no relato, ao mesmo tempo em que trabalha a tensão entre a fidedignidade da vivência e o emprego da literariedade no projeto estético. Acreditamos que exista, prioritariamente, um projeto de harmonização dessas forças, que resulta em um artefato artístico de pura potência criativa e beleza estética. Segundo Edgar Allan Poe, “[...] a Beleza é a única província legítima do poema” (1985, p. 104), diferentemente da verdade – que ele aponta como aspecto a serviço da satisfação do intelecto – e da paixão, que é a excitação do coração.

A Verdade, de fato, demanda uma precisão, e a Paixão uma *familiaridade* (o verdadeiramente apaixonado me compreenderá), que são inteiramente antagônicas daquela Beleza que, asseguro, é a excitação ou a elevação agradável da alma. De modo algum se segue, de qualquer coisa aqui dita, que a paixão e mesmo a verdade não possam ser introduzidas, proveitosamente introduzidas até, num poema, porque elas podem servir para elucidar ou auxiliar o efeito geral, como as discordâncias em música, pelo contraste; mas o verdadeiro artista sempre se esforçará, em primeiro lugar, para harmonizá-las, na submissão conveniente ao alvo predominante, e, em segundo lugar, para revesti-las, tanto quanto possível, daquela Beleza que é a atmosfera e a essência do poema. (POE, 1999, p. 104-105; grifos do autor).

O narrador de *Vermelho amargo* vale-se de suas técnicas para harmonizar dois acordes dissonantes em favor da beleza poética. Vejamos como isso se dá em seu texto.

Há dias em que o passado me acorda e não posso desvivê-lo. Esfrego os olhos buscando desanuviar a manhã que embaça o dia. Deixo a cama carregado pelos fados de ontem. Encaminho-me à cozinha sabendo não encontrar brasas cobertas de cinzas. Sorvo um pouco de café, e o sabor do quintal de meu avô já não me vem à boca. Sem possuir um olho de vidro, diviso o mundo vivido do mundo sonhado, com a nitidez da loucura. Meu real é mais absurdo que minha fantasia. O presente é a soma de nostalgias, agora irremediáveis. A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente. Tento espantar o presente balbuciando uma nova palavra. Tudo é maio, tudo é seco, tudo é frio. (QUEIRÓS, 2017, p. 59-60).

Esse excerto deixa entrever a necessidade do narrador, bastante explícita, de utilizar-se da memória para “reinventar” o passado, de constituir para o presente (e para o futuro) uma nova palavra. Ele atua para dissolver esse “real mais absurdo que a fantasia” e o transforma em uma realidade artística, a partir da composição de um projeto estético que alcance um novo tom, um efeito e, com isso, harmoniza biografia e literariedade. As expressões como “desviver”, “sabor do quintal que já não me vem à boca”, “vivido *versus* sonhado” e “nitidez da loucura” evidenciam a tensão entre o lembrar e o esquecer, entre as imagens que surgem voluntariamente e as que demandam buscas profundas, assim como entre as que voltam recorrentemente e as que se apresentam retalhadas em fragmentos de memória. Esse empenho do narrador na conciliação da fidedignidade do relato e da construção de um artefato artístico, na utilização de sua técnica para a composição de um objeto *literário*, possibilita que, ao longo do processo, sua obra se desprenda da realidade externa e conquiste uma realidade artística (SALLES, 2011).

Giorgio Agamben afirma sentir certo desconforto com a utilização do termo *criação* na acepção de uma prática artística, já que há uma clara separação entre o que pertence à criação divina e o que está no âmbito do fazer humano. Ainda assim, o filósofo ressalta que, por comodidade, faz uso da palavra criação para designar esse fazer, observando que, ao empregá-la, refere-se puramente ao que chama de *ato poético*: “no simples sentido de *poiein*, ‘produzir’” (2018, p. 43; grifos do autor). A distinção entre a esfera do divino e a do humano, no que tange à palavra criação, parece-nos interessante e, mesmo sem nos aprofundarmos nesse tema, queremos tomar emprestada essa diferenciação e propor pensar a leitura e também a produção literária de *Vermelho amargo*, no que tange esse *ato poético*, com vistas à prática de um artífice e seu fazer artístico na composição, verificando como são postas em prática as “*technai* (artes, no sentido mais geral da palavra)” (AGAMBEN, 2018, p. 44; grifos do autor) na construção do romance.

Dessa maneira, nossa proposta para os próximos capítulos é realizar a leitura de *Vermelho amargo* verificando os procedimentos que operam a transposição da potência do vermelho – que surge na obra de forma hiperbólica como substantivo e adjetivo – ao ato literário, a partir de três perspectivas: a imagem do vermelho, eixo de transformação literária, presente de forma material e ordenadora da narração; a memória do narrador na contemporaneidade, seu posicionamento fluido que deambula entre o tempo presente e o tempo passado, e o pacto de leitura, a

necessidade do trabalho conjunto entre autor e leitor para a produção efetiva de um objeto artístico e literário.

2 A IMAGEM HIPERBÓLICA DO VERMELHO

Gottfried Boehm, em sua abordagem sobre a imagem, parte do questionamento acerca do que uma imagem mostra e, principalmente, sobre como ela mostra. Ele busca estabelecer uma episteme icônica, verificando como a imagem funciona e ponderando sobre o que ela evidencia, busca decifrar como a imagem funciona e conceituá-la em si mesma. A tese de Boehm sobre a imagem aponta para um lógica que ele denomina *lógica da mostra*: “[...] as imagens dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa ‘sob os olhos’ e sua demonstração procede, portanto de uma mostra.” (2015, p. 23).

A formulação apresentada por ele nos leva a problematizar sobre o que a imagem da cor vermelha, presente de forma hiperbólica no romance *Vermelho amargo*, evidencia a partir de seus aspectos materiais e como se mostra em sua função narrativa. Nossa hipótese é que a representação da cor vermelha seja um *medium*, que sua função seja dar corpo estético à narrativa. Buscando validar esse pressuposto, operaremos, neste capítulo, a observação de como essa cor surge no romance e se possui alguma significação adicional no apoio à construção narrativa.

2.1 A materialidade da cor vermelha em *Vermelho amargo*

Walter Benjamin, em um texto de sua juventude, “Sobre a pintura, ou sinal e mancha”¹ (2017), oferece uma proposta conceitual acerca da distinção entre *signo* e *mancha*, que acreditamos apoiar o caminho de leitura da obra no nosso percurso. Ele diferencia a natureza de um e de outro, conceituando que o signo se apresenta como uma marca que foi impressa e está relacionada à espacialidade, enquanto a mancha, por sua vez, é algo manifesto e que tem significação temporal, sendo sempre absoluta, já que, ao se manifestar, não apresenta semelhança à coisa alguma, é um *medium*.

¹ Segundo João Barrento, tradutor de Benjamin para o português, esse ensaio, escrito originalmente em alemão, perde em analogias e aproximações etimológicas na tradução para a língua portuguesa: “[...] em alemão, *Zeichen* – ‘signo’, ‘sinal’ – remete diretamente a *zeichnen*, ‘desenhar’, assim como em português também estão estreitamente relacionados *signo*, *desígnio*, *desenho*”. Entretanto, existe uma ligação entre os termos alemães para “pintura” (*Malerei*), “mancha” (*Mal*), na qual a palavra *Mal* também pode ser traduzida como sinal, marca, mácula ou pecado, coincidindo com o sentido germânico de “pintar” (*malon*, *malen*) e outros campos de representação gráfica, visual e também escrita. A falta da correspondência na tradução para o português faz com que se percam alguns dos sentidos associativos que surgem naturalmente no idioma original do texto. (BENJAMIN, 2017, p. 111).

Ao referir-se à mancha, o autor acentua sua particularidade de se radicar no vivo (como a performance, entranhada no corpo, se perpetua no aqui e agora) e chama a atenção para o fato de que, enquanto *medium*, ela opera uma “magia temporal”, na qual “[...] a resistência do presente, enquanto momento inserido entre passado e futuro, é neutralizada e essas duas dimensões do tempo [aliam-se] de forma mágica.” (BENJAMIN, 2017, p. 113).

A estudiosa de Benjamin Filomena Molder aporta esclarecimentos conceituais acerca do termo *medium*, acrescentando tratar-se de algo próximo a um “elemento” ou uma “substância primordial” (como o ar, por exemplo), uma “potência comunicativa” ou a “[...] faculdade de apelar à divindade através de certos objetos ou pessoas [...] um intermediário vivo [...], uma reverberação passiva, [...] transgredindo completamente a relação entre passado, presente e futuro.” (MOLDER *apud* PENA, 2011, p. 16). Dessa maneira, pode-se cogitar que o *medium* é um continente, um espaço propício que possibilita a manifestação de algo.

Considerando as premissas de que as imagens ‘mostram’ algo e que o *medium* é um continente que opera uma magia temporal, iniciamos o exercício observatório de *Vermelho amargo*, enfocando, primeiramente, suas características materiais.

Ao primeiro contato com o livro, podemos perceber que, com papel de alta gramatura e banhada em vermelho cornalina, a capa é apresentada de forma disruptiva. Impregnada desse vermelho vivo e potente, que cede espaço apenas a umas poucas palavras grafadas em preto², a cor vermelha é a primeira característica que atrai a atenção de um observador para o livro e, desde esse primeiro contato, instala-se a curiosidade acerca de qual é o seu papel no todo.

Em um segundo momento, ao ler-se o título *Vermelho amargo*, pode-se confirmar não se tratar de um signo aleatório: a imagem do vermelho deve ocupar algum espaço importante. Usualmente associada aos signos que carregam atributos amorosos, o vermelho aparece no título do livro como uma sinestesia, uma antítese e uma potência de negação: a característica visual é acrescida de nova sensorialidade, uma vez que o qualificador gustativo “amargo” antagoniza o atributo amoroso “doce”, que usualmente é dado ao vermelho. Mas o título deixa evidente que esse vermelho carrega consigo, implicitamente, o pressuposto do afeto o [amar]-go e da falta dele, *amargo*. No entrelaçamento entre o vermelho e o amargo, temos evidenciada uma

² A imagem da capa de *Vermelho amargo* pode ser consultada no Anexo A.

potência de negação, no vermelho que é e não é, ao mesmo tempo, uma representação amorosa. Os vermelhos da imagem material e da linguagem escrita da capa transformam-se em uma potência poética que é oferecida ao leitor em seu primeiro contato com a obra.

Apoiamo-nos no trabalho de Boehm para adensar a reflexão sobre a imagem em *Vermelho amargo*. O arquiteto apresenta as transformações da arte e de suas formas desde o século XX – momento no qual as obras artísticas, que possuíam um formato mais estável, vão sofrendo alterações. Novas formas de comunicação e expressão começam a surgir silenciosamente, culminando na tecnologia digital, que, a partir dos anos 1980, possibilita que a comunicação do cotidiano ganhe mais fluidez e que as ciências se utilizem das imagens como ferramenta de conhecimento, fazendo emergir algo que, até então, era inédito: a imagem começa, pouco a pouco, a superar a linguagem escrita.

O autor busca repensar *o lugar* das imagens e mesmo questionar se esse lugar existe, já que as imagens são multívocas (exprimem muitas coisas), plurívocas (permitem vários sentidos) e ubíquas (coletivas ou onipresentes, podem ser encontradas em todos os lugares). Ele não deixa de incluir em seus estudos as imagens que nós mesmos produzimos, imagens mentais, imagens concebidas nos sonhos, imagens advindas de uma capacidade interna que chamamos fantasia ou imaginação.

A polissemia e as assimetrias que a imagem provoca são tão radicais e desordenadoras que ocasionam o questionamento acerca da existência de algum conjunto de qualidades ou características, variáveis de acordo com a situação, que sejam comuns e que se conectem de alguma maneira. Boehm afirma que as várias disciplinas que se dedicam ao estudo das imagens buscam, sem sucesso, organizar ou estabelecer qual é o seu sujeito e acrescenta: “[...] a questão da imagem *não tem um lugar unívoco* e não pode, conseqüentemente, ser enfrentado [sic] como um problema *coerente*.” (2015, p. 24; grifos do autor). Para ele, o tema da imagem é filosófico. O autor acredita que as teorias da imagem das quais dispomos apresentam entre si certa coerência, mas opta por não abordar nenhuma delas especificamente e, ao invés disso, busca estabelecer alguns pressupostos anteriores a essas teorias, com o objetivo de tentar conceituar a imagem em si mesma e decifrar como ela funciona. Ele ressalta que, mesmo tendo as culturas mediterrâneas e europeias produzido, ao longo do tempo, um farto conteúdo pictórico, apenas dois mil anos

depois da concepção de uma filosofia da linguagem surgiu uma epistemologia da imagem.

Boehm trata de evitar a palavra “logocentrismo” (centralidade do *logos* no pensamento ocidental) e lança mão de uma outra hipótese para prosseguir em sua tese: a de que um determinado grupo de imagens seja, as imagens mesmas, responsável pelo fato de não haver um estudo epistemológico iconográfico que caminhe *pari passu* com a filosofia da linguagem. Ele ressalta que grande parte das imagens que fazem parte do cotidiano têm por objetivo ser interpretadas como simples referência a algo que extrapola a própria imagem. Independentemente de estarmos falando de uma fotografia ou de alguma imagem mais elaborada, a imagem se apresenta como um *pós-texto*, tendo sempre um elemento cuja significação a precede, como se preexistisse sempre alguma significação anterior. “Essa identificação *interna* de significações *externas* carrega um nome: iconografia. Queiramos ou não, todos já nascemos iconográficos.” (BOEHM, 2015, p. 25; grifos do autor). Aportamos às imagens um atributo de transparência diante de um código textual, relegando a segundo plano a força imagética. A significação apaga sua potência como se ela apenas precedesse algum outro texto ou narrativa.

Em *Vermelho amargo*, a imagem do vermelho pode parecer, em um primeiro contato, um *pós-texto* que ganha representatividade apenas após a leitura do título, como se sua força imagética estivesse a serviço de algo externo a si mesma e sua função fosse apenas a de fortalecer o código textual. Parece-nos, entretanto, que outros indícios presentes na materialidade da obra e na narrativa vão apoiar o entendimento mais ampliado da imagem dessa cor. Vejamos como se apresentam.

À presença dos vermelhos imagético e textual que se destacam na capa, surge, adicionalmente e de forma imediata, outro potente signo vermelho, ao primeiro folhear do livro, logo no início, após a página de apresentação do título. São duas páginas embebidas em vermelho borgonha que se apresentam e dão espaço a uma sentença lapidar: “*Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor*”³ (QUEIRÓS, 2017, p. 5, grifos do autor). As letras surgem na composição entre a presença e a ausência de cor no papel, evidenciando a frase em um desenho cunhado pela não-cor: é o vermelho que impregna tudo, deixa que surjam as palavras,

³ A imagem das duas páginas embebidas em vermelho borgonha, no início do livro, pode ser consultada no Anexo B.

a narração. Ele faz as vezes de anfitrião e apresenta a obra, deixando marcada sua relevância.

Essa primeira relação de contraste do vermelho, no que tange à construção de figura-fundo, submerge essas duas páginas iniciais no vermelho e deixa entrever que é ele que possibilita a emergência das palavras. Mas a materialidade da construção de figura-fundo entre o branco e o vermelho continua sendo trabalhada, no restante da obra, em um processo que inverte as cores da figura com seu fundo: o vermelho passa a ser materializado por uma tipografia sanguínea⁴ que impregna um papel de cor clara. As letras vermelhas, *mostradas* de forma extensiva no texto, tangibilizam, como um rastro, a imagem desse signo. É uma potência que se instaura e evidencia, mesmo antes da narrativa textual, sua posição como elemento de significação independente.

Benjamin, quando aborda o *signo gráfico*, esclarece que ele é determinante para o estabelecimento do contraste com a superfície, determinando os contornos entre a figura e o fundo. É essa linha que confere identidade e subordinação ao fundo e, ao mesmo tempo, ela mesma só pode existir se estiver disposta em um fundo. Vejamos o que diz o filósofo:

Isso significa que ao fundo está destinado um lugar preciso, indispensável ao sentido do desenho [...]. A linha desenhada confere identidade ao seu fundo. A identidade própria do fundo de um desenho é completamente diferente da superfície branca do papel onde se encontra. (BENJAMIN, 2017, p. 112).

Ao verificarmos a superfície do papel onde a tipografia vermelha foi aplicada, podemos perceber, também, uma característica diferenciadora em relação aos fundos, frequentemente brancos, dos livros não ilustrados: ela aparece tingida de um tom levemente amarelado. A diferença da cor escolhida para receber a impressão tipográfica, em comparação a uma folha branca, fica explícita, principalmente, no início do livro, da edição de 2017, da Global Editora⁵, na qual temos a possibilidade

⁴ A imagem da tipografia vermelha está disponível no Anexo C.

⁵ Esta pesquisa tomou como base para seu *corpus* um exemplar dessa editora, lançado no ano de 2017. A posteriori, tomamos contato com um exemplar da primeira edição da obra, produzido pela Editora Cosac Naify (agradecimentos especiais à Dra. Marina Miranda por apontá-la). Existem algumas diferenças entre o projeto gráfico original e o posterior, diferenças essas que serão mencionadas ainda neste capítulo.

de verificar ambas as cores lado a lado⁶, deixando ver o contraste e evidenciando que a cor do fundo é uma decisão proposital do projeto estético da obra. Em nossa opinião, essa escolha de cor deve-se a sua aproximação da coloração que adquirem as páginas dos livros antigos, tingidos pelo tempo, depois de serem guardados por alguns anos. É o *tempo* o responsável por colorar o papel de amarelo e o *medium*, que tem um tempo mágico, mescla passado e futuro no tempo presente. Essa é uma escolha proposital que aparece de forma explícita na materialidade da obra.

É importante ressaltar que uma imagem não pode ser concebida sem um contraste visual. Mesmo uma imagem monocromática opera sua iconicidade a partir de uma diferenciação. Se o contraste desaparece, desaparece também a imagem, como uma camuflagem que dissimula ou faz desaparecer algo que era visível, integrando-o à superfície da qual se distinguia. É preciso que algo seja mostrado, por mínimo que seja, para que a imagem se apresente. Na camuflagem, a opacidade ganha força e impede que os olhos façam a diferenciação em relação ao signo e sua superfície visual. Existe uma força material de caráter essencial e indissociável entre o fundo e a mancha.

Essa relação de contraste e subordinação entre figura e fundo está presente de forma diferenciada em *Vermelho amargo*: ora em uma mancha espessa que cede espaço a letras negras marcadas na capa, ora nas páginas introdutórias imersas em borgonha com letras vazadas na ausência da cor ou, ainda, no original rastro vermelho, que singulariza o fundo amarelado das páginas do livro. A imagem da cor vermelha, desde sua primeira aparição na obra, denota sua relevância e peculiaridade e confere identidade à obra, operando contraste e distinção.

O livro, que é todo embebido em vermelho, apresenta algumas diferenças entre as edições lançadas pelas editoras Cosac Naify e Global, tendo sido a primeira a responsável pelo seu lançamento e também por seu projeto gráfico original, idealizado por Maria Carolina Sampaio. A distinção entre as edições está na qualidade do papel empregado pela Cosac Naify: de gramatura destacada, principalmente na primeira página, mas também nas subsequentes, e que aparece tingido de amarelo em todas as páginas, inclusive na que, na segunda versão, foi substituída por branco.

⁶ A imagem que mostra a diferença entre as cores branca e amarela presentes no livro pode ser consultada no Anexo D.

Entretanto, o que chama a atenção e vale a observação é o *corte colorido*⁷ que delimita as bordas do livro e também aparece matizado de carmim⁸. Tem-se a impressão, ao primeiro contato, que as páginas são vermelhas. Hipoteticamente, pode-se pensar que a guilhotina que operou o corte no papel, como na divisão de um tomate, deparou-se com o vermelho de sua parte interna.

Quando pensamos nas características ambíguas e de múltipla produção de sentido das imagens, pensamos em acessar o que Boehm chama de “pensamento com os olhos” (2015, p. 29). O autor acredita que pode haver uma ciência da imagem na medida em que elas sejam tratadas com supremacia, ou seja, a partir de si mesmas, de sua soberania, do que é concretamente percebido ou do sentido que concebem.

Até aqui, apontamos apenas para características exteriores à composição narrativa, tendo como foco a perspectiva material do livro, buscando observar a obra a partir do entendimento de que seu projeto estético é amplo e sofisticado e, desde o princípio, busca “mostrar” algo, em sua riqueza sgnica. Nosso objetivo é evidenciar que, mesmo antes de adentrar o campo da linguagem escrita, já havia uma mensagem sendo compartilhada, as imagens do vermelho já se apresentavam como peças-chave para a leitura do romance. Entretanto, há mais beleza e riqueza imagética passíveis de serem exploradas na obra, decorrentes das imagens que se apresentam na composição narrativa e que, carregadas de significados, promovem as visões mentais produzidas no ato da leitura. Esse será o tema que abordaremos no próximo tópico.

2.2 A cor vermelha na construção da narrativa

As visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses. Páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto (CALVINO, 1990 p. 116).

Calvino, em uma de suas *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), aborda, de maneira poética e esclarecedora, o poder imagético presente na

⁷ *Corte colorido* é o nome que se dá à incisão que se faz com guilhotina para nivelar as partes laterais do livro, com exceção da lombada. Os cortes são também chamados de corte superior, inferior e dianteiro, ou corte da cabeça, do pé e da goteira.

⁸ No Anexo E é possível consultar a diferença da coloração do corte nas duas edições.

composição literária. Ele afirma que a palavra escrita aporta visões ao nosso processo imaginativo, criando mundos internos novos ou conhecidos e destaca dois tipos distintos de processos: “[...] o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal.” (p. 101).

No tópico anterior, exploramos a materialidade da imagem da cor vermelha e como ela contribui para a construção do projeto estético, aportando riqueza sónica à composição de *Vermelho amargo*. Exemplificamos como, em nossa perspectiva, a cor começa a construir a narração da obra mesmo antes de estarmos em contato com a linguagem escrita.

Neste tópico, temos o objetivo de adentrar a literariedade de *Vermelho amargo* e apontar as evocações visivas apresentadas pela cor vermelha a partir da narração escrita. Nossa hipótese é que essa cor finca sua marca e transpassa narrativa e discurso, sendo ela o fundamento e a estrutura poética da obra, construindo as relações de amor e de dor e a relação tempo-espço. Ela é esse elemento mediador que, radicado no corpo, atravessa a relação passado, presente e futuro. A cor vermelha em *Vermelho amargo* consolida-se como um *medium* de comunicação (BENJAMIN, 2013).

Conforme já dito, Queirós insere, no início da obra, uma frase que diz “[...] foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor” (2017, p. 5), à qual já propusemos uma primeira leitura a partir de suas características materiais, explicitando as particularidades da relação entre figura e fundo.

Dando continuidade a nossa leitura, gostaríamos de retomar a mesma passagem, observando a perspectiva imagética proposta pela narração e buscando aferir sua literariedade. Ao pensar no significado do verbo “deitar”, usualmente, o associamos com “colocar (ou colocar-se) de forma horizontal”, “deixar cair”, “lançar”, “jogar para baixo”. Essas são as primeiras significações apresentadas pelo *Dicionário Houaiss de língua portuguesa* (2009, p. 608). Entretanto, esse vocábulo pode, também, ser utilizado com alguns sentidos menos usuais, como o de “expelir”, “segregar”, “fazer aparecer”, “gerar” e “criar”, dentre outros. A partir dessa significação menos usual, podemos pensar que “deitar o vermelho sobre papel branco” pode significar o ato de verter essa cor à página; da mesma maneira que pode representar um narrador “gerando” ou “criando” algo a partir do vermelho, “fazendo aparecer” alguma coisa a partir da cor. A continuidade da frase fala do porquê desse narrador verter cor ou criar algo a partir do vermelho: “bem aliviar seu amargor”. Cabe, então,

quando associamos o objetivo à frase inicial, pensar que o emprego do verbo possa ter sido eleito com o objetivo de criar certa ambiguidade ou mesmo oferecer o sentido de “expelir” ou “segregar”, extirpar a imagem da cor para livrar-se dos atributos que ela traz consigo, transformar a imagem que permaneceu armazenada no corpo, utilizando-se do poder imagético do vermelho. Boehm, acerca dos aspectos mostrativos das imagens, afirma que a lógica das imagens deve sempre considerar três elementos: o impacto que elas causam em um corpo; o fato de elas não serem representações de algo predeterminado, serem “mostrações originárias” (BOEHM, 2015, p. 32), e, além disso, o fato de que elas nos oferecem ensinamentos sobre todo o fenômeno expressivo.

A partir desses preceitos de Boehm, podemos confirmar o que havíamos observado: a imagem da cor vermelha mobiliza o narrador, causando-lhe um impacto corporal, há algo que permaneceu em seu corpo e que lhe parece importante segregar. O vermelho, essa mostração originária, é uma evocação visiva, um chamado para trabalhar imagem e memória, transformando-as a partir da narração escrita.

Calvino afirma que

O poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva. (1990, p. 101).

E o personagem autorreferencial construído por Queirós em *Vermelho amargo* vê, sonha e recorda o vermelho; o conteúdo visual das imagens que o narrador oferece são matizados das mais diversas nuances de carmim.

Vale apontar, contudo, que o vocábulo *vermelho* (em sua forma feminina ou masculina) aparece apenas 11 vezes ao longo de toda a narração, colorindo as chamas, as unhas, a raiva, a moldura do espelho e a sombrinha da vizinha. Sua presença visiva e extensiva se corporifica de forma metafórica no *tomate*. É ele que aparece por 73 vezes ao longo da narração e se impõe à imaginação do leitor. Mostrado nos sonhos e na vigília, o tomate surge como objeto decorativo ou que dá substância à refeição, tendo, no seu fatiar, um ritual digno de nota. O vermelho, corporificado no tomate ou em outros artefatos, apresenta-se como uma substância

primordial, o *medium* de comunicação que transgride a temporalidade e se torna o condutor da narração. Vejamos uma passagem:

Todos os dias – cotidianamente – havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. Tomate, não. Ele frutificava, continuamente, sem demandar adubo além do ciúme. Eu desconhecia se era mais importante o tomate ou o ritual de cortá-lo. As fatias delgadas escreviam um ódio e só aqueles que se sentem intrusos ao amor podem tragar. (QUEIRÓS, 2017, p. 10).

Como já dissemos, a imagem do tomate é a mais reincidente no texto. No trecho destacado, o narrador projeta a fruta e sua presença extenuante em todas as refeições; sua germinação ordinária; sua forma imperativa em comparação a outras frutas e seu infame e perene adubo. Adicionalmente, chama a atenção o fato do narrador designar o “ritual de cortá-lo” em um paralelo de importância semelhante à da imagem do próprio tomate. Para entender um pouco mais a relevância acerca do rito de dividir a fruta, precisamos aclarar que, ao longo da narração, o verbo *cortar* e seus sinônimos *fatiar*, *partir* e *dividir* vão sendo amplamente utilizados, estando presentes, inclusive, em escolhas que especificam a suspeição de violência na forma de cortar, sinônimos que, em si mesmos, correspondem a um ato de brutalidade: “[...] a madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos.” (QUEIRÓS, 2017, p. 9) ou em “[...] sem remorso por ter degolado o tomate ou açoitado a carne, ela saciava sua fome como a Branca de Neve mordera a maçã.” (QUEIRÓS, 2017, p. 41). *Retalhar* é uma forma de corte que fraciona algo em vários pedaços, destruindo-lhe as características originais; já *degolar* pressupõe um corte que decepe a cabeça, o que ocasiona a destruição ou morte em caso de algum animal. A falta de delicadeza da madrasta está evidenciada de forma inquestionável nessas passagens. Entretanto, queremos chamar a atenção para outras referências, mais sutis, que também evidenciam o ritual fragmentário imposto por ela: os vocábulos *carne* e *encarnar* – que, segundo Houaiss (2009), também significam “dar ou tomar cor avermelhada” –, grafados de forma profícua na narração, têm raiz etimológica no latim ‘*caro*’ e significam “cortar, arranhar, tirar pedaços”. O ritual da partilha vai sendo apresentado ao longo da narração e o vermelho, encarnado no tomate é o principal protagonista. A faca, afiada pelo ódio da madrasta, divide a fruta, a carne e a família.

A imagem do vermelho aparece, na narração, carregada de significados. Ela apresenta o que Calvino chama de “potencialidades explícitas”, ou seja, ela carrega,

dentro de si mesma, a possibilidade de evidenciar outras significações e histórias. O autor italiano, discorrendo acerca de seu próprio processo de criação, afirma que “[...] em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições.” (1990, p. 107). Esses campos de significações do vermelho são corporificados nas metáforas visivas textuais, são mediadores sîgnicos que constituem o universo do narrador. O tomate, por exemplo, quando manipulado pela madrasta, medeia o desamor, o ciúme e a dor; quando preparado pela mãe, medeia o cuidado, a dedicação e o amor. O mesmo objeto apresenta uma dissimetria interpretativa quando envolve um ou outro sujeito, como podemos constatar a seguir, em comparação com o último trecho citado:

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. Cortados em cruzes eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros eram as sementes, vestidas em resina de limo e brilho. Pousado sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (QUEIRÓS, 2017, p. 14-15).

O tomate cuidadosamente preparado pela mãe é um elemento vermelho equivalente ao elemento vermelho manuseado pela madrasta, entretanto, ele é um objeto de dissimetria interpretativa, pois à medida que ele passa a ser manuseado pela mulher do pai, ele assume características de um elemento diametralmente oposto. Transformado pelo afago e cuidado da mãe, que “puxa seu brilho para o lado do sol”, ele passa a ter atributos distintos. É um campo de diferentes significações que vai sendo criado por essas imagens visivas, que vão sendo oferecidas ao longo da narração.

Outro campo de significações construído pelo vermelho não diz respeito às imagens metafóricas mediadas pelos elementos da narração, mas pode ser observado na estrutura do próprio vocábulo, que, decomposto, deixa entrever a potência poética que carrega em si mesmo: *ver*, *verme*, *vermelho*. O *ver* exortando a capacidade visiva, a perspectiva testemunhal de algo; o *verme* com sua capacidade de ruminar restos, de roer e remoer, refletindo repetidamente sobre um mesmo tema que retorna de maneira fragmentada e incompleta. e o *vermelho* consubstanciando as propriedades imagéticas da cor. O *ver*, o *verme*, e o *vermelho* abarcam o testemunho

de algo, mediado por essa cor, que está presente em um movimento de rememoração na lembrança. O adjetivo *amargo*, qualificador do vermelho no título da obra, também inclui em sua conformação uma potência de oposição e negação: o *amar* e o *amargo*. Ambos, presentes no mesmo vocábulo e, por vezes, no mesmo mediador sógnico, conforme já dissemos. “A maior parte das pessoas lê poesia como se fosse prosa. A maior parte quer ‘conteúdos’ – mas não percebe formas. Em arte, forma e conteúdo não podem ser separados.” (PIGNATARI, 1983, p. 14-15).

A escolha de um projeto estético de requintada elaboração sógnica e literária é explicitada, em *Vermelho amargo*, nas construções imagéticas que estimulam a imaginação em diferentes caminhos, como no trecho a seguir:

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. (QUEIRÓS, 2017, p. 12).

Pensamos que na frase “aroma é uma amora se espiando no espelho” podemos encontrar uma “fantasia figurativa”, ou seja, “[...] uma frase que inesperadamente serve de estímulo [ao] desenrolar fantástico tanto no espírito do texto de partida quanto numa direção completamente autônoma.” (CALVINO, 1990, p. 107). Embora a frase não seja um palíndromo, amora e aroma o são e a construção circular que trabalha essas duas palavras, implicitamente, trabalha também o vocábulo *amor*. Essa elaboração poética inesperada e independente pressupõe a fantasia do confronto reflexivo entre algo que deveria ser inerente ao tomate, mas que lhe foi retirado – seu aroma –, e de outro objeto que corporifica a cor vermelha, uma amora. Essa ludicidade poética, trabalhada no vocábulo, evidencia, outra imagem visiva vermelha: o amor projetado na palavra. A madrastra, ao cortar o tomate, retira dele seus atributos, impossibilitando a manutenção do aroma ou do amor.

Essa imagem do *vermelho amar*, que se apresenta em contraposição ao *vermelho amargo*, é aquela reservada à mãe e as suas doces lembranças. Vejamos como ele se manifesta no trecho “[...] queria, sempre, desaparecer com um circo, mas circo não havia. Veio um dia. Armaram na praça central da cidade, com aroma de pipoca e cor de amora. Minha mãe me levou. De mãos dadas penetramos sob a lona quente, numa tarde quente.” (QUEIRÓS, 2017, p. 17). Podemos perceber, nesse fragmento, a potência do vermelho enquanto médium condutor da amorosidade – do

vermelho amar. A expressão do *vermelho amar* está presente na poética visível do compartilhamento entre mãe e filho, da mãe que conduz o menino por uma experiência cheia de calor: das mãos quentes, da lona, do afeto, de um mundo representado pelas imagens vermelhas do circo, da amora, do aroma e do amor.

A frase “veio um dia”, entretanto, traz consigo características ambíguas, na medida em que o narrador pode estar se referindo ao circo ou a si mesmo. Da mesma maneira, o desejo de *desaparecer* apresenta uma ambiguidade similar: pode fazer referência ao “sumir”, de caráter ilusório, inerente a um espetáculo de circo – no qual, o mágico, com sua capacidade sobrenatural, faz dissolver algo concreto da visão da audiência – ou pode refletir a perspectiva de outro momento passado, no qual o desejo de desaparecer tem por objetivo afastar-se do ambiente hostil ao qual está submetido, deixando de estar em convivência com a madrasta e as novas rotinas da casa. Essa estrutura apresenta uma mescla temporal, o passado e o presente coexistem na formação imagética proposta pela narração.

Nesse sentido, Didi-Huberman formula que

A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como a arte da memória, não pode aglutinar. (2012, p. 207).

O filósofo francês afirma que a imagem não aglutina tempos, mas, ao contrário, apresenta uma temporalidade mágica, na qual passado, presente e futuro coexistem, defendendo que “[...] as imagens não são imediatas, nem fáceis de entender. Nem sequer estão ‘no presente’, como em geral se crê de forma espontânea.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213). Sua tese é que as imagens são criadoras da percepção de tempo e, ao serem vistas e interrogadas, possibilitam que a complexidade da relação com o tempo e com a noção de memória seja vislumbrada. Vejamos mais um trecho em que a composição da imagem do vermelho apresenta essa multiplicidade temporal.

O tomate coroava os pratos. Parecia um reino em que o arroz, o feijão, a carne, a abóbora eram os súditos. E o tomate – pedaço de um rei sacrificado – reinava sobre todas as coisas. O tomate insistia em dar sustância às nossas refeições. Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca. (QUEIRÓS, 2017, p. 26-27).

A imagem do vermelho aparece, aqui, em um discurso iterativo, ou seja, apresentando um evento que aconteceu diversas vezes em uma única descrição: “[...] o tomate coroava os pratos [...] reinava sobre todas as coisas”. Marcado pelo uso do pretérito imperfeito, esse discurso remete a ocorrências frequentes e contínuas da mesma situação no passado, e que, pelo fato de terem ocorrido em várias situações, dificilmente, tenham ocorrido da mesma maneira, já que são muitas cenas transcritas em uma só.

Em outro fragmento do trecho destacado, “[...] desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca”, o tempo verbal é o pretérito perfeito, que designa um momento pontual no passado, mas que, nesse caso, aparece associado ao advérbio de tempo *sempre*, que aponta para uma perenidade no ato, que vem do passado, invade o presente e, quem sabe, o futuro. A construção da imagem do tomate coroadando o prato em todas as refeições e da raiva vestida de vermelho, utilizando-se desses dois tempos verbais, deixa entrever a narrativa cheia de camadas na ordem dos planos temporais, proporcionando ao leitor uma visão simultânea de diferentes cenas e diferentes tempos. Esses planos temporais podem ser mais bem aprofundados na citação “[...] parece-me evidente que a imagem não está no presente [...] a própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o tempo só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou um mínimo divisor.” (DELEUZE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213).

O exercício proposto por Didi-Huberman é o de olhar para uma imagem e distinguir “[...] o lugar onde [ela] arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou.” (2012, p. 215; grifos do autor). Como Boehm, ele acredita que é importante olhar e buscar entender o que uma imagem mostra e como ela mostra.

No caso de *Vermelho amargo*, a imagem do vermelho mostra muito: arde nos sentires⁹, nas relações e nos objetos. É um signo contínuo que permeia e dá materialidade, que constrói a narrativa e desconstrói a temporalidade. Uma imagem que não pode ser aglutinada e definida como uma imagem de um tempo passado, mas deve ser vista em uma complexidade que entrecruza o tempo e a memória.

⁹ Tomo a liberdade de utilizar a palavra sentir no plural, inspirada nas aulas presenciais que tive com os professores Humberto Maturana e Ximena D’Avila, que afirmam que a dinâmica das interações entre os indivíduos deflagra *sentires*, ações e emoções na corporeidade dos sujeitos.

2.3 O tropo poético do vermelho

Adentrar um pouco mais a imagem do vermelho e evidenciar a literariedade presente na construção das imagens, o que resulta em uma produção estética rica em poeticidade, é o objetivo deste segmento.

Chklóvski afirma que “[...] a poesia é um modo especial de pensar: um pensamento por imagens” (2019, p. 154) e ressalta que a *forma*, na construção da imagem poética, tem por objetivo intensificar uma percepção. Partindo desse pressuposto, temos o intuito de apresentar algumas passagens do romance *Vermelho amargo* que evidenciam a maneira peculiar com que o narrador trabalha o signo verbal: afastando-se da linguagem prosaica e privilegiando construções estéticas que conferem características individualizantes à obra, de maneira tal que ela pode ser denominada prosa poética.

Para o autor russo, as imagens são universais, e o distintivo na poética é o trabalho realizado pelo artista: “[...] todo o trabalho das escolas poéticas consiste na acumulação e revelação de novos procedimentos de disposição e elaboração do material verbal; ele está mais na disposição de imagens do que na sua criação.” (Chklóvski, 2019, p.156). Para o teórico, a forma de disposição única do material verbal é o que distingue um poeta, a característica individual de sua arte está relacionada a sua capacidade exclusiva de transformação de uma imagem, seu “tropo poético”.

Décio Pignatari afirma que “[...] o signo verbal forma um sistema dominante de comunicação. Quer dizer: todo mundo transa, todo mundo usa, todo mundo trabalha *com* o signo verbal [...]. E aí está: o poeta não trabalha *com* o signo, o poeta trabalha o signo verbal.” (1983, p. 4; grifos do autor). E essa é uma das características diferenciadoras de Queirós: o autor mineiro trabalha com esmerado cuidado o signo verbal. Vejamos uma passagem.

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, 2017, p. 13).

Como dissemos, o vermelho, na narração, pode ser desdobrado em semas, unidades mínimas de significação que, ao serem exploradas, desnudam o esmero do projeto estético na construção das imagens. No excerto escolhido, o narrador relata a presença de um espelho – com moldura vermelha: o que emoldura o objeto destinado ao fenômeno ótico da reflexão é o vermelho, que traz em seu vocábulo os semas *ver-me*, fazendo coincidir a função do espelho com a ação do narrador descrita pelo enunciado –, “buscava meu rosto”: buscava ver-me. Essa associação paradigmática, ou seja, essa associação por similaridade, é um signo de poesia. Uma figura, uma imagem que representa uma totalidade, um *ícone* (PIGNATARI, 1983).

Na continuidade de leitura desse trecho, o narrador afirma que onde buscava a si mesmo encontrava outrem, um desconhecido, “e me estranhava” – ou, quem sabe, *e[n]tranhava* –, adentrava espaços mais profundos e tocava o estranhamento que é ocasionado pelo desvelamento de uma parte oculta de si apresentada pelo espelho, objeto que o narrador afirma ser a “*ver-dade*”, aquele que oferece a imagem, faz ver [o que lhe é] *dado*, que possibilita *ver-melho[r]* a si mesmo.

Segundo Chklóvski, quando se estabelece uma relação cotidiana e rotineira com algo, a percepção que se tem, acerca desse algo, passa a ser automatizada. Ele afirma que o discurso prosaico reflete esse automatismo, que essa é uma característica a ele inerente, “[...] com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade [...] o objeto passa por nós como se estivesse dentro de um pacote; sabemos que ele existe pelo lugar que ocupa, mas não vemos mais que a superfície.” (2019, p. 160).

A arte, por sua vez, tem por característica despertar uma nova visão do objeto, conferir-lhe uma abordagem fresca e diferenciada, acrescentar ao trivial uma perspectiva inusitada e inovadora: o toque exclusivo inerente a cada artista. Segundo Deleuze, “[...] a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (1992, p. 213). O autor francês afirma que os artistas são capazes de destacar os “perceptos” e os “affectos” das coisas, ou seja, as percepções e as sensações distintivas e individualizadas, existentes no mundo real ou imaginário, que só podem ser apresentadas pela revelação da apreensão particular de um artista que a exhibe através de sua arte.

Em *Vermelho amargo*, podemos reconhecer o compromisso do narrador com essa perspectiva única de poeticidade. Há o objetivo de “estranhalização¹⁰” da enunciação, que demanda do leitor uma parada na leitura, esse “ler levantando a cabeça” descrito por Barthes (2012, p. 26). Com uma leitura atenta e reflexiva, é possível encontrar o extraordinário dentro das tramas aparentemente comuns que surgem escondidas na construção artística.

No trecho apresentado anteriormente, por exemplo, o narrador afirma que “a parede sustenta um espelho” e que o “espelho sustenta o concreto”. O que sustenta o que? A que concreto ele se refere? Ao refletir sobre essas duas frases, podemos conjecturar acerca do que essa parede representa: seria uma parede real, dessas que funcionam como sustentáculo de uma casa? Ou seria apenas uma alusão a um divisor imaginário, algum tipo de bloqueio intangível? Também chama a atenção a intencionalidade no emprego da palavra “concreto” – que alude tanto à massa de cimento, parte constitutiva da parede, quanto ao conceito de algo apresentado realisticamente, tal qual todas as suas características. A escolha das palavras e da estrutura ambíguas reflete o projeto estético e reforça o discurso artístico trabalhado em projeções poéticas.

Chklóvski ressalta que “[...] a finalidade do artista é a visão; o objeto artístico é ‘artificialmente’ criado de modo que a percepção se detenha nele e alcance o máximo de sua força e duração.” (2019, p. 172). Ele acrescenta que, segundo Aristóteles, a linguagem poética é análoga a um idioma estrangeiro. Dessa maneira, a percepção do poético demanda mais tempo na consideração dos detalhes apresentados, de maneira a atingir uma apreensão de sentido mais plena.

Como já dissemos, o tomate é a corporificação do vermelho, ora apresentado em sua versão amarga, ora em sua forma mais palatável, dependendo do protagonista a repartir e preparar a fruta para o consumo. Vale lembrar, entretanto, que na trama há a prevalência da apresentação menos aprazível do fruto, evidenciando a presença extensiva do amargo.

¹⁰ David Molina, em sua tradução do texto de Chklóvski (2019), utiliza-se do vocábulo original em russo, *ostranênie*, para referir-se ao ato de causar estranhamento. Molina vale-se de uma tradução para o inglês, na qual o termo utilizado é *enstrangement*, para forjar um paralelismo para o idioma português, afirmando que estranhalização aproxima-se mais de *ostranênie* do que a palavra estranhamento.

Destacamos outro trecho do romance: “Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós.”¹¹ (QUEIRÓS, 2017, p. 9).

No projeto estético da obra, podemos identificar diferentes camadas de leitura e verificar os paradigmas linguísticos propostos nas entrelinhas. O vocábulo “tomate”, por exemplo, canto contínuo ao longo do romance, quando desmembrado em três semas, pode possibilitar a des/construção de outras palavras, novos símbolos que trazem consigo perspectivas renovadas ou reforçam a estrutura imagética proposta pela palavra original.

Ler o vocábulo “tomate” em um jogo combinatório que resulte a formação de novas palavras, a partir da combinação de dois de seus três semas, pode ser uma forma de encontrar uma camada narrativa adicional: combinando o primeiro sema com o intermediário e o intermediário com o último, por exemplo, é possível obter a formação de dois diferentes vocábulos, *toma* e *mate*. O primeiro vocábulo corresponde à forma imperativa afirmativa do verbo tomar, conjugado em primeira pessoa. Esse novo vocábulo sugere um tom de poder, traz uma ordem implícita em si, demanda algo ao narrador, é uma voz imperativa exigindo do menino que aceite o que lhe é imposto, o fruto amargo, que mesmo repartido em seu próprio vocábulo continua sugerindo-lhe sensações e sentimentos estranhos. Outra possibilidade para o vocábulo “toma” diz respeito à outra significação do verbo tomar, no sentido de usurpar, e, nesse caso, sugerindo um ditame à madrastra, um clamor interno dizendo-lhe que se aposse de algo ou que subtraia algo daquele contexto.

Já a formação do segundo vocábulo, que resulta em “mate”, pode ser a forma imperativa afirmativa do verbo matar, conjugado em terceira pessoa. No contexto do excerto selecionado, a palavra “mate” vem ao encontro do que está explicitamente dito no enunciado: reafirma o desejo que tem a madrastra de livrar-se das crianças, de “degolar” cada uma delas, expresso de forma explícita em algumas das passagens.

Pignatari esclarece de forma bastante articulada o que buscamos apontar no trecho que acabamos de mencionar. Ele diz o seguinte: “[...] a analogia não fica só entre as partes ou objetos designados – mas é trazida para as letras, os sons, as figuras dos próprios signos. Temos então um verdadeiro ícone – um ícone por similaridade.” (1983, p. 13). A semelhança do significado é trazida para o significante

¹¹ Esse trecho voltará a ser objeto de leitura no Capítulo 3.

e o vocábulo tomate, que no romance é a imagem do *Vermelho amargo*, quando decomposto em seus semas, ratifica a mesma construção imagética: o vermelho corte, imperativo, amargo, que é separação, objetivamente, e que mata, metaforicamente.

Outro importante ponto a ser destacado no excerto é a repetição da consoante “f” no início da sentença, com seu som labiodental. Esses paradigmas linguísticos [“afiando”, “faca”, “frio”], ao serem postos em uma mesma frase, constroem um eixo combinatório e formam um sintagma, trata-se de uma aliteração, uma figura de linguagem sonora, capaz de deflagrar um impacto imagético. No caso de nosso exemplo, reforça a imagem da frieza não só do cimento; do corte não só da faca; mas, oferece esses mesmos atributos à madrasta.

Pignatari, partindo da teoria peirciana, esclarece:

A função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo – ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura). Figura é só desenho visual? Não. Os sons de uma tosse e de uma melodia também são figuras: sonoras. (PIGNATARI, 1983, p. 14).

A figura de linguagem sonora faz com que a figura do corte surja, ela intensifica o corte da faca, o movimento de afiá-la, a frieza da madrasta e o medo do menino.

Chklóvski esclarece que “[...] o discurso poético é *discurso-construção*. A prosa, por outro lado, é discurso comum: econômico, fácil, correto (*dea prosae* é a deusa do parto fácil, correto, da posição ‘direta’ do bebê).” (2019, p. 174). Considerando essa afirmação, retomemos o trecho em que Queirós apresenta as tardes.

Mas havia as tardes, com essências inodoras de crepúsculos. Neste instante de incertezas – entre cores – a vida com suas dúvidas se torna por demais demorada. (Viver fica entre parênteses.) A paciência aconchega a alma e adormece a dor. A beleza gratuita das tardes arranha até os olhos e toda ausência mais dói, e mesmo o silêncio é insuficiente para suportar esse meio-termo. (QUEIRÓS, 2017, p. 57).

É difícil afirmar que os adjetivos econômico ou fácil, propostos pelo autor russo para descrever um texto em prosa, sejam os mais adequados para serem atribuídos à passagem acima. O discurso demanda ir e voltar, revisar a associação rara de palavras, usufruir das belas imagens oferecidas pelas figuras de linguagem presentes

no texto. Pignatari afirma, nesse sentido, que “[...] o poeta é radical: ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada ao mesmo tempo.” (1983, p. 6).

“Essências inodoras de crepúsculos”. Como descrever uma essência sem cheiro algum? E como acrescentar a essa descrição tratar-se da essência do crepúsculo? Da mesma maneira, o que pode ser dito acerca da frase “(Viver fica entre parênteses)”, quando a própria forma de grafar a frase foge do prosaico e se apresenta como uma figura de linguagem que corrobora a poeticidade? Não há como negar se tratar de um projeto estético calcado no esmero em relação à literariedade e no desejo de desautomatizar o olhar do leitor, criando a imagem de tardes tão inusitadas quanto a forma pela qual elas são descritas pelo narrador.

3 ENTRE A MEMÓRIA E O MENTIR-ME

Mesmo em maio – com manhãs secas e frias – sou tentado a mentir-me. E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim. Desconheço o ruído que interrompeu meu sono naquela noite. Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo. A vida me pareceu inteiramente concluída. Inventei-me mais inverdades para vencer o dia amanhecendo sob névoa. Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras. (QUEIRÓS, 2017, p. 7).

Vermelho amargo pode ser lido como uma busca por reconciliação, a transformação de uma dura realidade em uma narrativa de construção poética feita a partir de imagens dialéticas, que nascem da profusão da lembrança sob a forma da rememoração. A citação anterior é o primeiro parágrafo do romance, por meio da qual o narrador apresenta e configura seu método particular de experimentar o viver: convicto de que se ocupar de suas próprias mentiras, transformando a experiência real em experiência artística, torna os dias mais palatáveis e possibilita recontar suas memórias.

O trauma do falecimento de sua mãe ocasiona uma dor pujante que faz com que o narrador, ao olhar o passado, tenha a impressão de um afastamento do mundo, de uma vida finalizada. Todavia, ao narrar, ele realiza um trabalho de perlaboração: retoma o acontecimento e o experimenta a partir da perspectiva do fazer artístico, conciliando as lembranças de sua biografia e a intencionalidade artística, suplantando a dor e alcançando uma espécie de redenção.

A memória do narrador na contemporaneidade tem um posicionamento fluido, movendo-se entre o tempo presente e o tempo passado. Essas memórias integram as imagens em “correntezas” que fusionam as reminiscências do que ficou em sua lembrança – e se apresentam em uma formação lacunar composta por restos e fragmentos – e aquilo que foi olvidado e irrompe no agora, surgindo com o frescor das alegorias capturadas pelo mais profundo e inovador esquecimento.

O narrador que “recompõe” e conta suas histórias move-se continuamente, sem estar perfeitamente aclimatado ao seu tempo ou ajustado ao passado, caracteriza-se por uma extemporaneidade que possibilita tomar distância e se aproximar das circunstâncias, movendo-se sucessivamente na apreensão e compreensão do mundo e de seu próprio tempo (AGAMBEN, 2009).

São as “manhãs frias e secas de maio” que deflagram o ressurgimento do que estava na mais profunda obscuridade. É impossível ao narrador retomar esse episódio de maneira objetiva, apresentando o relato de como tudo realmente ocorreu. Sua concretização se dá a partir de um movimento de esquecimento e é a partir da criação e da ficcionalização voluntária da experiência que o narrar pode ser viabilizado. São as “inverdades” que se ocupam de refazer o percurso e revisitar tal episódio.

Sendo assim, o narrador, em *Vermelho amargo*, declara “inventar” mentiras para si, criar “inverdades” ficcionais. Esse descolamento da realidade é provocado pelo caráter inusitado dessas imagens que, não tendo sido percebidas, conscientemente, no momento em que a experiência foi vivenciada, ressurgem como como novas no momento da narração. É apenas no presente que elas são conscientemente conhecidas: “[...] graças a esse efeito de renovação do esquecimento no lembrar, [...] somente assim essa nova e antiga imagem nos faz estremecer, transformando a apreensão do nosso passado e, ao mesmo tempo, do nosso presente.” (GAGNEBIN, 2014, p. 237).

Nosso objetivo, neste capítulo, é examinar como a memória é construída na narração do romance. Entretanto, antes de procedermos a essa leitura, parece-nos importante retomar alguns legados dos estudos de Walter Benjamin, filósofo que ofereceu imenso aporte teórico aos estudos da memória e da pesquisa historiográfica do passado. Um dos importantes aportes de sua reflexão foi o de evidenciar o entranhamento do lembrar e do esquecer como componentes indissociáveis no processo de rememoração. Nos valeremos, também, dos estudos de Benjamin realizados por Jeanne Marie Gagnebin e dos aportes de Gilles Deleuze para abordar as questões da memória voluntária e da memória involuntária.

Esse tema, que foi objeto de pesquisa ao longo de toda a vida de Benjamin, e está presente em vários de seus textos, foi nuclear em um de seus mais conhecidos ensaios, “O narrador” (1987). Nele, o autor constata o declínio da narração oral – aquela cujo narrador é dotado de uma dimensão utilitária, prestando-se ao ensinamento moral, às sugestões práticas e ao aconselhamento – e atesta que, mesmo com o declínio da narração tradicional, este não representou um declínio extensivo, já que a narração persiste e se faz necessária como um elemento constitutivo do romance. No ensaio, mais do que uma visão saudosista, o filósofo alemão faz questionamentos antropológicos acerca de como as transformações

sociais e econômicas, mas também a guerra, impactam e modificam a forma de narrar, a transmissibilidade e a memória – objeto de nosso estudo.

Jeanne Marie Gagnebin, filósofa suíça radicada no Brasil e estudiosa de Benjamin, reforça que classificar o filósofo e sua obra unicamente a partir da perspectiva saudosista deve-se muito mais a “[...] uma projeção de nossa própria desorientação pós-moderna do que uma real apreensão da radicalidade paradoxal do seu pensamento.” (2014, p. 217). Ela afirma que, a partir de uma leitura aprofundada de seu ensaio sobre o narrador, é possível compreender uma temática antropológica e filosófica muito maior do que a constatação das transformações nos gêneros literários, podendo-se, também, refletir acerca de questões pedagógicas, psicológicas e etnológicas, e acrescenta que uma importante chave para a compreensão dos estudos da memória vem exatamente do expoente alemão: o fato de que o *contar* está intimamente ligado ao *lembrar* e que a questão do *lembrar* se apresenta, sempre, profundamente embebida da *vontade de esquecer*.

A questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração, bem como de uma história ficcional da própria vida, da História de uma época ou de um povo. E as formas de lembrar e de esquecer, como as de narrar, são os meios fundamentais da construção da identidade, pessoal, coletiva ou ficcional. (GAGNEBIN, 2014, p. 218).

Sendo a questão da memória inseparável da reflexão acerca da narração, parece-nos relevante destacar algumas informações relacionadas ao declínio da narração tradicional. Essa decadência toma vulto com o desaparecimento da troca de experiências e histórias, tanto entre aqueles que haviam saído de sua terra natal e regressavam compartilhando aventuras como aqueles que haviam permanecido e conheciam profundamente as tradições e a cultura do local. Essa ruptura afeta decisivamente o processo de transmissibilidade baseado no intercâmbio das experiências por via oral, impossibilitando a conservação e a propagação das narrativas de geração em geração, impactando e transformando a *memória coletiva*.

A narração tradicional foi sendo afetada por várias outras transformações sociais, econômicas e históricas. Enumerar algumas dessas circunstâncias ofereceu-nos um panorama explicativo da trajetória evolutiva das questões da memória: a Primeira Guerra Mundial, assim como todas as demais, e os contextos de opressão, desumanização e despersonificação experimentados nos campos nazistas

silenciaram os indivíduos e os tornaram empobrecidos em experiências comunicáveis, além de inábeis em narrar de maneira apropriada. A órbita de violência experimentada tornou impossível, aos que vivenciaram esses acontecimentos, reconstituir ou narrar a experiência de forma literal. Como consequência, a capacidade de intercambiar experiências foi se esvaindo e provocou a perda das referências coletivas, fortalecendo a ascensão de valores individuais e a emergência da inclinação ao privado, reforçando um processo de interiorização psicológica e social e fomentando a apreciação pelo contexto privado e seus objetos pessoais. Surgiram, então, as narrativas vivenciais, fundamentadas nos relatos das experiências individuais. A prática psicanalítica emergiu como dinâmica baseada na fala e na escuta e corroborou o entendimento de que o contexto das experiências traumáticas, impostas pela guerra e seus horrores, impossibilitam a reprodução do vivido e impulsionam a transformação da memória.

A tecnologia e o capitalismo contribuíram para o fortalecimento da impessoalidade com a mudança dos processos produtivos. A relação com o tempo e com a maneira de ouvir se alteram, adequando-se aos ritmos impostos pelas novas formas de trabalho. As histórias transmitidas entre gerações, no período pré-capitalista, que demandavam tempo e atenção, cedem espaço à narração de um indivíduo em isolamento, fazendo com que a memória também fosse impactada a reboque dessas novas rotinas. O encolhimento da percepção temporal vem reforçar a necessidade de novas formas de memória e de narração, capazes de construir uma crítica que articule o lembrar do passado e a construção do futuro.

A comunicação entre as pessoas se modifica e o empobrecimento das experiências comunicativas deflagra não apenas a incapacidade de contar, mas também a incapacidade de lembrar, de organizar as recordações em uma ordem inteligível. A informação, enaltecendo o verificável e o explícito em si mesmo, passa a ter grande influência e ganha espaço contando com a imprensa como forte aliada.

A proporção e a rapidez dessas transformações conduziram à deterioração da palavra e à impossibilidade de narrar nos moldes tradicionais, já que “[...] contar significa ter algo especial para dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice.” (ADORNO, 2003, p. 56). Esse é um paradoxo presente na modernidade: embora não seja mais possível narrar, o romance em sua forma demanda narração.

A impossibilidade de narrar e a quebra da transmissibilidade, provocadas pelos eventos e circunstâncias descritos, demandaram um *novo* tipo de narração, que, Benjamin afirma emergir do que sobrou de uma tradição em frangalhos. Para o filósofo, Kafka é um exemplo do narrador que corporifica em sua obra a impossibilidade de narrar: “[...] as qualidades do narrador tradicional voltam distorcidas, invertidas, numa espécie de deformação irônica e dolorosa cuja expressão toda obra de Kafka configura.” (GAGNEBIN, 2011, p. 66).

Feito esse pequeno preâmbulo conceitual, vamos retomar o objetivo deste capítulo: operar a leitura de como o narrador de *Vermelho amargo* constrói sua trama a partir das sobras de sua memória e dos escombros de sua história, como se dá seu processo de rememoração, reconstituindo, recriando e dando um novo frescor a tudo aquilo que esqueceu.

3.1 A presença e a ausência: o lembrar e o esquecer na narrativa

Bartolomeu Campos de Queirós, por ocasião do lançamento de *Vermelho amargo*, declarou, como já dissemos, tratar-se de uma obra autobiográfica, afirmando, em uma entrevista, que escrevê-la foi a maneira que encontrou de passar sua vida a limpo. Como vimos quando tratamos da perspectiva autobiográfica, a distância do ocorrido possibilita a reordenação do passado e resulta em uma perspectiva renovada. O lembrar e o esquecer estão profundamente imbricados, da mesma maneira como surgem na obra artística que se utiliza do processo de rememoração, que apresenta um frescor inusitado. Na entrevista para o lançamento do livro, Queirós afirmou:

O processo da escrita do *Vermelho amargo* foi um processo mais lento. Eu escrevi em bloco, lentamente. O dia que eu estava afinado com aquela ideia eu voltava para escrever. Não foi um trabalho apressado, não foi um trabalho rápido porque cada frase que eu escrevia eu estava passando um pouco minha vida a limpo, quase uma reflexão sobre o que está presente em minha memória ainda hoje e que eu não consegui esquecer. (COSAC NAIFY, 2011, n.p.).

Para Walter Benjamin, Marcel Proust “[...] não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu [...] pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência.” (1987, p. 37). Fazendo referência à

Odisseia, o autor apresenta a metáfora do tecer durante o dia e do desfazer a trama durante a noite como uma atividade que concilia a busca pelo que está armazenado na memória – o *lembrar* – com o irromper involuntário de imagens que estavam imersas em um espaço de *esquecimento*. Para o filósofo, o narrador corporifica Mnemosyne, deusa grega da reminiscência, responsável pela construção da trama que entrelaça e articula todas as histórias. Essa musa, que garante a propagação dos acontecimentos de geração em geração, é também devotada à rememoração e responsável por amalgamar o que permanece em nossa memória e o que esquecemos. A esse respeito, Gagnebin escreve:

Como a tecedura, para produzir um véu, se compõe dos movimentos ao mesmo tempo complementares e opostos dos fios da trama e da urdidura, assim também se mesclam e se cruzam, na produção do texto, a atividade do lembrar e a atividade do esquecer. (2011, p. 5).

A dinâmica do entrelaçamento dos fios é a metáfora ideal para o entrecruzamento do lembrar e do esquecer, já que faz referência ao tecido, ao texto e ao trabalho de rememoração. Essa imagem, de um labor artesanal que remonta à tradição e às origens da narração, apresenta características de duplicidade indissociável, pois os fios, ao serem trabalhados, vão resultando em uma estrutura que, invariavelmente, apresenta avesso e direito em uma coexistência estrutural, uma configuração de trama que não pode ser separada. Outro aspecto interessante dessa analogia é o fato de a mesma trama jamais poder ser reestabelecida: os fios podem ser trabalhados novamente, mas o trabalho desmanchado jamais será reconstituído – sempre será uma nova trama. Da mesma maneira, o vivido não será rememorado tal qual ocorreu, mas reelaborado pelo emaranhamento do lembrar e do esquecer característicos da memória.

Essa vida que não pode ser reconstituída por quem a viveu, a nosso ver, pode ser comparada à natureza da memória do narrador de *Vermelho amargo* e, por semelhança, lida como análoga às características que Benjamin atribui à memória de Proust, não apenas pelo fato de que ele conta a partir do espaço da rememoração, mas também por ser uma memória “consagrada a *muitos* fatos difusos” (1987, p. 211; grifos do autor).

Essa memória, que vai sendo realizada por “afinação” [“o dia que eu estava afinado com a ideia”], resgata os restos de lembranças de uma criança que resistiram

e permaneceram no adulto, apresenta os fragmentos do que ficou armazenado e traz também à tona o que foi esquecido ou abandonado ao longo da vida. São imagens avulsas e desordenadas que foram se impondo ao autor, por um trabalho de procura voluntária ou a partir de um encontro fortuito. Partimos da premissa de que, possivelmente, ele tenha se deparado com estímulos que deflagraram o resgate daquilo que foi mantido ou a reconstrução do que foi apagado e pertence ao mais profundo esquecimento. Tais imagens ressurgem na reelaboração do narrador em um movimento de libertação do passado.

Gagnebin, citando Paul Ricoeur, afirma que os gregos possuíam duas formas para denominar o funcionamento da memória: uma que *surge de forma mais espontânea*, afetando o sujeito sem ser buscada por ele, que denomina “imagem mnêmica”, e outra que é uma *atividade consciente de busca*, um movimento para recolher informações que se parece com uma atividade da razão, uma busca “anamnética”. Ela esclarece:

A memória como faculdade psíquica e fisiológica (em alemão *Gedächtnis*) é, portanto, uma capacidade paradoxal, complexa, quicá contraditória; ela recebe imagens, é afetada por imagens sem que as tenha necessariamente buscado, uma espécie de capacidade passiva; mas ela também pesquisa, investiga, interroga, sendo então uma faculdade de intensa atividade. (GAGNEBIN, 2014, p. 239; grifos da autora).

A narrativa de *Vermelho amargo* é composta por esses dois tipos de imagens, tanto as recordações espontâneas, que surgem do inesperado e que são engatilhadas por algum estímulo exterior, quanto as que foram garimpadas propositadamente com o objetivo de capturar conscientemente o que ficou armazenado na lembrança. A mesmo tempo, no romance, vários fatos surgem como imagens holográficas que, ao registrarem a luz sob si, projetam-se de forma tridimensional, desdobrando-se ou reaparecendo repetidas vezes, como um espectro que surge e desaparece sem ser tocado: as “manhãs frias e secas de maio”, a imagem do vermelho, a faca afiada que corta o tomate e a dor latente da falta de amor são exemplos dessas projeções que regressam de forma intermitente e fazem alusão a experiências reelaboradas pelo narrador. Podemos dizer que essa é uma característica do trabalho da rememoração: “[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” (BENJAMIN, 1987, p. 37).

O fato de que a obra tenha sido escrita de forma “mais lenta”, obedece à intermitência do desejo e deixa indícios de que esse processo é um “[...] duplo movimento de concentração e distração, imprescindível porque não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas.” (GAGNEBIN, 2006, p. 160).

Tocar ao longo dos anos, indefinidas vezes, os restos de memória armazenados, pesquisando conscientemente o que ficou guardado, valendo-se da memória voluntária, ou revisitar inesperadamente, a partir de um estímulo externo não planejado, um evento não vivido, mas recriado pela *memória involuntária*, é repisar a trajetória de Penélope, tramando, desmanchando e voltando a tramar, apoderando-se do lembrar e do esquecer na tecitura da vida. Outra bonita metáfora, que agrega para o entendimento dos percursos da memória, é oferecida por De Quincey.

O que é o cérebro humano senão um palimpsesto natural e formidável? Camadas inextinguíveis de ideias, imagens, sentimentos lançaram-se sobre teu cérebro tão suavemente como a luz. Cada nova camada parece soterrar sob si mesma todas as que a antecedem. E na verdade nenhuma delas foi extinta. (DE QUINCEY *apud* ASSMANN, 2011, p. 167).

Essa formação imagética em multicamadas, parece-nos uma das facetas da elaboração estética de *Vermelho amargo* – modelando as lembranças e o esquecimento –, em um processo de tempo entrecruzado, composto de diversas camadas assimétricas que vão sendo atravessadas pelo narrador em uma jornada análoga a penetrar nas diversas demãos de tinta que foram sendo depositadas pelo tempo na memória. Vejamos um trecho da obra:

É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se. Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a esquecer-se deles. E a *palavra* – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las. (QUEIRÓS, 2017, p. 16; grifos nossos).

O narrador de *Vermelho amargo*, como outros da contemporaneidade, conta o que “se lembra no mais profundo esquecimento” [experimenta o esquecer para que possa usufruir da] “alegria de novamente lembrar-se” (GAGNEBIN, 2011, p. 71). E lembra-se de fragmentos, de partes que se alojaram e foram esquecidas em cantos remotos da memória e que ressurgem renovadas na narrativa. Esses fragmentos, ou

elementos inacabados, vão sendo recompostos quando alguma casualidade – a palavra, no caso do trecho escolhido – surge como elemento deflagrador dessa lembrança, dessa renovação da experiência. Abordaremos com mais detalhes o retorno e a manifestação desses fragmentos, dessas imagens esfaceladas que precisam ser recompostas, na narrativa no próximo capítulo.

Segundo Queirós, “estar afinado com a ideia” é o que faz com que o narrador empreenda a jornada pela palavra, rumo aos espaços profundos da memória, deparando-se com os tais “pedaços que dormem”, e lá é onde o narrador de *Vermelho amargo* toca o “abstrato morto”: o devaneio, a abstração, o signo que se extinguiu e pertence ao passado, restos de uma temporalidade finda que voltam apresentando-se como “ornamentos do olvido” (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 2011, p. 71), fragmentos que foram recriados e ficcionalizados. Esse narrador embarca em uma expedição ao encontro da rememoração, a musa do romance, essa que está dedicada não a um herói e seu combate ou ao seu trajeto e sua peregrinação, mas aos tais fatos difusos que surgem da “[...] reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma.” (LUKÁCS *apud* BENJAMIN, 1987, p. 212).

No nosso entendimento, essa jornada pela palavra é uma tentativa de reelaboração do sofrimento passado: “dores que a palavra não esgota ao dizê-las”. E, por isso, o narrador conta uma e outra vez e de diferentes modos, em uma busca de reconciliação, já que a linguagem habitual é atravessada pela impossibilidade de assimilar “experiências de choque”. Na antologia *O mito da infância feliz* (1983), Queirós, em um outro texto autorreferencial, escreve:

Meu pai não passeou comigo montado em seus ombros, nem minha mãe cantou cantigas de ninar para me trazer o sono. Mesmo nascendo com 57 anos estava aos 60 obrigado a ser ainda criança. E ser menino era honrar pai com seus amores ocultos. Gostar da mãe e seus suspiros de desventuras. Amar a Deus sobre todas as coisas, mesmo tendo a mão do vigário passeando sobre minhas pernas. (p. 27).

A escassez de amor e a exposição a situações de assédio e desolação podem ter deflagrado um mecanismo de proteção no narrador que o impede de reconstituir o passado exatamente como ele ocorreu. Benjamin afirma que

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito

com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. (BENJAMIN, 1989, p. 111).

Podemos observar que o narrador do romance apresenta as imagens sem o desejo de ser fidedigno ao que se passou (o que Benjamin chama de *vivência*, em oposição à *experiência*¹), sua composição evidencia outras características que corroboram esse pressuposto: o texto é marcado em um tempo kairológico, que mostra episódios específicos, sem assegurar a ordem cronológica do acontecido. Além disso, está formatado em pequenos blocos, de no máximo 10 linhas, que podem ser lidos isoladamente e de maneira não linear. É a partir de circunstâncias fundamentadas no individual e na conexão com o mundo interior que o narrador de *Vermelho amargo* conta sua história. O romance é o resultado da prática de um indivíduo isolado em seu labor de composição, revisitando sua própria história, refugiando-se em sua memória e reconstruindo-a em sua narração.

O universo traumático é explícito na narrativa: uma infância imersa em tristeza, que inclui a perda prematura da mãe e a dilaceração da família, orquestrada pela madrasta e sua falta de amor, e o desinteresse do pai, sempre ausente e omissor. Observemos outra passagem:

Dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro. Principia nas unhas, passa pelos cabelos, contagia os ossos, penaliza a memória e se estende pela altura da pele. Nada fica sem dor. Também os olhos, que só armazenam as imagens do que já fora, doem. A dor vem de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros. Não se chora pelo amanhã. Só se salga a carne morta. (QUEIRÓS, 2017, p. 7-8).

A narração em *Vermelho amargo* se inicia como uma espécie de soluço: curta, com uma frase composta, inicialmente, de uma só palavra [Dói.]. E segue entrecortada, aumentando pouco a pouco sua extensão [Dói muito.], impondo pausas longas [Dói pelo corpo inteiro.], que apoiam a ampliação da percepção da dor sentida

¹ Jeanne Marie Gagnebin apresenta a diferença conceitual entre esses dois termos benjaminianos: a *vivência* (*Erlebnis*) é a “experiência do indivíduo, isolado em seu trabalho e em sua história pessoal”, um episódio vivido individualmente, na qual o historiador “não pretende dar uma descrição do passado tal como ele ocorreu de fato”, e a *experiência* (*Erfahrung*) é “[...] ligada a uma tradição viva e coletiva, característica das comunidades em que os indivíduos não estão separados pela divisão capitalista do trabalho, mas cuja organização reforça a vinculação consciente a um passado comum, permanentemente vivo no relato dos narradores [...] uma memória comum, que se transmite através das histórias contadas de geração a geração.” (2018, p. 67-68).

pelo narrador. Seu ritmo vai se alongando e consolidando a cena, deixando entrever a profunda dimensão da amargura, que percorre lugares inusitados do corpo, chega a violar partes indolores, até alcançar a memória e se instalar na pele. Gagnebin afirma que na “[...] ‘literatura do trauma’ [...] coexistem a premência do relato, a necessidade da transmissão daquilo que não pode ser esquecido, e a impossibilidade de conseguir dizê-lo.” (2014, p. 226). Essa impossibilidade de contar impacta diretamente a integridade do que está sendo narrado, em conteúdo e cronologia. Essa dor, *descrita no presente*, no tempo do discurso, principia como um gotejamento, mas, após ser inundada por um *tempo incerto do passado*, segue como uma onda que respinga também na perspectiva de futuro, como um apelo para que esse seja diferente.

Não, não é somente a flecha da palavra que acorda a memória de seu estupor. O incenso é um perfume que me suscita para a incerteza de Deus. A rara fragrância da alfazema guia-me para o bem profundo, pátria definitiva de minha mãe. O Lancaster me devolve à vaidade que houve. O ácido perfume do alecrim me abre em viagens por fazer. O odor da mortadela deslança em mim fragmentos de afagos, relíquias escassas do pai. O tomate não exala nenhum cheiro. É da índole do tomate manifestar-se apenas em cor e cólera. (QUEIRÓS, 2017, p. 24-25).

“Acordar a memória de seu estupor” é trazer à tona o que estava esquecido pelo entorpecimento do impacto. Nesse caso, são os odores e os aromas os deflagradores da rememoração: do incenso à fragrância, cada aroma guarda em si as várias “[...] ‘ressureições da memória’ [resgatam a] memória involuntária, portanto, isto é, aquela que lembra daquilo que não tinha dominado, mas que tinha justamente esquecido.” (GAGNEBIN, 2014, p. 233). A alfazema do incenso transporta a memória aos rituais da morte, ao cemitério e à lembrança da precocidade do fato. Faz emergir a dor sofrida pelo ocorrido e o questionamento acerca da existência de Deus, um Deus de influência cristã, com preceitos de justiça e bondade, que tirou a mãe antecipadamente e que permitiu que a infância de abandono e dor ocorresse. O perfume de seu pai traz reminiscências das muitas e longas viagens feitas a trabalho e as migalhas de carinho ressurgem pelo cheiro do embutido que era trazido em seu regresso após os vários dias de ausência.

Acompanhemos o narrador de *Vermelho amargo*:

Tarde – com ranço de uma infância desamada – eu amei pela primeira vez. Desarmado, comia o tomate ainda com a colher. 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, 2017, p. 20-21).

O trecho apresentado, em nossa perspectiva, corresponde a um movimento de busca, uma ação da memória voluntária do narrador, que vai ao encontro e resgate das imagens do passado que ficaram armazenadas na lembrança. A apreensão do passado, entretanto, apresenta-se de forma difusa e incerta, composta por uma mescla de diferentes tempos verbais, que fluem entre o particípio passado, o pretérito perfeito, o pretérito imperfeito e o pretérito mais que perfeito. Essas diferentes formas vão se intercalando no texto e evidenciando o ir e vir do narrador em sua quebra de cronologia no contar, contribuindo para o aumento da intensidade e da construção da imagem de originalidade do texto. “Não se trata de tentar alcançar uma lembrança exata de um momento do passado, como se fosse uma substância imutável, mas de estar atento às ressonâncias que se produzem entre passado e presente, entre presente e passado.” (GAGNEBIN, 2014, p. 240).

Há, entretanto, uma duplicidade no texto: esse amor primeiro pode, ou não, ser pela mãe. No trecho, o narrador inclui o amor que transbordava e se derramava por ela, mas pode ser que esse grande amor “repentino como um susto” estivesse direcionado a outra pessoa. São ressonâncias de um passado lacunar e indeterminado fazendo emergir uma sensação presente.

Benjamin, em uma conferência sobre Proust, no dia de seu último aniversário, aprofunda informações sobre sua concepção de memória involuntária e atesta que o viço que apresentam tais imagens deixa evidente tratar-se de imagens *novas*, mais do que imagens que *ressurjam*, que sejam apenas a lembrança espontânea de episódios provenientes de outros tempos. Vejamos o que diz, pela tradução de Gagnebin:

Para o conhecimento da *mémoire involontaire*: suas imagens não só chegam sem serem chamadas; trata-se muito mais de imagens que nunca vimos antes de nos lembrar delas. Isso é o mais manifesto nessas imagens, nas quais – exatamente como em certos sonhos – nós mesmos nos oferecemos à vista. (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 2014, p. 237; grifos da autora).

Benjamin critica de forma veemente as concepções de memória que atestam ser possível descrever o passado como algo passível de reconstituição com fidedignidade absoluta, como se fosse uma matéria atemporal que pudesse ser reconstituída em todos os seus elementos. Adepto das ideias de Nietzsche, ele é contrário à concepção de memória independente e imparcial, na qual o lembrar está relacionado unicamente ao acúmulo de dados, e acrescenta que, caso assim fosse, esse fato poderia, inclusive, impedir as pessoas de agir com liberdade e criatividade. Para ele, a estrutura das imagens provenientes da memória, principalmente a involuntária, tem proximidade com as imagens oníricas, como as que são produzidas por sonhos nos quais os protagonistas se mostram de maneira muito distinta da realidade, evidenciando que há uma renovação da percepção que esse sujeito tem de si, quando “[...] desiste da exclusividade da vontade consciente e consegue estar disponível às surpresas dessa outra dimensão do passado rememorado.” (GAGNEBIN, 2014, p. 239).

Em nossa concepção, o narrador de *Vermelho amargo* não reconstitui o passado de forma literal, mas o recompõe poeticamente, incluindo novos elementos e frescor a sua composição. Ele ressignifica o que permaneceu em sua lembrança e apresenta imagens inéditas que emergiram espontaneamente em sua elaboração estética, livre e criativa. Valendo-se de imagens oníricas, como exemplificarei a seguir, para encerrar este tópico, ele representa a contemporaneidade, que traz consigo a capacidade de estar fora da temporalidade cronológica e, por isso, apreender o tempo de uma maneira peculiar, intempestivamente.

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. As sementes tremiam, debatiam para se livrarem de minhas grades. (QUEIRÓS, 2017, p. 42-3).

3.2 Entre sensações e associações: reminiscências e experiência

Outro importante aporte acerca do tema da memória é o de Gilles Deleuze (2022), a partir de seu livro *Proust e os signos* (2022). Por isso, parece-nos relevante abrir espaço para apresentar sua perspectiva conceitual.

Para o autor francês, a inteligência é imprescindível para interpretar os signos do passado. Estes, recolhidos em episódios específicos, têm em sua natureza a característica do “vir depois”, já que são apreendidos antes de se saber o que ganhará relevância no futuro, ou seja, sem que se tenha clareza do que deveria ser capturado. Segundo ele, a memória “[...] chega tarde demais porque não soube distinguir no momento a frase que deveria reter, o gesto que não sabia ainda que adquiriria determinado sentido.” (DELEUZE, 2022, p. 55).

O fato de os episódios vividos ganharem importância apenas *a posteriori*, nos faz ponderar sobre a captura e o armazenamento de inúmeras imagens que podem nunca ser reivindicadas pela memória. Essa reflexão remete-nos ao que Benjamin chama de “restos”: partes que vão sendo recolhidas e armazenadas ao longo do tempo, apresentando-se de maneira não linear e lacunar. Em *Vermelho amargo*, podemos identificar algumas lacunas, inerentes à captura em um momento anterior ao qual se retoma a experiência. Vejamos um trecho:

Eu desconhecia a extensão do mundo. Minhas palavras minguadas não explicavam minha descrença na esperança. Eu possuía, oculto em mim, também o que eu não sabia dizer. 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, 2017, p. 57-58).

Posicionado no tempo do discurso, o narrador olha em retrospectiva e identifica brechas de compreensão por parte do menino, detectando circunstâncias difíceis de terem sido absorvidas a partir do horizonte de visão que o garoto possuía na época. Não conhecer o mundo, suas palavras e seu funcionamento impedia a captura da realidade por completo. Entretanto, a característica adicional de imperfeição de sua memória se apresenta pelo fato de que, naquele momento, no tempo da trama, a criança jamais poderia prever o que seria relevante tantos anos depois. Não só o vocabulário limitado impossibilitava o menino de nomear os sentires daquele momento – não dispor das palavras no instante em que viveu a experiência é uma das

perspectivas –, mas também a falta de clareza de que aquele momento pudesse ganhar relevância no futuro o impossibilitou de nomear mais apropriadamente. Dessa maneira, percebemos, na passagem, uma memória duplamente frágil: pela limitação das palavras e conhecimento de mundo e também por ignorância sobre o foco de relevância no futuro. A memória se depara com seus próprios limites, pois desconhece os gestos ou as palavras que deve armazenar. Deleuze afirma que “[...] a memória, não sendo solicitada diretamente, só pode fornecer uma contribuição voluntária, e precisamente porque é apenas ‘voluntária’, vem sempre muito tarde com relação aos signos a decifrar.” (2022, p. 55). É o impulso da inteligência que decifra os signos, já que a memória vem marcada pelos esquecimentos e repetições muitas vezes inconscientes.

A memória voluntária refere-se a dois presentes, um atual e um que já se foi, que se tornou passado. Segundo Deleuze, o passado da memória voluntária se apresenta como uma recomposição em dupla perspectiva, uma sucessão de presentes. “É relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente em relação ao qual ele é agora passado. O que vale dizer que essa memória não apreende diretamente o passado, ela recompõe com presentes.” (2022, p. 59). Dessa maneira, quando, no trecho destacado, o narrador afirma “eu desconhecia a extensão do mundo [...] minhas palavras minguadas não explicavam”, anuncia dois presentes: um no qual seu saber tinha uma dimensão limitada e suas palavras não explicavam o que queria, e outro, em perspectiva, olhando do momento da narração para a situação e realizando sua reelaboração na composição.

Um outro aspecto importante acerca da memória voluntária é que lhe escapa a essência do tempo. Nesse sentido, é válido recuperar a reflexão de Deleuze.

É evidente que alguma coisa de essencial escapa à memória voluntária: o *ser em si do passado*. Ela faz como se o passado se constituísse como tal depois de ter sido presente [...] no entanto, a essência do tempo nos escapa, pois se o presente não fosse passado ao mesmo tempo que presente, se o mesmo momento não coexistisse consigo mesmo como presente e passado, ele nunca passaria, nunca um novo presente viria substituí-lo. (2022, p. 60; grifos do autor).

Partindo dessa afirmação, podemos retornar ao trecho destacado de *Vermelho amargo* e acrescentar que o que escapou ao narrador foram não apenas o conhecimento da extensão do mundo e as palavras, mas faltou-lhe a possibilidade de resgatar a *experiência em si do passado*. Sobre essa impossibilidade de resgate do

passado, uma das prerrogativas de Benjamin que mencionamos no início deste capítulo, é importante assinalar a afirmação do filósofo: o que está na esfera do vivido é diferente do que está na esfera do lembrado, já que este último mostra-se ilimitado e dinamizador do passado e do futuro.

No que tange à memória involuntária, por sua vez, Deleuze afirma que ela intervém apenas em signos muito específicos, os signos sensíveis, aqueles que têm em sua natureza a possibilidade de proporcionar ao indivíduo uma inesperada alegria, e, ao mesmo tempo, têm a capacidade de direcionar sua mediação a um objeto *diferente* do que havia postulado *a priori*. Esse tipo de memória funciona como agente da liberação de uma qualidade especial, que estava aprisionada no signo. “[...] no princípio, uma intensa alegria [...] depois, uma espécie de sentimento de obrigação, necessidade de um trabalho do pensamento: procurar sentido no signo [...], finalmente, o sentido do signo aparece, revelando-nos o objeto oculto.” (2022, p. 18).

A memória involuntária remete às figuras da imaginação ou do desejo, reminiscências ou novas descobertas, imagens que podem ser provenientes de múltiplos estímulos. Assim como as metáforas, as reminiscências estabelecem a relação entre dois artefatos completamente diferentes e, adicionalmente, possibilitam uma interferência no plano da temporalidade.

Vejamos como a experiência da memória involuntária se manifesta em um trecho de *Vermelho amargo*:

Sobre os dias, a ausência da mãe ganhava corpo. O tempo – capaz de trocar a roupa do mundo – não consumia sua lembrança. Quando se ama, em cada dia o morto nasce mais. Em tudo, sua ausência estava presente. Sobre a fruteira da mesa da sala de jantar, na janela em que se debruçava nas tardes, na gota de água que pingava da torneira, no anil que clareava os lençóis, ela se anunciava. No silêncio obrigatório para bem escutar os pássaros, ela se emanava. (QUEIRÓS, 2017, p. 19-20).

A memória involuntária, neste trecho, está manifesta nos objetos, que irrompem na realidade do narrador, deflagrando a lembrança da mãe. A fruteira, a janela ou a gota de água, artefatos cotidianos que, *a priori*, não têm nenhuma vinculação com sua memória, surgem, na rotina da casa, provocando a recriação de sua presença em objetos inanimados. São estímulos que deflagram, no narrador, sua presença em sua ausência. Mesmo o silêncio tem a possibilidade de funcionar como um agente deflagrador do amor e da constituição

Segundo Deleuze, as reminiscências são de natureza complexa, com aspectos ainda não esclarecidos. Elas desencadeiam um mecanismo de caráter associativo que evidencia sentimentos semelhantes no presente e no passado, transportando a sensação que foi experimentada antes para o presente do discurso. Ele afirma que a experiência trazida ao momento atual, entretanto, não aparece “[...] exatamente como foi vivida, em contiguidade com a sensação passada, mas com um esplendor, com uma ‘verdade’ que nunca tivera equivalente no real.” (2022, p. 59). Essa afirmação é análoga ao que diz Benjamin sobre as imagens da memória involuntária nunca terem sido vistas antes e, por esse motivo, emergirem apresentando-se de forma tão singular e renovada.

Também pela superfície profunda da pele a memória se faz palavra. No roçar do frio as lembranças das mãos do amor desanuviam-se. Na água morna que enxágua o corpo nasce um desejo de desnascer. É atravessando os poros que sua voz, em música, alcança meus ouvidos. O aço frio da faca afiada encrespa-me da carne à alma. (QUEIRÓS, 2017, p. 30).

O trecho destacado, narrado no presente da enunciação, fala de um sentir da atualidade, de uma lembrança que surge em dias frios – referência ao mês de maio, quando ocorreu o falecimento da mãe. O narrador afirma que é a baixa temperatura que traz de volta as lembranças, que essa algidez promove a dissipação das “nuvens” que encobrem, na maior parte do tempo, o que foi guardado, o que está abandonado ou, eventualmente, o que pertence ao mundo da imaginação. O sentimento descrito está em consonância com algo experimentado no passado e a dor que emerge, no presente, provoca o “desejo de desnascer”. Essa nova sensação é, entretanto, apenas contígua à sensação do passado, já que surge restaurada e renovada: os dias frios resgatam a morte da mãe, mas também um tempo posterior, um tempo reelaborado e atualizado, no qual surge uma faca que provoca arrepios que percorrem o corpo e chegam aos espaços profundos de seu ser.

Deleuze afirma que a memória involuntária tem uma característica particular, que é a de tornar o contexto passado inseparável do contexto presente, interiorizando algo de diferente na sensação presente. Ele afirma que “[...] o essencial na memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que são apenas condições. *O essencial é a diferença interiorizada, tornada imanente*” (2022, p. 61-62; grifos do autor). E o que está imanente no trecho destacado é a presença do vermelho

como essência, a imagem, que causa arrepios, o tomate e a família sendo esfacelados – os sonhos e o amor sendo corporificados pelo *Vermelho amargo*. A presença desse vermelho, imanente ao narrador, provoca, por um lapso de tempo, a contiguidade de dois momentos que deixam de ter apenas semelhanças ou identidade comuns e passam a ser, como diz Deleuze acerca de Proust, “um pouco de tempo em estado puro” (p. 62).

Concluindo, em nosso entendimento, a reordenação do passado em *Vermelho amargo* é apresentada com intencionalidade literária. O processo de rememoração, voluntário e involuntário, que concilia o lembrar e o esquecer, aparece de forma renovada e poética, a serviço de um projeto estético desvinculado da “verdade do real”. Queirós apresenta uma representação escrita de sua infância sem se deter na fidedignidade dos fatos, mas trabalhando os escombros de sua memória com intencionalidade narrativa e exímia prosa-poética.

4 AS LINHAS IMAGINÁRIAS DA CONSTELAÇÃO DO VERMELHO

São frases curtas, breves, diretas como os voos e os mergulhos. Sempre persigo construções curtas, densas em significações. Guardo uma admiração e sou leitor fiel de Albert Camus. Sua capacidade de mobilizar a emoção e o conhecimento com orações curtas é imensa. Sou também um leitor de poesia que, por outro lado, deve influenciar minha construção. A poesia, por ser breve, é extensa. Quer uma linguagem simples capaz de envolver tanto a criança presente como aquela que mora reservada no adulto. (QUEIRÓS *apud* LIMA, 1998, p. 121).

Lima retoma uma entrevista concedida por Queirós, em 1996, acerca de seu primeiro livro, *O peixe e o pássaro* (1974), na qual ele afirma sua predileção pelas construções curtas e linguagem simples e relata a influência da poesia em sua composição. Essa declaração do autor apoia nosso entendimento sobre a composição narrativa em *Vermelho amargo*, privilegiando uma estrutura baseada em procedimentos similares, como seguiremos mostrando.

Como vimos no capítulo anterior, em outra entrevista o autor relata que seu processo de escrita do romance foi realizado aos poucos e de forma entrecortada, nos momentos em que estava “afinado com ideia”. Momentos que, como dissemos, para nós, parecem mesclar a intencionalidade do lembrar, nos quais deve ter buscado em sua memória os restos das imagens ainda presentes em sua lembrança, com outros momentos, nos quais utilizou-se das imagens que o tomaram de assalto, valendo-se da espontaneidade que surge da memória involuntária e verte imagens de maneira inesperada, matizadas de esquecimento e frescor.

Associando essas duas declarações dadas pelo autor em diferentes ocasiões, podemos inferir que as disjunções, conexões e combinações textuais presentes ou ausentes em sua obra configuram o resultado de uma busca por procedimentos literários, com vistas a um determinado efeito estético.

Entretanto, precisamos relembrar que, segundo o linguista alemão Wolfgang Iser, a estratégia textual, bem como seu repertório, configuram apenas uma parcela da situação comunicativa de um texto, já que existe uma dependência intrínseca da interação texto-leitor para a construção das representações. Em seus aportes conceituais, Iser declara que “[...] a estrutura do texto e a estrutura do ato constituem os dois polos da situação comunicativa.” (1999, p. 9). Ele afirma que as estratégias textuais ajudam a delinear o potencial do texto, oferecendo estímulo ao leitor, mas que seu potencial total só se realiza a partir da interação entre ambos.

É preciso descrever o processo da leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção. (ISER, 1999, p. 10).

Em *Vermelho amargo*, a composição narrativa potencializa esse hiato, há um não-dito criador que perpassa toda a obra. Uma das principais lacunas está relacionada ao fato de a escrita ter sido feita de forma segmentada, como pílulas autônomas arquitetadas em blocos independentes, que apresentam uma estrutura de conexão múltipla e que oferecem a possibilidade de serem lidas isoladamente. Poderíamos dizer que o texto se apresenta de uma forma análoga a um espetáculo cinematográfico, no qual as cenas isoladas vão sendo configuradas em uma cadeia de diferentes planos que se articulam, de maneira a criar uma percepção de homogeneidade, mesmo tratando-se de tempos e espaços diferentes. Esse procedimento gera a necessidade de o leitor realizar uma leitura associativa para entender o que não está dito na obra.

Nosso objetivo, neste capítulo, é evidenciar em *Vermelho amargo* esses hiatos, trechos que demandam a participação ativa do leitor na formação, alteração ou substituição de representações, em um movimento combinatório de diferentes segmentos para a criação de uma *Gestalt*¹, a imagem do vermelho condutor da enunciação. Verificaremos o quanto o procedimento estético escolhido pelo narrador medeia o ato perceptivo e possibilita a afluência de representações.

4.1 Nem a verbalidade do texto, nem o puro fantasma da imaginação

Em entrevista concedida ao Projeto *Paio! Literário*, promovido pelo Jornal *Rascunho*, Queirós explicita seu entendimento acerca de algumas questões constitutivas da literatura e da assimetria texto-leitor, mas também dá pistas acerca de seu próprio fazer literário quando afirma que a literatura suscita dúvidas, inseguranças e incertezas e que, as “faltas” lhe são inerentes.

¹ *Gestalt* é uma teoria da psicologia que considera os fenômenos como totalidades organizadas, que não são divisíveis, como sendo configurações. (HOUAISS, 2009).

Se você tem uma coisa a afirmar, você não tem que fazer literatura. Literatura é uma conversa sobre as dúvidas. É uma conversa sobre as delicadezas, sobre as faltas. Não é uma conversa crua como desejam as ciências exatas. A literatura é mais delicada. Ela trabalha com a dúvida, com as incertezas, com as inseguranças, com as faltas, que são coisas que nos unem. (QUEIRÓS, 2011a, n.p.).

A inclusão de maior ou menor quantidade de detalhes acerca de uma circunstância, a ruptura em um determinado segmento de texto ou os movimentos temporais e espaciais, por exemplo, transformam o artefato artístico e a experiência de leitura de um indivíduo.

Vermelho amargo apresenta uma composição narrativa repleta de lacunas, o que intensifica a ação imaginativa do leitor e possibilita a ele a formação de diferentes representações. Parece-nos que o narrador tem o intuito de buscar, na potência criativa da ausência, da negação e dos cortes, um estímulo adicional à dinâmica de interação entre o texto e o leitor, maximizando essa relação dialética, estreita e prazerosa que constitui o ato de leitura.

Esse ato, fundamentado na relação texto-leitor, tem por característica que o primeiro medeia as representações constituídas pelo segundo. Ainda assim, existe uma relação de reciprocidade entre eles: da mesma maneira que o texto afeta o leitor, é, por sua vez, afetado por ele. Essas atividades perceptivas e imaginativas demandadas do leitor pelo texto são necessárias para a produção do chamado “efeito estético”.

Esse processo de projeção é duplamente definido e tem características complexas, sendo difícil afirmar até onde é contribuição dos signos e a partir de que momento passa a ser contribuição do leitor.

O autor e o leitor participam, portanto, de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades. (ISER, 1999, p. 10).

Vermelho amargo, como já dito, propõe esse jogo de formulação de representações. Como as constelações celestes, que são agrupamentos imaginários em uma composição estelar, a partir do traçado de linhas fictícias que conectam uma

estrela a outra, resultando em figuras, o romance oferece ao leitor um artefato artístico que requer configurações mentais para o estabelecimento de relações entre os segmentos textuais que, dispostos de forma esparsa, requerem um movimento associativo para a formação de uma síntese textual e promovendo o movimento de transferência sîgnica para a consciência do leitor, produzindo o chamado efeito estético.

A natureza de tais sínteses é bem peculiar. Elas não se manifestam na verbalidade do texto, tampouco são o puro fantasma da imaginação do leitor. A projeção que aqui se realiza pode ser duplamente definida. Por certo ela é uma projeção que advém do leitor; mas ela também é dirigida pelos signos que se 'projetam' no leitor. É difícil descobrir onde começa nessa projeção a contribuição do leitor e onde termina a dos signos. (ISER, 1999, p. 55).

Queirós, grande estudioso e defensor da leitura literária, que atuou no Ministério da Educação e contribuiu com diversos projetos de apoio à área, afirmava que o texto literário é um *espaço de diálogo* que se oferece ao leitor, dando-lhe a possibilidade de ver sua própria voz refletida nele. Dizia: “A palavra não é só o que está escrito. Há mais. Quando lemos uma palavra, toda uma história reverbera dentro de nós.” (QUEIRÓS, 2009, p. 55).

Segundo Iser, essa possibilidade de reverberação se dá em virtude do fato de os textos se apresentarem apenas como um dos polos da situação comunicativa, deixando para o leitor o papel de apreender, processar e elaborar o artefato artístico. O linguista alemão descreve o processo de leitura como uma interação dinâmica que se dá entre texto e leitor e afirma que o objeto que se apresenta é sempre um potencial texto, algo preliminar que demanda apoio para o processo de recepção.

O processo de escrever, enquanto correlativo dialético, inclui o processo de leitura, e estes dois atos dependem um do outro e demandam duas pessoas diferentemente ativas. O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro. (ISER, 1999, p. 11).

Iser faz uma bela analogia entre o texto e uma partitura musical, afirmando que ele corresponde a um mapa referencial que viabiliza a música no momento em cada um dos músicos, individualmente, toca seu instrumento e põe em movimento a obra.

Ele acrescenta que, no ato de leitura dos textos ficcionais², “[...] precisamos criar representações, porque os ‘aspectos esquematizados’ do texto se limitam a nos informar sob que condições o objeto imaginário deve ser constituído.” (1999, p. 58). Assim, o sucesso da interação texto-leitor se dá à medida em que haja a modificação das representações dadas e a constituição de um objeto imaginário, um objeto que não é fruto da percepção, mas, sim, algo que não havia sido previamente oferecido.

A imagem é a categoria básica da representação. Ela se refere ao não-dado ou ausente, dando-lhe presença. Mas a imagem possibilita também a representação de inovações que se constituem quando o saber previamente estabelecido é desmentido, ou seja, quando determinadas combinações de signos não são familiares. (ISER, 1999, p. 58-59).

Existe sempre uma assimetria entre o texto e o leitor, que se deve à ausência de um padrão de referências comum na relação comunicativa. Essa assimetria estabelece vazios que são constitutivos dos textos e vão sendo ocupados pelas projeções dos leitores.

Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, (ISER, 1999, p. 107).

A depender do grau de indefinição que um texto apresenta, a ação do leitor, bem como a necessidade de “formulação” das representações, será mais ou menos requisitada. Algumas circunstâncias demandam o estabelecimento de combinações entre as perspectivas textuais, correlacionando distintos segmentos textuais para a formação do objeto imaginário. À medida que a ação combinatória vai sendo realizada os aspectos que estavam encobertos no texto passam a ser desvendados.

Eliana Yunes, referindo-se a Queirós, diz que “[...] palavra por palavra, [ele] edifica para si e para os outros o vivido, trançando por fragmentos um memorável *jogo de armar* sobre a infância.” (2012, p. 38; grifos nossos).

Parece-nos muito boa a metáfora estabelecida por Yunes, a imagem de um jogo de armar descreve bem o artefato artístico oferecido por Queirós aos leitores.

² É importante lembrar a afirmação de Queirós de que, em sua concepção, não existe uma memória pura. Para ele, toda a memória é ficcional e ele vê o potencial da criação literária como um universo de possibilidades.

Para seguir pela mesma linha proposta por Yunes, poderíamos dizer, talvez, que *Vermelho amargo* tem um formato análogo ao Tangram, o quebra-cabeças chinês formado por sete peças geométricas, que unidas uma à outra por pelo menos um vértice oferecem a possibilidade de formação de inúmeras figuras.

Vermelho amargo é uma narrativa polissêmica que impõe uma leitura de projeções associativas, demanda o combinar de suas várias “peças” em um território rico em possibilidades de diferentes associações. “O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não-dito como o que é significado.” (ISER, 1999, p. 106). E uma possibilidade desse jogo de associações é o que apresentaremos em nosso próximo tópico.

4.2 O arquisema da fragmentação da família

A narrativa do romance, como já dissemos, é construída como um “arquisema”³ (LOTMAN *apud* ISER, 1999, p. 130), um conjunto de semas independentes dispostos ao longo do texto, como pequenas ilhas autossuficientes que, ao serem agrupadas, vão formando um arquipélago de poesia. Ao surgimento de cada novo trecho, o leitor tem a possibilidade de elaborar novos sentidos, de validar antigos ou reelaborá-los, confirmando, conectando ou mesmo repensando suas representações prévias, transitando pelas imagens propostas pela narração.

Para explorar esse conceito de arquisema, vamos operar, neste tópico, a leitura de excertos da obra que, à medida que passam por esse exercício combinatório nas representações dos leitores, vão projetando uma imagem que se constitui em uma contagem regressiva, que revela, pouco a pouco, a saída dos filhos da casa, um a um. Essa contagem, única marcação temporal, de ordem cronológica apresentada no romance, se inicia assim:

Oito. A madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate, tamanha a sua transparência. Com a saudade evaporando pelos olhos, eu insistia em justificar a economia que administrava seus

³ Para melhor aprofundamento acerca desse termo e sua relevância para os textos literários, Johannes Kretschmer, tradutor de Iser, informa que deve-se buscar informações em LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Portugal: Estampa, 1978.

gestos. Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós. Seis. (QUEIRÓS, 2017, p. 9).

“Oito”. O numeral se posiciona enfático, dominando completamente a frase composta por apenas uma palavra. A representação que evidencia que o numeral está quantificando as fatias da fruta oferecida nas refeições, é formada *a posteriori*, a partir da leitura das frases subsequentes. Essa primeira representação, entretanto, é alterada, ainda, no mesmo bloco, ela passa a ser revista e transformada à medida que se avança na leitura. A formação da imagem de que “oito” diz respeito, também, ao número de membros da família passa a ser constituída quando é compartilhada a informação do número de criaturas a serem degoladas: seis. “Oito” é um espaço vazio que ganha representação e significância ao longo do segmento, deixando de ser apenas um potencial a ser preenchido. As informações não estão compartilhadas de forma literal e a interação do leitor junto ao texto é que faz surgir a contabilização de pessoas na casa: a madrastra, o pai e os seis filhos – oito, uma fatia de tomate para cada membro da família. As palavras família, filhos, moradores ou casa não estão expressas explicitamente no texto, elas pertencem ao não-dito e, mesmo não-ditas, constituem uma mediação dele, conduzindo o leitor para dentro da cena e fazendo surgir os elementos ausentes: a família e o ambiente em que vivem. O texto medeia a ação do leitor na construção das representações do que não está explicitado.

Uma estratégia textual parece começar a se delinear a partir da apresentação do excerto anterior. Um modelo estético, com procedimentos específicos, começa a ser repetido e possibilita o estabelecimento de correlações por parte do leitor entre esses blocos específicos de texto. Esse modelo pode ser identificado pelo fato de todos os segmentos iniciarem com uma frase singular, composta por uma única palavra, equivalente a um número cardinal. O texto não possui marcação de sessões ou capítulos e, o decréscimo do valor absoluto dos números, que vai acontecendo ao longo do romance, possibilita a formação de representações que constituem uma contagem regressiva, mostrando, um a um, a saída dos irmãos da casa.

O excerto apresentado inaugura um formato que se repetirá e permitirá a formação do arquisema. Os segmentos não contíguos da narrativa vão sendo associados em uma unidade de sentido, formando um campo que constitui o ponto de vista do leitor, com as representações por ele formuladas a partir da mediação do texto. Esse campo é organizado pelos lugares vazios, que demandam um movimento

de aproximação entre os trechos, de forma a produzir uma determinada representação. A narrativa é tramada como uma renda, na qual tecido e espaço vazio são entrelaçados de forma constitutiva e indissociável na composição do artefato final, um corpo narrativo modelado de opacidade e transparência que se organiza nas representações do leitor. Em nossa leitura de *Vermelho amargo*, pensamos que a ação combinatória dos segmentos iniciados da forma descrita ganha significância de esfacelamento da família.

A arquitetura desse dismantelamento vai sendo delineada aos poucos: a contagem, que é iniciada logo nas primeiras páginas do romance, apenas é retomada após a metade dele, na página 48, quando mostra a saída de casa da irmã mais velha, que apresentaremos logo mais. A narrativa continua em uma cadência na qual o movimento do evidenciar e do colocar à margem vão se alternando: os acontecimentos ora convertem-se em “tema” e ora convertem-se em “horizonte” (ISER, 1999), ou seja, à medida que um assunto é deixado de lado, temporariamente, o leitor passa a ser apresentado a um outro conteúdo: o que está sendo focalizado passa o “tema”, enquanto o que foi posto de lado momentaneamente passa a ser o “horizonte”. Quando o conteúdo do primeiro assunto é retomado em um novo segmento, ele volta a ser tema outra vez e, assim, sucessivamente. Dessa maneira, a saída dos filhos da casa vai se constituindo em um movimento tema-horizonte que prossegue até o momento da própria retirada do menino-narrador, que acontece no último segmento do romance, encerrando a obra.

As *anamneses*⁴ de Queirós são como fractais escritos em um tempo não linear, que têm a particularidade de conter em si mesmos sua completude, de forma que, na obra, a interrupção da conectividade entre os segmentos textuais se apresenta na operação poética como uma forma de “gagueira”, uma singularidade que mobiliza o leitor na busca das conexões. Nas palavras de Biely:

O leitor só verá desfilar *os meios inadequados*: fragmentos, alusões, esforços, pesquisas, e que não se tente encontrar aí uma frase bem-limada, ou uma imagem perfeitamente coerente; o que se imprimirá nas páginas é uma palavra embaraçada, uma *gagueira*. (BIELY *apud* DELEUZE, 1997, p. 129; grifos nossos).

⁴ Tomamos a liberdade de utilizar o termo empregado por Barthes quando reuniu alguns de seus autobiografemas. Ao nomeá-los *anamneses*, definiu-os como “[...] lembranças de infância fixadas como breves haicais: o defeito na louça de uma tigela; um morcego rechaçado pela família, armada de pinças; o carro do jardim onde se enterravam ninhadas indesejáveis de gatos; o sabor insosso de um café com leite claro etc.” (BARTHES *apud* PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 10).

O que Deleuze chama de gagueira “[...] não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna *gago da língua*: ele faz gaguejar *a língua enquanto tal*. Uma língua afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala.” (DELEUZE, 1997, p. 122; grifos do autor). A bifurcação, a vibração e a gagueira, em *Vermelho amargo*, podem se entrever na interconectividade abalada pela mudança de tema que se inicia e termina em cada segmento do texto. Sem criar uma conexão linear, a narrativa é composta por quadros imagéticos banhados em carmim.

Podemos dizer que a narrativa provoca o leitor a se transformar não apenas em um consumidor do texto, mas também em seu produtor, ele é chamado a estar presente e ativo em virtude das múltiplas possibilidades de significantes e das imagens que, por si mesmas, não se prestam ao total reconhecimento, mas demandam que se demore mais em seu entendimento, que os leitores “escrevam” (BARTHES, 2012) suas leituras individuais. Voltemos a ver como isso se dá em mais um trecho:

Sete. A irmã mais velha passou a bordar lençóis, fronhas, toalhas. Todo enxoval construído em ponto de cruz. Só tramava a primeira letra de seu nome. O noivo andava escondido em seu desejo. Não dar palavras ao desejo é ocultá-lo na solidão. No segundo tempo, e bem depois, outra letra veio abraçar o seu nome. Casou. Foi morar longe e nunca mais bordou. Ventilavam notícias de seu marido, agora, sua cruz. Desde sempre suspeitei – por recusar a certeza – que ela casara fugindo do tomate, sem considerar o amor. Ah! Vou esconder meu amor, para sempre – eu suspeitava. (QUEIRÓS, 2017, p. 48).

Essa é a retomada do arquisema. O tema da saída dos irmãos da casa, que se iniciou várias páginas antes e que havia saído do foco, passando a ser horizonte na perspectiva do texto e do leitor, volta à cena. O leitor reconhece o modelo no procedimento da escrita e retoma suas representações reconectando com o trecho anterior, começando a associar os segmentos e a construir uma forma adicional além do explícito. O esfacelamento da família vai se delineando.

Adicionalmente, outras combinações imagéticas na construção de objetos imaginários podem ser criadas na representação desse segmento: bordar o enxoval surge como uma metáfora do preparar-se para o casamento; bordar apenas uma letra refere-se ao estar sozinha (não apenas sem um pretendente, mas também sem a mãe e, talvez, sem afeto); fugir do tomate pode ser pensado como uma maneira de escapar

da realidade que lhe foi imposta com a chegada da madrasta, ou mesmo, o desejo de apartar-se da mulher que manipula o tomate.

A escrita queirosiana tem um resultado repleto de leveza, ainda que esteja relatando uma dura realidade. Nesse trecho, por exemplo, o narrador apresenta a imagem da irmã de uma forma delicada e de encantadora sutileza, mesmo diante das difíceis circunstâncias de sua vida. A ideia que é transmitida possibilita ao leitor acessar diferentes camadas de sentimentos, que vão da esperança à desilusão e do amor à solidão, o narrador transita em um pantone de cores de variadas nuances. O vocábulo *cruz*, utilizado como uma paronomásia, desvela o bordado com tecitura de fios contados e, ao mesmo tempo, refere-se ao sofrimento e as tribulações impostas pelo homem que desposou e que acabou por tornar-se, ele mesmo, “uma cruz”, alguém que impõe à moça uma difícil realidade, provocando-lhe grande pesar.

Vejamos como se apresenta o próximo segmento do arquisema:

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 desnorteio sem deixar rastro. Procurei por ele em todas as horas, sem encontrá-lo mesmo fora do relógio. A lucidez da solidão enforcava-me, impedindo-me de gritar por ele. (QUEIRÓS, 2017, p. 56).

Pouco se sabe acerca das circunstâncias da partida do irmão, o não-dito e as negações desse excerto instigam o leitor e abrem margem à constituição de diferentes representações. A narrativa é composta a partir do que *não* se passou: o relatado é diferente do que aconteceu com a mãe; não envolveu a presença de nenhum dos elementos citados; não deixou rastro e está colocado fora do tempo. O trecho se constitui do que *não ocorreu*. Segundo Iser,

A negação produz um lugar vazio dinâmico no eixo paradigmático da leitura. Sendo agora validade cancelada, ela marca um lugar vazio na norma selecionada; sendo o tema oculto do cancelamento, ela marca a necessidade de desenvolver determinadas atitudes que permitem ao leitor desvendar o que a negação indica sem formulá-lo. Assim a negação atribui ao leitor um lugar entre o ‘não mais’ e o ‘ainda não’ [...] as expectativas evocadas em virtude da presença do que é familiar são paralisadas pela negação. (1999, p. 171).

A construção baseada no que não aconteceu, e que se fundamenta em elementos que mesmo renegados têm uma correlação entre si, cria uma dúvida no

leitor acerca do que está sendo narrado. São espaços vazios que se abrem à interpretação: ao invés de consolidar a impressão de que não morreu, cria uma dúvida acerca do que está sendo contado. O narrador cria uma potência de negação. As representações oscilam, se constroem e se dissolvem na dúvida. O texto nega o morrer mas, ao mesmo tempo, utiliza-se de elementos relacionados a um ritual fúnebre.

O fato do irmão ter partido sem dar informações acerca de seu paradeiro, cria uma impossibilidade de contato semelhante à morte, mas a *negação* reiterada desse fato traz, em si, uma dificuldade na construção das representações, que faz questionar a possibilidade de que efetivamente tenha morrido.

A *potência-de-não* cria espaços vazios no texto que dificultam a percepção por parte do leitor. Da mesma maneira, interrupções, cortes, adiamentos e suspenses são lacunas que impactam a produção de representações por parte dos leitores. A dificuldade da formação de representações ou mesmo a formação de representações que apresentam divergências entre si podem apoiar o projeto estético da obra.

“Não se poderia dizer que a arte complica a percepção do objeto, mas sim que ela dificulta por seus diferentes graus de complexidade a constituição de sentido, tal como é realizada na representação do leitor.” (ISER, 1999, p. 134). E o segmento de *Vermelho amargo* que apresentamos há pouco apresenta diferentes possibilidades de significantes, traz imagens que por si mesmas não se prestam ao total reconhecimento: demandam que se demore mais em seu entendimento, que as diversas representações advindas das leituras individuais sejam vistas, revistas e desafiadas.

Vejamos o que diz o segmento seguinte:

Cinco. O correio trouxe notícias da irmã que já não bordava mares com linhas azuis. Sua letra trêmula no envelope indicava o urdimento de estranhas tramas. Pedia à irmã mais nova para – em mais um de seus nascimentos – nascer ao seu lado. Estava só, e havia meses alimentava-se de solidão. Afirmava estar salgando seu prato com lágrimas. Sem mais para dizer-se, despedia suplicando o acordo do pai. A irmã mais nova renasceu para sempre em outro lugar fora do globo, sem o alfinete demarcando a distância. (QUEIRÓS, 2017, p. 58-59).

Ao ler este segmento, o leitor o identifica como uma parte adicional do quadro maior que o narrador está montando. Relembra o tema da família, resgata a irmã mais

velha e sua saída da casa e a irmã mais nova, encantada com o globo terrestre. Ele busca o que estava em seu horizonte de leitura e o traz para tema, atualizando e retomando a composição do arquisema da saída dos irmãos.

Pelas palavras de Barthes, “[...] interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito.” (1970, p. 13). E a pluralidade queirosiana se apresenta regada por uma estética esmerada e por pura poeticidade: o que acomete a irmã mais velha – a tristeza, a dor e a solidão, ou outra representação que pode ser formulada pelo leitor – em sua forma poética de dizer é o “desaparecimento dos mares com linhas azuis” e o urdir “estranhas tramas”.

O elemento “estava só”, desse último fragmento, associado ao trecho anterior no qual fazia referência a sua partida da casa, “ventilavam notícias de seu marido, agora sua cruz”, exemplifica a necessidade de leitura associativa, que enriquece e modifica as representações. Nesse caso, deixa entrever perguntas acerca do bom andamento do casamento, de possíveis ausências do marido ou da falta de amor na relação, para exemplificar algumas hipóteses. As metáforas “alimentava-se de solidão” e “salgando seu prato com lágrimas” apoiam a composição desse “pensamento em imagens” (CHKLÓVSKI, 2019, p. 154) do universo do narrador.

O quinto trecho do arquisema diz o seguinte:

Quatro. O gato órfão caminhava sonso pelos cômodos da casa, miando saudade. A irmã virou presente para um tio distante, com a condição de esquecer o gato, como se para esquecer o amado bastasse uma ordem. Viajou impedida de despedir-se pela intensidade das lágrimas. Chorava como se o mar morasse dentro dela. Como marinheiro me senti afogado sob tanto pranto. Levou seus pertences embrulhados em fronha bordada, resto da irmã bordadeira. O ônibus engoliu a estrada levantando uma poeira amarga. Não sei se, no bem fundo, a mãe soube de sua partida. (QUEIRÓS, 2017, p. 61).

Quem mia nesse trecho, além do gato de caminhar sonso, é o menino-narrador. Afogado em pranto, esganiça e submerge na dor da partida da irmã, o menino-gato já não mais pode ser semente aninhando-se ao fruto, prevê um futuro no qual a saída de todos já está preconizada e sabe que, da família, o que resta é apenas uma nesga de união, como a derradeira fronha deixada pela irmã mais velha.

Nesse trecho, mais uma vez, fica evidente a presença do que Barthes (2012) conceituou como autobiografemas, frases que se apresentam em uma composição

similar a breves haicais, imagens de grande carga poética que foram fixadas na infância: “o gato órfão caminhava sonso pela casa”, “a irmã virou presente para um tio distante”, “chorava como se o mar morasse dentro dela”, “levou seus pertences embrulhados em fronha bordada” e “o ônibus engoliu a estrada levantando uma poeira amarga”.

O penúltimo trecho é apresentado da seguinte maneira:

Três. Um tomate se fazia suficiente, agora, para duas refeições. Uma metade ela cortava – com seu resto de fúria – para compor os três impérios do almoço: um prato do pai, um prato do filho e mais um para seu espírito santificado pelo ciúme. A outra metade do bendito fruto ela preservava para repetir o mesmo ritual no jantar. Dividido por três, um terço do tomate era destinado ao meu rosário de pesares. (QUEIRÓS, 2017, p. 63).

O preparo do tomate não se transforma com a partida dos irmãos, as fatias translúcidas e o gosto insípido da fruta se perpetuam, mesmo quando existe a possibilidade de oferecê-lo de maneira distinta. A fruta, entretanto, segue sendo a imagem vermelha que corporifica a cólera da madrastra, a tristeza, o abandono, os restos de lembrança e o frescor do esquecimento. Nesse trecho, a metáfora da cor encena, de forma irônica, uma ponte entre os mundos terreno e supra terreno, como uma persignação fictícia que assume a distribuição do “bendito fruto”, continuamente preparado de forma repulsiva. A analogia religiosa faz alusão à Santíssima Trindade e surge para estabelecer afinidades com a estrutura do arquisema, evidenciando o fato de que agora restam apenas três membros da família em convívio. O vocábulo *terço* é trabalhado em um processo sintagmático, utilizado de forma ambígua para designar a terça parte do tomate e o fio de contas utilizado como referência para proclamação das orações católicas (a terça parte do rosário, por isso chamado de *terço*). Na cena, o vocábulo se converte no fio simbólico da contagem das adversidades. Mais uma vez, o texto demanda a participação ativa do leitor no agrupamento e conexão dos segmentos textuais de forma a reconhecer e usufruir de seu elaborado projeto estético, povoado de construções poéticas plurais.

Vejamos o último trecho do arquisema:

Dois. Desconheço o depois de minha despedida. Não se caminha sobre a sombra ao entardecer. Ignoro se o remorso nos preservava em suas memórias, ou se a paixão lhes presenteou com o esquecimento. A culpa é relativa ao tamanho da memória. Esquecer é

desexistir, é não ter havido. Ao me interrogar se tomate ainda há, não me fecho em silêncio. Confirmo que minha primeira leitura se deu a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho. (QUEIRÓS, 2017, p. 65).

O último segmento do arquisema é também o desfecho da narrativa e, embora esteja arquitetado de maneira análoga aos demais que compõem esse campo representacional, ele possui características distintas: a voz narrativa dessa cena não é a mesma dos outros segmentos apresentados, ela está em outro tempo-espço, no qual, mais uma vez, o significante vermelho é o núcleo da enunciação, e está apresentado no presente do indicativo. O menino-narrador não conduz a narração, há uma duplicação da voz autoral e o narrador, nesse trecho, se mostra no tempo da narração. Essa perspectiva do presente atual olhando para uma circunstância do passado, descrita em tom de ausência e negação, retoma o conceito de potência de negação, que apresentamos há pouco, criando um espaço vazio na narração. O desconhecimento do que ocorreu depois é um espaço vazio a ser preenchido. Essa informação que não está disponível estabelece “uma forma oca para configuração de sentido” (ISER, 1999, p. 177). O narrador utiliza-se dos verbos “desconheço”, “ignoro” e do advérbio de negação “não”, invalidando para o leitor um determinado sentido – o conhecer.

Mas, ao invalidar esse sentido, o narrador não oferece um novo sentido, permanece apenas outro espaço vazio: o que não está dito passa a ser um impulso que move a ação na criação de representações por parte do leitor. A negação cria uma ambivalência, uma incerteza na perspectiva do leitor: existe igualmente a possibilidade de que o que está sendo dito pelo narrador corresponda à verdade, da mesma forma que a perspectiva de que esteja ocultando algo seja igualmente possível. Esse é um espaço vazio dinâmico, que movimenta o leitor em diferentes representações. Esse segmento põe fim à narrativa, mas não fecha a leitura e seu potencial, já que contém, pelas palavras de Barthes “algo de ilegível” (2012, p. 33).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ver o mundo e o humano a partir de uma perspectiva sistêmica tem sido um dos grandes desafios da contemporaneidade. Sem negar a racionalidade científica, entender que a especialização extrema não oferece elementos suficientes para apoiar o desenvolvimento humano tem sido uma abordagem que vem ganhando adeptos desde o século passado. A perspectiva sistêmica, alicerçada na contraposição aos pensamentos mais reducionistas e mecanicistas, tem como objeto o mundo e o humano em sua completude, considerando seus aspectos materiais, subjetivos e intersubjetivos.

No mundo das ciências, as disciplinas, cada dia mais compartimentalizadas, isentam-se de olhar o mundo em sua totalidade e o humano em sua integridade. Milan Kundera, em *A arte do romance* (1986), ressalta que Husserl e Descartes desvendaram a ambiguidade inerente à modernidade, apontando uma oposição que ela traz em seu bojo: quanto mais se avança em direção ao conhecimento tanto maior é a perda da visão do todo. Kundera afirma que essa ambiguidade não tem diminuído nos últimos séculos e que a degradação e o progresso seguem em um intrincado contínuo. Para o reconhecido autor, a concepção da instauração dos tempos modernos foi muito bem delineada pelos pontos de vista desses dois filósofos, mas ressalta que a contribuição de Cervantes como precursor do romance foi, de fato, singular, já que aporta ao resgate do humano e à restituição e investigação desse ente esquecido. Para o autor, “[...] todos os grandes temas existenciais [...] foram desvendados, mostrados, esclarecidos por quatro séculos de romance.” (KUNDERA, 2016, p. 13).

A experiência proporcionada pela leitura do romance *Vermelho amargo* possibilita o acesso a esse mundo interno e imaginário e movimenta a capacidade de emocionar e de experimentar o pertencimento à coletividade humana. Esse romance de aura singular, construído pela projeção da visão poética queirosiana a partir da imagem do vermelho, apoia a apreensão do mundo em sua complexidade, escapando às perspectivas binárias e apresentando o real e suas circunstâncias em suas ambiguidades. A obra emociona, traduz a dor, o amar e o amargo, tocando fundo, com sua poeticidade, adultos e crianças.

Diante da relevância da obra, a presente pesquisa se propôs a responder em que medida a cor vermelha expressa-se em sua materialidade cromática na narrativa

de *Vermelho Amargo*, ao experimentar o espaço na construção do tempo e, por consequência, transformar a expressão do visível “vermelho”, ao descondicionar o uso do conceito de cor como actante de ação. Outra interrogação é como o desdobramento do significante *vermelho* em *ver* e *ver-me* possibilita a materialização do processo enunciativo da narrativa no tempo presente, à distância do passado memorialista e à proximidade do esquecimento (*amargo* e *amar*). E, ainda, verificar se esses procedimentos artísticos anunciam a presença do estranhamento no narrar de *Vermelho Amargo*, sendo o objetivo geral desta investigação demonstrar como o plano da expressão em *Vermelho amargo* constrói o tempo-espaço narrativo no verbal *vermelho*, na equação *ver* + *ver-me*.

A estrutura da dissertação foi dividida em quatro capítulos, sendo que o primeiro buscou posicionar a narração, verificando sua adequação diante da modalidade autobiográfica, que requer um pacto de referencialidade, e o romance, que demanda um projeto estético no campo ficcional. No segundo capítulo, discutimos a conceituação de imagem, como ela funciona e o que mostra, além de apresentar a imagem do vermelho, substantivo e adjetivo, dentro da obra. O terceiro discorreu acerca da temática da memória, sua natureza e sua capacidade de reordenação do passado a partir de uma perspectiva renovada, e, finalmente, o quarto capítulo foi dedicado a desvendar como se dá a situação comunicativa texto-leitor para o preenchimento dos vazios constitutivos do texto, interrogando possibilidades de representações para a construção do objeto imaginário. Detalhamos, a seguir, cada um desses percursos.

No primeiro capítulo, valendo-nos do aporte conceitual de Wander Miranda, discorreremos acerca da relação entre o vivido e sua representação literária, ressaltando que os limites entre um texto autobiográfico e uma narração ficcional são tênues. Esclarecemos que, a depender do maior ou menor grau de criatividade, impactando a fidedignidade do relato diante da noção de indivíduo ao qual o texto faz referência, há o risco de uma derivação da autobiografia para o campo ficcional.

Apontamos que, em função desse tipo de narrativa fazer referência a uma autointerpretação do indivíduo, o estilo de composição do projeto artístico indicia a relação com o passado e a forma do narrador dar-se a conhecer ao outro. Apontamos a existência de uma tensão criativa entre o compromisso autobiográfico e o emprego da literariedade em *Vermelho amargo*, resultando em uma obra que harmoniza o pacto de referencialidade e sua representação literária. Fechamos o tópico com a

proposta de evidenciar, nos capítulos subsequentes, como Queirós realiza a transposição de uma realidade externa a uma realidade artística, valendo-se de procedimentos que evidenciam a imagem do vermelho como eixo condutor da narração; como se dá o entrelaçamento entre o lembrar e o esquecer na memória do narrador e de que maneira o modelo comunicacional texto-leitor medeia um objeto imaginário de beleza estética e potência criativa.

Já no capítulo dois, tendo como premissa os estudos de Gottfried Boehm, tratamos de conceituar como uma imagem se apresenta a partir de si mesma, evidenciando como ela funciona e o que ela mostra. Afirmamos que a imagem do vermelho é uma potência que se instaura e se posiciona como elemento de significação independente dentro do romance, como uma *mancha* que, de acordo com Walter Benjamin, opera uma mescla temporal que atravessa presente, passado e futuro. Evidenciamos que a imagem do vermelho na narração é hiperbólica, surge corporificada em fruta ou outros artefatos e carregada de significados. Em torno de cada imagem do vermelho existem outras, apoiando a formação de um campo de simetrias, analogias e contraposições, ou seja, a imagem pode ser classificada como um *medium* de comunicação que conduz a narração.

Apontamos o trabalho de entrelaçamento dos signos verbais, realizado pelo narrador, ao cruzar os semas presentes na palavra *vermelho*, na decomposição *ver* e *ver-me*, e evidenciamos como o *amargo* trança o *amar* em si mesmo. Finalmente, encerramos o tópico confirmando que a imagem do vermelho é um signo contínuo que dá materialidade e poeticidade, além de desconstruir a temporalidade da narrativa, uma imagem que não pode ser definida como pertencente ao tempo passado, mas vista em sua complexidade que entrecruza tempo e memória.

No terceiro capítulo, seguimos evidenciando que a enunciação é um trabalho de perlaboração do narrador, que retoma um acontecimento traumático e o experimenta, por meio do fazer artístico, reordenando o passado à distância do ocorrido e obtendo como resultado uma perspectiva renovada. A partir dos conceitos de memória aportados por Walter Benjamin, mostramos que memória, narração, lembrar e esquecer estão profundamente imbricados e que o tecido da rememoração é mais importante para o autor que rememora do que o vivenciado. Evidenciamos, ainda, trechos nos quais a memória voluntária e involuntária se manifestam em *Vermelho amargo*, lembrando que a estrutura das imagens provenientes da memória involuntária se aproxima da de imagens oníricas, renovando a percepção que um

sujeito tem de si e ressignificando, em imagens inéditas, o que emergiu espontaneamente de sua memória, fazendo com que o resultado seja uma elaboração estética livre e criativa.

Esclarecemos, ainda, baseando-nos nos estudos de Gilles Deleuze, que os episódios advindos da memória têm por característica o “vir depois”, ou seja, são apreendidos em um momento anterior àquele no qual ressurgem em forma de lembrança – o momento da rememoração –, ocasionando que a memória seja desafiada em suas limitações, já que desconhece o que é preciso armazenar para o futuro. Ponderamos que, em *Vermelho amargo*, a memória involuntária atua como um agente liberador de uma qualidade especial que estava aprisionada na imagem do vermelho e que essa qualidade pode remeter a figuras da imaginação, reminiscências ou novas descobertas. Aclaramos que a experiência em si do passado não pode ser totalmente transmitida por meio da narração.

Já, no último capítulo, construído a partir da Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, discorremos acerca da situação comunicativa texto-leitor, evidenciando alguns trechos da composição narrativa de *Vermelho amargo* que demandam uma leitura de projeções associativas para a formação de um objeto imaginário, que apenas se constitui a partir da soma, um arquisema poético queirosiano. Evidenciamos que o texto fornece pistas e sugestões sobre o que está sendo lido, mas que cabe ao leitor preencher as lacunas e dar sentido ao que está sendo apresentado. Essa estratégia textual, profícua em espaços vazios, hiatos, cortes, suspenses e adiamentos, dificulta a apreensão do texto, fazendo com que o leitor se demore na criação de representações, o que resulta em um projeto estético repleto de beleza e poeticidade.

Reiterando que a problemática desta investigação pretendia demonstrar como o plano da expressão em *Vermelho amargo* constrói o tempo-espço narrativo no verbal *vermelho*, na equação *ver + ver-me*, pudemos confirmar as hipóteses de que a narrativa constitui um *medium* de reordenação espaço-temporal da memória no tempo presente, em que o significante poético vermelho (adjetivo e substantivo) tem a função de compor o corpo metodológico e estético da narrativa. Além disso, assinalamos que os hiatos instaurados nos procedimentos literários arquitetados em *Vermelho amargo* medeiam representações que são construídas a partir das conexões, disjunções e combinações que potencializam a iconicidade da enunciação, valendo-nos do embasamento teórico exposto nas referências desta investigação.

É importante ressaltar o desejo de que esta pesquisa possa ter contribuído no sentido de responder às interrogações que se propôs e que novas pesquisas sejam desenvolvidas acerca dessa temática, já que este trabalho não encerra as possibilidades de aprofundamento das questões propostas.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fani. **O mito da infância feliz**: antologia. São Paulo: Summus, 1983.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018. [recurso digital]

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Tradução Carla Rodrigues (coord.) et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas. v. 3. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre a pintura, ou sinal e mancha. *In*: BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 153-160.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Tradução Carla Rodrigues (coord.) et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BOURNEUF, Françoise J. S. **Tempo e espaço na prosa-poética Vermelho amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós**. 2015. 103f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Disponível em: <https://docplayer.com.br/222745394-Centro-de-ensino-superior-de-juiz-de-fora-francoise-jan-sommer-bourneuf.html>. Acesso em: 27 fev. 2023

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. Tradução David G. Molina. **RUS**, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 27 fev. 2023.

COELHO, Christian; PEREIRA, Rafael V. F. Entre a memória e o exílio: Uma leitura de Bartolomeu Campos de Queirós. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, n. 23, p. 27-38, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/42522>. Acesso em: 27 fev. 2023.

COSAC NAIFY. *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós – depoimento. 14/04/2011. 1 vídeo (53 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9m1VDXNY7oU>. Acesso em: 27 fev. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução Roberto Machado. São Paulo: Ed. 34, 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Perceptos, afectos e conceitos. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454/12311>. Acesso em: 27 fev. 2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne M. **História e narração em Walter Benjamin**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 224p.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Walter Benjamin**: os cacos da história. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: , 2018. 112p.

GARCIA, Eduardo V. A Memória e o tomate em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. **Revista Investigações**, v. 29, n. 1, jan 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1563/1665>. Acesso em: 27 fev. 2023.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético, v. 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Ebe M. **Literatura sem fronteiras**. Uma leitura da obra de Bartolomeu Campos de Queirós. Belo Horizonte: Miguilim, 1998.

MATURANA, R. Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução Cristina Magro, Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MIRANDA, Wander M. **Corpos Escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

MUNHOZ, Cláudia M. **Fernando Arrabal y Bartolomeu Campos de Queirós: escrituras singulares del yo**. 2018. 327h. Tesis doctoral (Doctorado en Estudios Literarios) – Facultad de Filología de La Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46867/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

OLIVEIRA, Denise S. **O papel da memória na formação da identidade cultural: diálogos entre possibilidades de leitura**. 2015. 137f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências Humanas) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Londrina. Disponível em: https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/2154/3/LD_PPGEN_M_Oliveira%2C%20Denise%20da%20Silva%20de_2015.pdf. Acesso em: 27 fev. 2023.

PENA, Luis M. M. S. R. **O salto do novo**: a mancha em Walter Benjamin como origem da novidade. 2011. 69f. Dissertação (Mestrado em Filosofia da Linguagem e Ciências Cognitivas) – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa. Disponível em: https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/8246/3/Dissert_Mancha_WB_LP_Out_2011.pdf. Acesso em: 27 fev. 2023.

PEREIRA, Luiz H.; ABRIATA, Vera L. R. Regimes de integração em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós: Uma abordagem semiótica. **Recorte Revista Eletrônica**, v. 17, n. 2. jul./dez. 2020. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/6270>. Acesso em: 27 fev. 2023.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. 4. ed. São Paulo: Moraes, 1983.

POE, Edgar A. A Filosofia da Composição. In: POE, Edgar A. **Poemas e Ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

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

QUEIRÓS, Bartolomeu C. O mundo é do tamanho do que sei dizer. [Entrevista concedida a] Carlos Costa. **Getúlio**, São Paulo, n.17, ano 3, p. 52-7, Set. 2009. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/getulio/issue/view/3400>. Acesso em: 27 fev. 2023.

QUEIRÓS, Bartolomeu C. [Entrevista concedida ao] Jornal **Rascunho**. Jun. 2011a. Disponível em <https://rascunho.com.br/noticias/bartolomeu-campos-de-queiros/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

QUEIRÓS, Bartolomeu C. **Vermelho amargo**. São Paulo: Cosacnaify, 2011b.

QUEIRÓS, Bartolomeu C. **Ler, escrever e fazer conta de cabeça**. São Paulo: Global, 2012.

QUEIRÓS, Bartolomeu C. **Indez**. São Paulo: Global, 2015.

QUEIRÓS, Bartolomeu C. **Vermelho amargo**. 2. ed. São Paulo: Global, 2017.

QUEIRÓS, Bartolomeu C. **O olho de vidro do meu avô**. São Paulo: Global, 2021.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2021.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, Andrea S; XAVIER, Joelma R. Memória e partilha do sensível na narrativa de *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. **Verbo de Minas**, v. 15, n. 25, p. 19-27, jan./jul. 2014. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/460>. Acesso em: 27 fev. 2023.

SILVA, Jamille Claudia da. **A palavra em desvio nas obras de Bartolomeu Campos de Queirós**: uma reflexão sobre a expressividade da língua e a formação do leitor. 2020. 244f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/192108>. Acesso em: 27 fev. 2023.

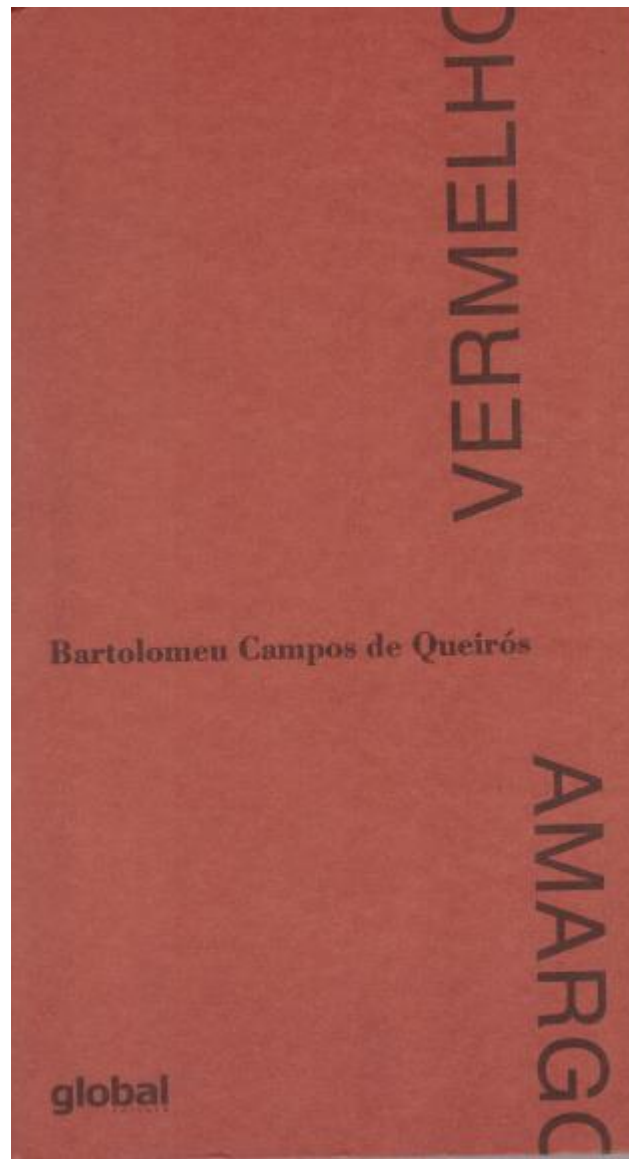
SILVA, Marcela V. Quando as lembranças doem: a casa da infância em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 48, p. 49-66, maio/ago 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10109>. Acesso em: 27 fev. 2023.

SIMÕES, Aparecida. **O poeta de Aquário**. Vida e Obra de Bartolomeu Campos de Queirós. Viçosa: UFV, 2012.

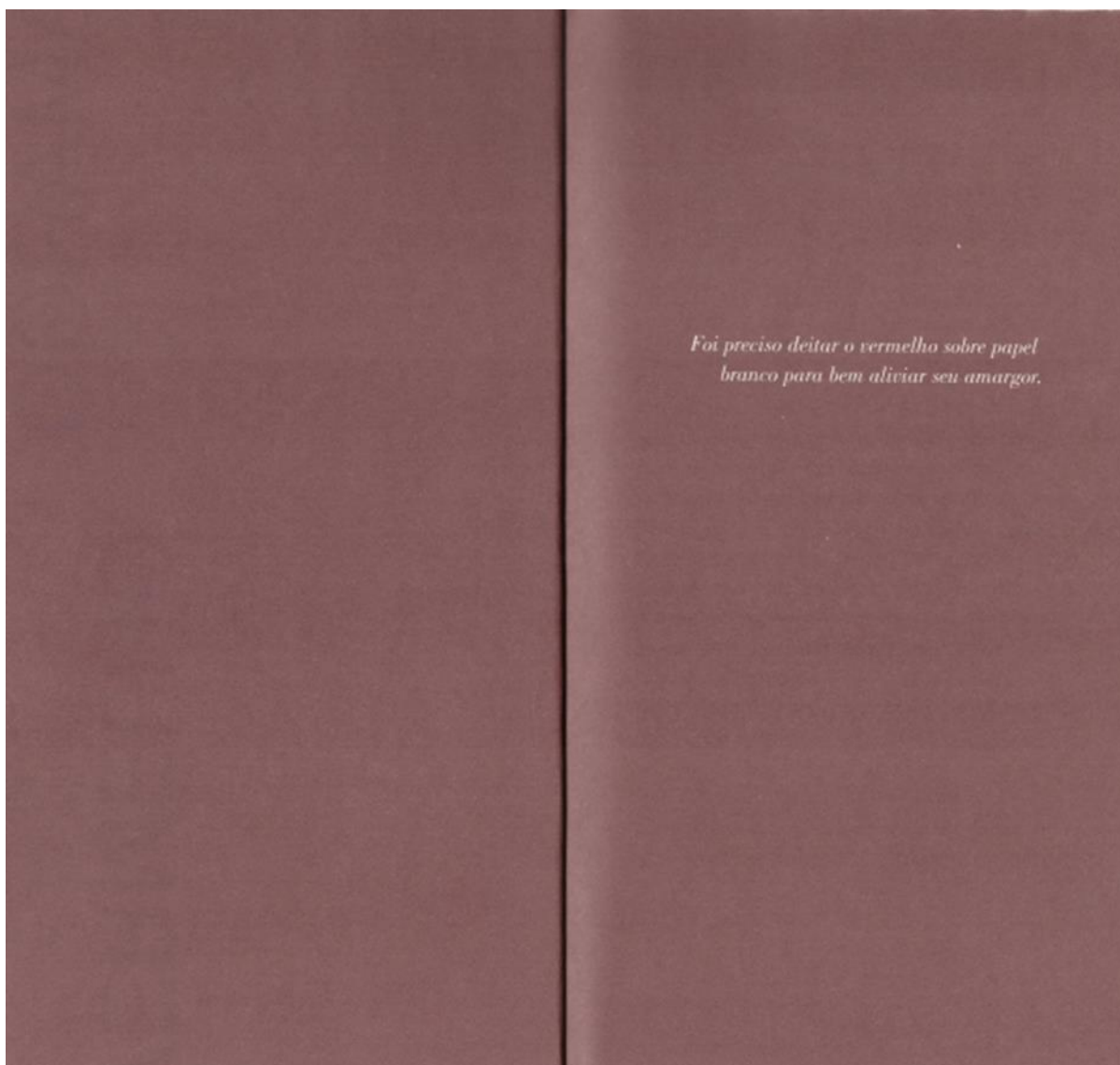
SOUZA, Bruno H. M. Uma palavra amarga: leitura do romance *Vermelho amargo* pelo viés memorialístico. **Revista Entrelaces**, v. 2, n. 9, Jan/Jun 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/28351>. Acesso em: 27 fev. 2023.

YUNES, Eliana. Memórias de menino – poesia e melancolia. **Palavra**, São Paulo, ano 4, n. 3, 2012. p. 36-39. Disponível em: https://issuu.com/sescbrasil/docs/revista_-_palavra_2012_web. Acesso em: 27 fev. 2023.

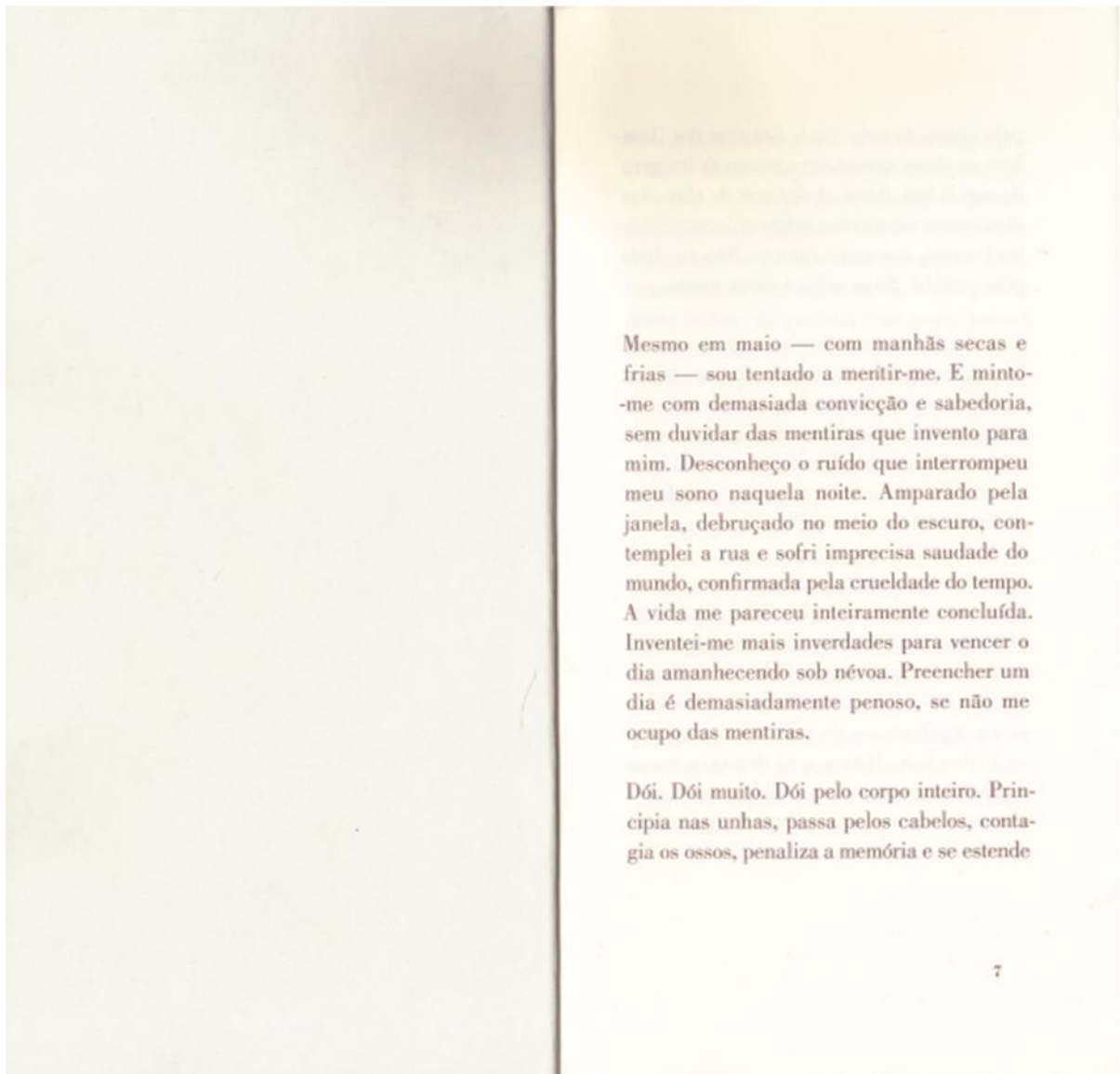
ANEXO A – Imagem da capa de *Vermelho amargo*



ANEXO B – Páginas embebidas em vermelho borgonha

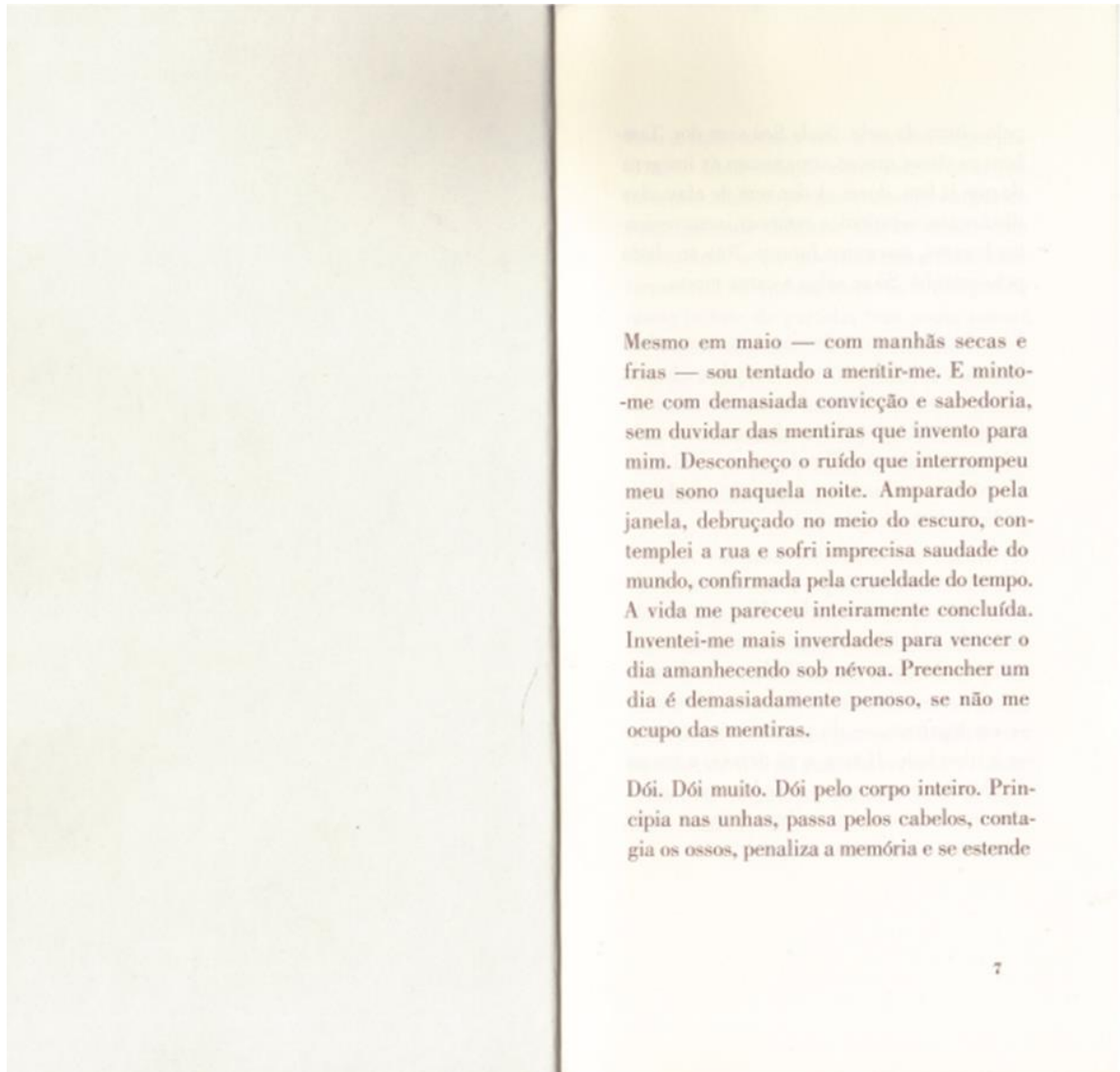


Observação: evidenciam a diferença figura-fundo entre a cor e a ausência de cor de *Vermelho amargo*.

ANEXO C – Uma página de *Vermelho amargo*

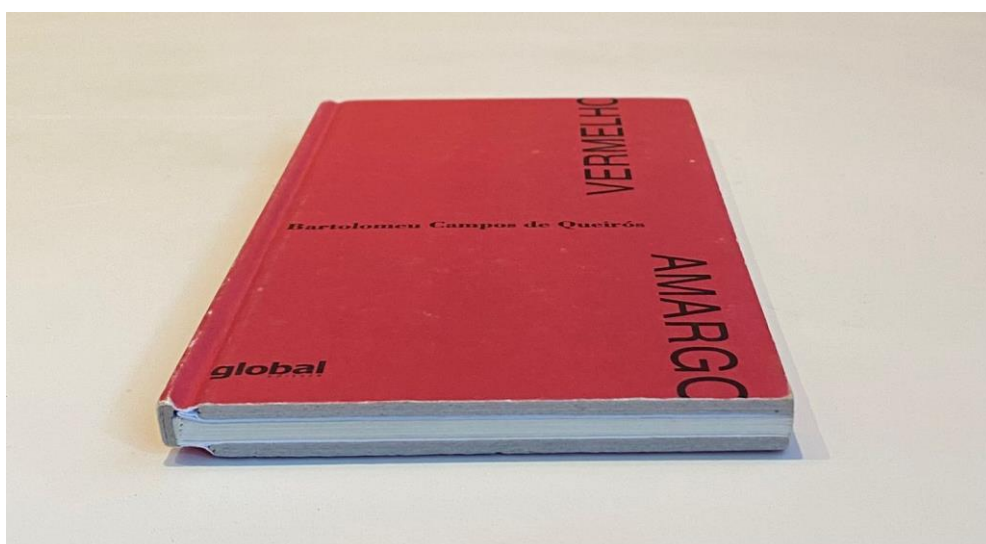
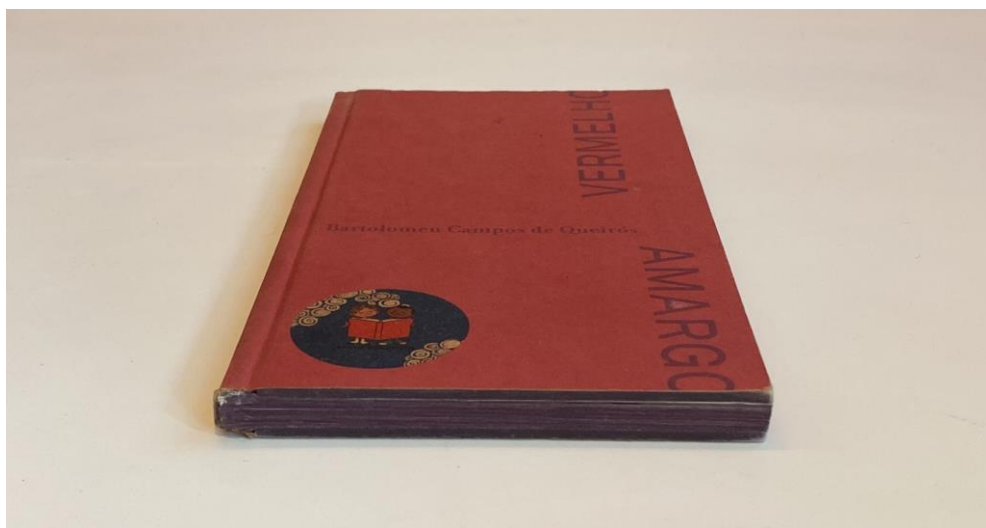
Observação: indica como a cor vermelha está disposta na tipografia da obra.

ANEXO D – Páginas entre o branco e a cor de fundo



Observação: as páginas evidenciam a diferença de cor, entre o branco e a escolhida no projeto estético de *Vermelho amargo*.

ANEXO E – Comparação entre os cortes sem cor e colorido



Observação: edição das editoras Cosac Naify (primeira imagem), e Global (segunda imagem).