

CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
FRANÇOISE JAN SOMMER BOURNEUF

TEMPO E ESPAÇO NA PROSA-POÉTICA VERMELHO AMARGO, DE
BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Juiz de Fora

2015

FRANÇOISE JAN SOMMER BOURNEUF

**TEMPO E ESPAÇO NA PROSA-POÉTICA VERMELHO AMARGO, DE
BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora CES/JF, Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas: o regional e o universal.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Nogueira Schmitt

Juiz de Fora
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca CES/JF - CES/JF

Bourneuf, Françoise Jan Sommer
Tempo e espaço na prosa poética Vermelho amargo, de
Bartolomeu Campos de Queirós. / Françoise Jan Sommer
Bourneuf. – 2015.
103 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino
Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.
Bibliografia: f. 95 -103.

1. Queirós, Bartolomeu Campos de, 1944-2012. 2. Memórias. 3. Infância. I. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. II. Título.

CDD B869

FOLHA DE APROVAÇÃO

BOURNEUF, Françoise Jan Sommer.
Tempo e espaço na prosa-poética
Vermelho Amargo, de Bartolomeu
Campos de Queirós. Dissertação
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Letras ao
Centro de Ensino Superior de Juiz de
Fora CES/JF, realizada no 2º semestre de
2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Nogueira Schmitt (CES/JF)

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maria Andréia de Paula Silva (CES/ JF)

Prof. Dr. Odirlei Costa dos Santos (FAGOC/UBÁ)

Examinada em: 07/12/2015.

Dedico este estudo à eterna infância de meus filhos.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos muito especiais:

À filha Maria Alice, pelo carinho e atenção em forma de palavras e silêncios;

À professora Dr.^a Maria Aparecida Nogueira Schmitt pela sapiência;

À professora Dr.^a Maria Andréia de Paula Silva pela experiência, no sentido estrito da palavra;

Ao professor Dr. Anderson Pires da Silva e ao professor Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho pela poesia;

Ao professor Dr. William Valentine Redmond pela leveza;

Ao professor Dr. Odirlei Costa dos Santos pela generosidade mineira;

Às queridas amigas Patricia Tavella, Luciana Genevan e Aline de Castro Costa Martins por compartilharem essa experiência tão preciosa;

A todos os professores e funcionários do CES, em especial aos funcionários das bibliotecas, pela atenção e respeito;

À UFJF pela oportunidade.

E, finalmente, a todos que escutaram, leram, opinaram, escreveram, imprimiram, emprestaram livros e ombros minha eterna gratidão.

O homem é um fabricante nato de universos.

José Ortega y Gasset

RESUMO

BOURNEUF, Françoise Jan Sommer. Tempo e espaço na prosa-poética **Vermelho Amargo**, de Bartolomeu Campos de Queirós. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

Vermelho Amargo, obra do escritor contemporâneo mineiro Bartolomeu Campos de Queirós, publicada em 2011, está alicerçada na temática da memória dos tempos de infância, sugerindo uma reflexão sobre as características do tempo e a localização dessas memórias. A narrativa configura-se como prosa-poética, escrita em primeira pessoa, apresentando a história de um narrador-personagem que, em sua maturidade, revisita os espaços significativos de sua meninice e recria as sensações experimentadas em uma infância marcada pela falta de amor. O enredo apresenta um tempo não linear, composto por fragmentos de cenas da vida cotidiana. **Vermelho Amargo** é um texto assinalado pelos espaços habitados na infância e, mais especificamente, no restrito espaço da casa-natal, por personagens envolvidos nesse universo, interiorizados em suas angústias e anseios. Em decorrência dessas particularidades da obra, o tempo indefinido da infância e a força do espaço casa-natal, optou-se por privilegiar neste estudo a análise dos elementos narrativos tempo e espaço. Entre as fontes teóricas que fundamentam esta pesquisa destacam-se as considerações de Gaston Bachelard e os pressupostos de Walter Benjamin, presentes em todo o estudo. Compartimentos de doçuras, de amarguras, de segredos, de descobertas se confluem na arquitetura textual onde transitam lembranças e se escondem espectros do passado e angústias do presente.

Palavras-chave: **Vermelho Amargo**. Casa-natal. Memória. Infância.

ABSTRACT

Vermelho Amargo, work by the contemporary writer from Minas Gerais, Bartolomeu Campos de Queirós, published in 2011, is rooted in the theme of the memory of his childhood, suggesting a reflection on the characteristics of the time and the location of these memories. The narrative is set up as poetic prose, written in the first person, presenting the story of a narrator-character who, in his maturity, revisits the significant places of his childhood and recreates the sensations experienced in a childhood marked by the lack of love. The plot has a non-linear timing, composed of fragments of scenes of the everyday life. **Vermelho Amargo** is a text marked by the spaces inhabited in the childhood and, more specifically, in the restricted space of the birthplace for characters involved in this universe, internalized in their anxieties and aspirations. As a result of these particularities of the work, the indefinite time of the childhood and the strength of the childhood home, it was chosen to focus this study on the analysis of the narrative elements, time and space. Among the theoretical sources that give support to this research, are the considerations of Gaston Bachelard and the assumptions of Walter Benjamin, present throughout the study. Compartments of sweetness, sorrow, secrets, discoveries converge on the textual architecture where memories transit and spectra from the past and torments from the present are hidden.

Keywords: **Vermelho Amargo**. Childhood home. Memory. Childhood.

LISTA DE ABREVIATURAS

VA Vermelho Amargo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A ESCRITA DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS	14
2.1	A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS	17
2.2	A PROSA-POÉTICA NA OBRA VERMELHO AMARGO	25
3	TEMPOS DE OUTORA	31
3.1	TEMPO: O ENCONTRO DA MEMÓRIA COM A IMAGINAÇÃO.....	32
3.2	TEMPOS DE CRIANÇA	42
4	CARTOGRAFANDO SENSações	53
4.1	CONCEITUAÇÕES DA CATEGORIA ESPAÇO	54
4.2	FIGURAÇÕES DO ESPAÇO NOS ESTUDOS LITERÁRIOS	59
4.3	O ESPAÇO DA CASA E SUAS INTIMIDADES	66
5	A CASA-NATAL DE VERMELHO AMARGO	70
5.1	LUGARES DE DOUÇURAS E AMARGURAS	74
5.2	LUGARES DE SEGREDOS	82
5.3	LUGARES DE DESCOBERTAS.....	85
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

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

Este estudo tem como objeto a obra **Vermelho Amargo** (2011), último livro publicado em vida pelo escritor contemporâneo mineiro Bartolomeu Campos de Queirós. O texto é marcado pela poesia e pode-se senti-la na sonoridade e no ritmo das palavras, escolhidas para revelar sentimentos, nas descrições das cenas domésticas, repletas de metáforas, que recorrem à imaginação do leitor e ampliam as significações da escrita.

Uma narrativa que se configura como prosa-poética, escrita em primeira pessoa, apresenta a história de um narrador que em sua maturidade revisita, por meio da memória, os espaços significativos de sua meninice e recria as sensações e experiências de uma infância marcada pela falta de amor. O enredo apresenta um tempo não linear, composto por fragmentos de cenas da vida cotidiana.

VA é um texto marcado pelos espaços da infância e, mais especificamente, pelo restrito espaço doméstico e por personagens envolvidos nesse universo, interiorizados em suas angústias e anseios. A casa natal, localizada em uma pequena cidade do interior mineiro, abriga sentimentos ambíguos que se alternam. Nesse cenário, sentimentos nascem e se modificam e, com isso, transformam a casa paterna. Essa casa de VA é a casa da humanidade, que convoca o imaginário, a casa de lembranças e intimidade que envolve o leitor na antagônica sensação de abrigado ou de exilado.

Em decorrência dessas particularidades da obra, o tempo indefinido da infância e a força do espaço casa-natal, optou-se por privilegiar nesse estudo a análise dos elementos narrativos tempo e espaço.

Para alcançar o objetivo proposto, esta dissertação se estrutura em cinco seções. Após a **Introdução**, a segunda seção intitulada **A escrita de Bartolomeu Campos de Queirós** trata inicialmente da produção literária do autor e seus temas mais recorrentes e, deter-se-á mais profundamente na segunda subseção, na análise da escrita da obra eleita para a realização desse estudo, a qual se encontra na fronteira dos gêneros literários.

A terceira seção, intitulada **Tempos de outrora**, abordará o tempo na escrita de Queirós e se encontrará subdividida em três subseções. Primeiramente, serão apresentadas as características gerais da escrita queirosiana e deter-se-á, mais profundamente, na obra escolhida para esse estudo. Abordar-se-á inicialmente o lirismo presente em **Vermelho Amargo** que se apresenta na forma de prosa-poética. Na segunda subseção, será considerada a estreita ligação da memória com a imaginação presente na produção literária de Queirós. Na última subseção, será analisada a infância enquanto tema que permeia toda produção literária queirosiana. Nessa subseção, que trata do tempo da infância, apresentar-se-ão alguns trechos de outras obras do escritor por conterem pontos de contato com o *corpus* desse estudo, **Vermelho Amargo**, e por serem relevantes para a compreensão da relevância da temática da infância na escrita de Queirós.

A quarta seção intitulada **Cartografando sensações**, se divide em três subseções, sendo que a primeira tratará de abordagens multidisciplinares para a conceituação da categoria espaço, trazendo aspectos fundamentais acerca dessa categoria. A segunda subseção aborda a categoria espaço, especificamente nos estudos literários. A última subseção será dedicada à abordagem do espaço casa.

A quinta seção é dedicada à análise específica da casa-natal e de suas representações culturais e simbólicas, na obra **Vermelho Amargo**, entendendo este espaço como o lugar da infância, o primeiro espaço do homem e espaço central da obra estudada. Essa seção que se intitula **A casa-natal de Vermelho Amargo** se dividirá em três subseções que explorarão os lugares mais significativos da narrativa queirosiana em relação a sensações e a sentimentos. A primeira subseção focará a cozinha e analisará a relação do narrador-personagem e de sua família com esse lugar de intimidade familiar. A próxima subseção analisará os lugares de segredos que se mostram como espaços de encontros e ressignificação de sentimentos. Por final, serão considerados os espaços do entorno da casa paterna, onde se apresentam a escola, a rua, a cidade e suas representações. Ao final, serão apresentadas as considerações finais dessa pesquisa e as referências utilizadas.

2 A ESCRITA DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

[...] Ler é somar-se ao mundo, é iluminar-se com a claridade do já decifrado.
Escrever é dividir-se.[...]
Bartolomeu Campos de Queirós

Bartolomeu Campos de Queirós nasceu em 27 de agosto de 1944, em uma cidade do interior de Minas Gerais e faleceu recentemente em 16 de janeiro de 2012. Queirós é considerado pela crítica um dos principais escritores da literatura infanto-juvenil brasileira, tendo sido contemplado com importantes prêmios literários. O escritor foi membro da Academia Mineira de Letras e, por suas realizações, recebeu condecorações como *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* (França), Medalha Rosa Branca (Cuba), Grande Medalha da Inconfidência Mineira e Medalha Santos Dumont (Governo do Estado de Minas Gerais). Ganhou ainda o Grande Prêmio da Crítica em Literatura infanto-juvenil pela Associação Paulista de Críticos de Artes, o prêmio Jabuti e também foi agraciado com o prêmio da Academia Brasileira de Letras. A obra **Vermelho Amargo** recebeu o prêmio São Paulo de Literatura de Melhor Livro do Ano de 2011 (Cf. QUARTA CAPA DO LIVRO).

Segundo Aparecida Simões (2012), em sua obra **O poeta de aquário: vida e obra de Bartolomeu Campos de Queirós**, o escritor nasceu em Pará de Minas numa família de cinco irmãos e perdeu a mãe com seis anos de idade. Passou parte da infância em Pitangui na casa do avô paterno para onde foi após o novo casamento do pai. Mais tarde, na adolescência morou em Papagaios na companhia do irmão, depois estudou em colégio interno em Divinópolis, onde cursou o ginásio. Posteriormente, foi para o convento dos dominicanos em Juiz de Fora, onde estudou por um período. Aos vinte anos de idade, mudou-se para Belo Horizonte, onde cursou Filosofia e Pedagogia e, posteriormente, iniciou sua vida profissional, trabalhando no Centro de Recursos Humanos, escola de experiências pedagógicas do Ministério da Educação. Queirós iniciou sua carreira trabalhando com arte na formação de adolescentes. Com auxílio de Abgar Renault, seu amigo pessoal, ganhou uma bolsa na ONU e pode estudar no Instituto Pedagógico da França em Paris.

Foi em Paris que Queirós, movido pela saudade do Brasil, pensou em fazer alguma coisa para amenizar a angústia que sentia e escreveu seu primeiro livro: **O peixe e o pássaro** com sua primeira publicação em 1971. Ao retornar ao Brasil, inscreve a obra na categoria infantil do Prêmio Cidade de Belo Horizonte e conquista o prêmio. O livro é, então, publicado em 1971, com prefácio de Henriqueta Lisboa, grande incentivadora do trabalho do escritor, sua “madrinha na literatura e de quem recebeu os mais sábios ensinamentos sobre a relação da criança com a poesia” (SIMÕES, 2012, p.112). A partir desse primeiro livro, sua escrita foi rotulada pela crítica como literatura infanto-juvenil, embora o próprio Queirós tenha deixado claro, em entrevistas, que não escrevia pensando no leitor, conforme se verifica no fragmento seguinte:

Vou para o escritório e faço o melhor que posso. Àquela hora não tem destinatário. Se tiver destinatário, não é mais literário. Se entrar no escritório e pensar: vou escrever um texto para criança, já me distancio dela. [...] Na minha obra, falo de morte, falo de tudo. Quando escrevo e quero que a criança seja leitora, faço uma frase mais curta, uma ordem mais direta, um parágrafo menor, porque o fôlego da criança é pequeno. Quando escrevo, preciso ler o texto em voz alta para saber se ele cabe na minha respiração. Às vezes, ao ler o texto em voz alta, percebo que é preciso transformar uma frase em duas, colocar um ponto final, dar um jeito porque está muito longa. Quando a emoção é muito forte, tenho que mudar de folha. Faço muito isso, mas quase que protegendo o leitor. O conteúdo, não. As crianças dão conta. As crianças são muito mais fortes do que nós (QUEIRÓS, 2011, p. 2).

Queirós foi membro do Departamento de Aperfeiçoamento de Professores (DAP), do Ministério da Cultura, do Conselho Estadual de Cultura e do Conselho Curador da Escola Guignard. Atuou também como assessor especial da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais e foi presidente da Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes. Trabalhou como editor, na década de 1980, para a Editora Miguilim, de Belo Horizonte, que tinha como proposta de renovar a literatura infantil brasileira, incorporando questões sociais da vida contemporânea em seus temas. Atuou ainda como crítico de arte, participando de júris de salões e curadorias de exposições de artes plásticas.

O autor sempre viajou muito, participando de bienais, de encontros em eventos literários e de estratégias ligadas à Educação. Foi um grande incentivador e participante ativo do Programa Nacional de Incentivo à Leitura, o PROLER, projeto de valorização social da leitura e da escrita, vinculado à Fundação Biblioteca

Nacional e ao MINC, Ministério da Cultura, presente em todo o país, desde 1992, trabalhou como uma presença política atuante, comprometida com a democratização do acesso à leitura no cenário nacional.

Queirós, engajado politicamente principalmente em questões ligadas ao acesso à cultura, elaborou o documento Manifesto por um Brasil literário, como estratégia de motivar a discussão das políticas de incentivo a leitura no país. O manifesto foi apresentado pelo próprio escritor na Festa Literária Internacional de Paraty, em julho de 2009, demonstrando seu compromisso com a literatura e com a infância, como fica claro, a seguir, no trecho do referido manifesto:

Liberdade, espontaneidade, afetividade e fantasia são elementos que fundam a infância. Tais substâncias são também pertinentes à construção literária. Daí, a literatura ser próxima da criança. Possibilitar aos mais jovens acesso ao texto literário é garantir a presença de tais elementos, que inauguram a vida, como essenciais para o seu crescimento. Nesse sentido, é indispensável à presença da literatura em todos os espaços por onde circula a infância. Todas as atividades que têm a literatura como objeto central serão promovidas para fazer do País uma sociedade leitora. O apoio de todos que assim compreendem a função literária é proposição indispensável. Se é um projeto literário é também uma ação política por sonhar um País mais digno (QUEIRÓS, 2009)¹.

O escritor mineiro dedicou-se à literatura de forma veemente com uma extensa produção literária, publicando mais de sessenta livros que carregam a categorização de literatura infanto-juvenil, alguns com traduções para o inglês, dinamarquês e espanhol. Além de obras literárias, publicou livros didáticos e antologias. A escrita de Queirós é produto de uma estética, fruto de sua sensibilidade aguçada, e de uma ética, que fundamentou sua luta pelo acesso à literatura, bem como seu profundo respeito para com a infância. Para o escritor as palavras são passagens para novas percepções transcendentais e, provavelmente, esteja aí a explicação do alcance de sua escrita no trânsito de mão dupla que liga os dois polos da vida: infância e maturidade.

¹ QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Manifesto por um Brasil Literário. Paraty, 2009. Manifesto por um Brasil literário. **Instituto C&A**, 2009. Disponível em: <http://www.brasilliterario.org.br/manifesto.php>. Acesso em: 7nov 2015.

2.1 A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Em seu fazer literário, Queirós adota uma forma de escrita que interpenetra a poesia na prosa, isto é, uma prosa-poética que marcará fortemente sua produção literária e que se apresenta também em VA, *corpus* desse estudo. Sua escrita carregada de lirismo apresenta temas do cotidiano, especialmente aqueles ligados à infância. Mais do que escrever para crianças, o autor dedicou-se a retratar a infância como forma de descobrir e entender o mundo. A infância presente em seu texto é lugar de perdas e faltas, mas também de descobertas e encantamentos. Segundo Ana Maria Clark Peres (1999, p.101), o que define a escrita de Queirós é uma constante repetição: “indefinição, mistério, impossibilidade e, sobretudo, a insistente explicação de uma falta”.

A primeira obra em prosa-poética de Queirós, **O peixe e o pássaro**, lançado em 1971, pode ser entendida como a metáfora de um amor impossível, interdito: “O pássaro está no ar, o peixe na água - eu entre os dois – na terra” (QUEIRÓS, 1974, p.9). Maria Lília Simões de Oliveira (2003, p. 26), estudiosa da obra do autor, aponta que, para além dessa história, o narrador “[...] vai engendrando uma outra narrativa: a dos desejos e das limitações do homem, que sonha com diferentes espaços. [...] O céu e o mar ainda são mistérios para o ser humano – fixo na terra – incapaz de se satisfazer com seus limites”.

Ainda na década de 1970, Queirós publica **Pedro** (1973), **Raul Luar** (1978), e, seu grande sucesso, **Onde tem bruxa tem fada** (1979) que lhe valeu o prêmio pela Fundação Nacional do livro infantil e juvenil. Lançado em plena ditadura militar, a obra **Onde tem bruxa tem fada** (1979) aborda a questão do desenvolvimento da imaginação infantil no mundo capitalista, comandado por relações de poder, ambição e consumismo. Disfarçada de literatura infantil a narrativa em tom de fantasia leva o leitor pelas mãos de uma fada a fazer importantes reflexões sobre a atualidade política mundial e sobre a valorização da liberdade. A fábula traz a reflexão da possibilidade de mudança por meio da participação coletiva e do protagonismo de cada um para fazer do mundo um lugar melhor.

Na década de 1980, as publicações do autor se intensificam, com o lançamento de aproximadamente quinze livros, dentre eles destacam-se aqui **Mario ou de pedras, conchas e sementes** (1982), **Ciganos** (1982), **Ah! mar...** (1985) e

Indez (1989), com o intuito de explorar temáticas que são recorrentes na narrativa queirosiana, a recordação da infância e as imagens do mar das montanhas.

A obra **Mario ou de pedras, conchas e sementes** (1982), carregada de metáforas, leva o leitor a conhecer o menino poeta cujo nome é a junção das metáforas mar e rio, como se verifica no trecho seguinte: "E no seu nome, que era feito de mar e rio, moravam peixes que enfeitavam seus sonhos" (QUEIRÓS, 1982, p.12). Pode-se cogitar que essa metáfora representa uma união da tradição com a imaginação, ou seja, das raízes, das nascentes, representadas pelos rios com o mar que representa a fantasia, plena de possibilidades e horizontes sem fim para a constituição da própria poesia. Em **Mario** também é possível entrever a incompletude do ser que pode ser resignificada pela poesia: "Longe do mar inventa-se um oceano" (QUEIRÓS, 1982, p. 6).

Em **Ah!mar...** (1985), o autor retoma, na narrativa, a metáfora do mar e acrescenta as montanhas na vida de um menino que mora longe do oceano. Por não poder ver o mar, o menino nutria o desejo de ser marinheiro, conforme se pode verificar no trecho que segue: "E mais amargo era desejar-me marujo sem jamais ter visto vaga vela ou jangada em equilíbrio" (QUEIRÓS, 1985 p.17). A vontade de conhecer novos lugares se apresenta como forma de o menino se libertar de suas amarras interiores. A sensação de incompletude invade a narrativa, a grande falta permanece, como se verifica no fragmento seguinte: "Sempre vou ser um desejo se vivo ausente do mar" (QUEIRÓS, 1985, p.29).

Ciganos e **Indez**, obras lançadas respectivamente em 1982 e em 1989, narrativas que iniciam a sequência de livros em que as memórias do autor servem de matéria para sua escrita, também trazem esses elementos. O excerto seguinte demonstra a presença dos componentes metafóricos mar e montanhas na narrativa queirosiana, conforme se verifica:

Sempre que os ciganos surgiam, armava no coração do menino a vontade de ter sempre esse caramujo sobre o ouvido. É que ele trazia, enrolado sob sua forma, o barulho das ondas do mar. Mar que existia depois das montanhas, atrás da linha do horizonte, mas que o caramujo mantinha como um recado ou uma saudade, fielmente (QUEIRÓS, 1994 p.10).

Os elementos infância, mar e montanhas vão impregnar toda a produção literária de Queirós e também estão presentes em VA como se pode constatar no trecho seguinte: "[...] cercado pelas montanhas, o mar escondia-se depois de muito

pensamento” (QUEIRÓS, 2011, p.40). Considerando que as obras citadas abordam sempre duas formas de enxergar o mundo já que montanha e mar sempre se apresentam juntos, pode-se refletir sobre a necessidade da presença desses elementos para que a narrativa aconteça e que as mesmas sejam elementos significativos da experiência pessoal do autor e de seu fazer literário.

Walter Benjamin (1993), em seu texto **O narrador**, em que trata das formas de narrar, da extinção da narração oral e da morte da experiência, afirma que existem dois tipos de narradores: o narrador camponês que conhece as tradições e histórias da sua comunidade, mas nunca saiu de sua terra, e o narrador marinheiro comerciante que, devido as suas permanentes viagens, teria muitas histórias para contar. Benjamin pontua que, para que se compreenda a natureza da narrativa e para que ela se constitua, faz-se necessária a união das duas formas de narrar:

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1993, p.199).

Pode-se supor que, em Queirós, há um pouco desse artífice já que o escritor em sua produção literária entrelaçou as suas experiências pessoais, a cultura mineira e as histórias de sua gente, com sua visão de mundo alargada, adquirida por intermédio de experiências profissionais, ligadas à arte e à cultura em seu permanente contato com o mundo. O autor sempre esteve, constantemente, em busca de novos conhecimentos e, provavelmente, suas experiências favoreceram sua visão de mundo como também uma visão crítica de sua própria cultura. Os temas abordados por Queirós, em suas obras, são universais e não buscam uma idealização da infância que possa sufocar ou disfarçar questões reais do mundo infantil como os medos, as faltas, as incertezas perante o amor dos familiares, os abusos, as fantasias, a morte, a saudade e as faces do amor.

Na década de 1990, o autor publica dez títulos, destacam-se aqui **Minerações** (1991), **Por parte de pai** (1995), **Ler, escrever e fazer conta de cabeça** (1996) e **Os cinco sentidos** (1999). A obra **Minerações** (1991) é

extremamente poética e remete aos elementos da natureza e a sua harmonia, como pode ser vislumbrado na passagem seguinte:

Há que se vicejar como fazem as florestas. Unir-se em copas para aniversariar com sombra o esforço das raízes suportando tronco, galho, fruto e flor, que tudo abraçam desinteressadamente. Como as árvores há que se receber a gota do orvalho sem se molhar, preservando o extrato da noite (QUEIRÓS, 1991, p.11).

Já a prosa-poética de **Os cinco sentidos** (1999) aborda a linguagem para além da fala, demonstrando formas peculiares de conceber o mundo. A obra é um grande poema em que cada sentido é explorado, tocando, precisamente, na relação que se estabelece com as sensações do próprio corpo, conforme se verifica no trecho seguinte:

Escutar é também um jeito de ver.
Quando nós escutamos,
imaginamos distâncias,
Construímos histórias,
Desvendamos novas paisagens (QUEIRÓS, 1999a, p.7).

As outras duas obras, **Por parte de pai** (1995) e **Ler, escrever e fazer conta de cabeça** (1996) fazem parte do grupo de narrativas do autor que apresentam elementos confessionais e serão abordadas na próxima seção desse trabalho.

No período de 2000 a 2011, o autor publica mais de trinta obras, demonstrando um momento de grande produção artística. Destacam-se por ordem de primeira publicação: **Para criar passarinho** (2000), **Até passarinho passa** (2003), **Mais com mais dá menos** (2002), **Faca afiada** (2002), **O olho de vidro do meu avô** (2004) e **Flora** (2010) obras que compartilham a temática das várias faces do amor, suas perdas, descobertas e perplexidades.

Em **Para criar passarinho**, o autor traz uma reflexão sobre cuidado e respeito com o ser amado, utilizando a metáfora referente ao zelo com as aves, a prosa-poética nos leva a um guia de como é a criação de passarinhos e uma das lições revela-se no trecho destacado:

Para bem criar passarinho é necessário prender o universo – dos mares do firmamento – em uma gaiola respirando azul e infinito por todos os lados. É seguro declarar que nenhum espaço é demais para os voos. Para bem criar passarinho é preciso experimentar as asas, sempre (QUEIRÓS, 2009b p. 22, grifos do autor).

Mais com mais dá menos (2011b) conta a história de um menino que não conseguia conjugar o verbo dividir e que queria sempre mais, nada lhe bastava. Cresceu admirado pelos pais por sua economia. O menino cresce e se torna um empreendedor rico e tirano. O tema central versa, mais uma vez, sobre as tendências de comportamento impostas pela sociedade capitalista na qual não se conjuga o verbo dividir.

Faca afiada (2002a) também traz temas polêmicos como o horror, a maldade e os mal-entendidos da vida. Trata de um dos medos mais terríveis para uma criança: a desconfiança. Duvidar de quem se ama e de quem teria o papel de proteger tornam-se problemas durante a infância. Pode-se vislumbrar uma cena de horror no trecho seguinte:

No pensamento do menino a bondade do pai foi ganhando chifres, suas mãos com unhas negras segurando um grande garfo com três dentes, enquanto um rabo crescia e mais crescia. A mãe, na beirada do fogão, agora vestida de preto, era uma bruxa que preparava caldeirões de feitiços (QUEIRÓS, 2002a, p. 24).

Outra obra marcante é **Até passarinho passa** (2003) que aborda a difícil temática da perda com a experiência da morte de alguém querido e da importância dos afetos para a sobrevivência do ser. Já a prosa-poética de **Flora** (2010) aborda o ciclo da vida e a relação entre o homem e a natureza e traz uma menina que se apresenta como ser telúrico para refletir sobre questões como a preservação ambiental bem como a preservação da essência de cada ser como único.

Ainda fazem parte desse período as obras **O olho de vidro do meu avô** (2004) e **Vermelho Amargo** (2011) que junto com **Ler, escrever e fazer conta de cabeça** (1996), **Por parte de pai** (1995), **Indez**(1989) e **Ciganos** (1982) completam o grupo de livros que tratam especificamente das memórias de infância. Essas obras se entremeiam, se aproximam e se afastam, contando a história de um menino ou de muitos meninos. A pesquisadora Ebe Lima Siqueira (2013, p.229) aponta que a persistência desse mesmo menino em grande parte dos textos de Queirós, “[...] e pela coincidência entre dados da vida do autor empírico e indícios disseminados ao longo de sua literatura, tem sido recorrente classificar parte de sua obra como de fundo autobiográfico”.

A produção literária de Queirós apresenta não somente suas memórias de infância, mas amplia as reminiscências individuais para memórias de uma cultura, de uma forma de estar no mundo. Em suas obras é frequente o uso de saberes do passado de seus ancestrais. Em seus textos estão presentes credices, hábitos e valores de um povo (Cf. OLIVEIRA 2003). Essas características estão mais acentuadas em suas obras que carregam influências da vida pessoal do autor como também em obras como **Escritura** (1990), **Menino de Belém** (2003), **O livro de Ana** (2008) e **Menino inteiro** (2009) que tratam da religiosidade, tema muito presente na obra do autor. A seguir destaca-se um trecho repleto de poesia da obra **Menino inteiro** (2009):

O certo é que o menino nasceu e partiu. Deixou um recado para ser lido no cosmo infinito, no espelho da água, no silêncio da pedra, no percurso do voo, no silêncio das dúvidas. Mas só quem olha com os dois olhos pode decifrar (QUEIRÓS, 2009a, p. 28).

Após conhecer e apresentar trechos de obras de Queirós, percebe-se que, na escrita queirosiana, o real e o imaginário se entrelaçam e o autor deixa lacunas entre as palavras em que o leitor pode se aconchegar e se entregar as suas próprias lembranças, se aproximar de si mesmo, entrar em contato com a sua própria infância como também se sentir desconfortável e apreensivo. De fato, os textos de Queirós abordam temáticas envolventes e intrigantes que atravessam todas as fases da vida.

Retomando as palavras de Benjamin (1993) no que concerne aos predicados de um narrador, pode-se inferir que Queirós tanto possui raízes na tradição como se vale de muita criatividade e de muito trabalho árduo com as palavras para produzir seus textos (Cf. BENJAMIN 1993). O escritor mineiro, em sua obra **Para ler em silêncio** (2007), expressa o que é o ato de narrar, que pode ser compreendido como uma experiência permeada de falta e de inquietude, conforme se verifica no trecho seguinte:

Escrever é imprimir experiência do espanto de estar no mundo. É estender as dúvidas, confessar os labirintos, povoar os desertos. E mais, escrever é dividir sobressaltos, explicitar descobertas e abrir-se ao mundo na ilusão de tocar a completude. Antes de iniciar meu trabalho, eu respiro o silêncio. No silêncio, leio, em mim, mais e melhor o que ainda está por dizer. O universo é um grande livro aberto e sem texto. Mas como a penumbra, ele se mostra a revelar (QUEIRÓS, 2007, p. 12).

Para o escritor a leitura é porta entreaberta que permite ao leitor, por meio da imaginação, entrar em contato com sua humanidade apropriando-se de sua fragilidade, “[...] com seus sonhos, seus devaneios e sua experiência. A leitura acorda no sujeito dizeres insuspeitados enquanto redimensiona seus entendimentos” (QUEIRÓS, 1999b, p. 23). Corroborando essas afirmações, Lélia Duarte (2012), estudiosa da obra queirosiana, aponta que esse silêncio entre as palavras possibilita a comunicação entre o leitor e o autor, um silêncio que é testemunha das fragilidades do ser e de suas angústias perante a vida e a morte (Cf. DUARTE 2012).

Para Eliana Yunes (2014), outra estudiosa das obras do autor, a qualidade estética do texto de Queirós não é dada a simplificações e as imagens poéticas, utilizadas como recurso lúdico em seu texto, auxiliam o dizer de dores e angústias, atingindo todas as faixas etárias (Cf. YUNES 2014). A marca do fazer literário de Queirós é a presença da história de meninos, de mundos de meninos, histórias vividas e reinventadas. O escritor capta a infância, como construção, como descoberta, como lugar dos começos, num **devir-criança**, fazendo da infância uma experiência valorizada e qualificada.

Para Jorge Larrosa Bondía (2002), pedagogo espanhol, ser sujeito da experiência requer uma disponibilidade, e não uma atividade e, portanto, requer uma abertura para que algo possa se passar e afetar esse sujeito:

O sujeito da experiência é um sujeito "ex-posto". Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a "o-posição" (nossa maneira de opormos), nem a "im-posição" (nossa maneira de impormos), nem a pro-posição (nossa maneira de propormos), mas a ex-posição, nossa maneira de "ex-pormos", com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz da experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se "ex-põe". É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre (BONDÍA, 2002, p.25, grifos do autor).

Queirós recolhe sua experiência da infância vivida e a transporta para a infância narrada. Conforme aponta Walter Benjamin (1994), a narrativa acontece sobre a matéria-prima da experiência e só por meio do narrar pode ser preservada (Cf. BENJAMIN 1994). Por sua potência de exposição e transformação, o autor de

VA se mostra como sujeito da experiência. Ele se coloca como uma superfície sensível, como um território onde estão inscritas marcas e vestígios de uma experiência de infância carregada de afetos (Cf. BONDÍA 2001).

Neste estudo, defende-se, portanto, que a escrita de Queirós não é uma escrita para a infância e sim uma escrita da infância. Contribui, ainda que ficcionalmente, para o entendimento do mundo infantil e para a aproximação do leitor com esse estado de ser, com essa experiência do ser.

Siqueira (2013), em sua tese, defende que a escrita de Queirós, assim como a de Manoel Barros, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Cora Coralina, apresenta-se como literatura sem fronteiras. Essa condição da fugacidade fronteira, defendida pela pesquisadora, está ligada ao caráter de diluição dos gêneros literários, dos limites da prosa e da poesia, da atenuação da linha que separa a literatura infanto-juvenil da literatura para adultos e, por final, da utilização da memória autobiográfica no fazer literário, sobrevivida do encontro entre memória e imaginação (Cf. SIQUEIRA 2013).

Cássio Hissa (2006), pesquisador e geógrafo, aponta para uma imagem conceitual da fronteira que auxilia no entendimento desse importante conceito, conforme se verifica no fragmento seguinte:

Para além da linha que demarca, é exatamente a fronteira que explicita a amplitude ou a complexidade do que não foi arquitetado para ser contido ou confinado. O que foi concebido para “pôr fim”, para delimitar territórios com precisão como se fosse uma linha divisória, espraiassem uma zona de interface e de transição entre estes dois mundos tomados como distintos (HISSA, 2006, p. 35-36).

Assim, pode-se inferir que fronteira é uma zona de contatos, de interferências, que, ao invés de criar limites, amplia possibilidades. Constata-se essa característica de fronteira em VA, obra que é objeto desse estudo, como em outras do autor. Essa zona de transição se apresenta em sua forma de escrever, nem em prosa nem em poesia, optando pela diluição dos gêneros, uma prosa-poética. Outra escolha por um lugar sem contenções de sua escrita é a imprecisão do endereçamento, urdindo um texto universal que possui elementos que o caracterizam tanto como literatura para adultos como para jovens e crianças. Outra ruptura que o autor opera é com a linearidade do tempo na narrativa, sendo uma característica persistente em suas obras e, especialmente, em VA, empregando o entrelaçamento de memórias

pessoais e a ficção para compor a narrativa. Essas características ampliam as possibilidades de valorização e de estudos da obra de Queirós.

2.2 A PROSA - POÉTICA NA OBRA VERMELHO AMARGO

A epígrafe que dá início a esse estudo, “Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor” (QUEIRÓS, 2011) que é a epígrafe de VA, remete o leitor à ideia de utilização da literatura para aliviar a dor, a escrita com função catártica, o fazer literário com função humana de alívio das angústias. O título da obra **Vermelho Amargo**, uma interessante construção sinestésica que atribui sabor a uma cor, já demonstra que o percurso a seguir será ladrilhado de poesia.

Em VA, o autor apresenta em sua prosa-poética a proposta de acompanhar a trajetória angustiante de alguém que sofre a falta de amor que o tempo não curou. O narrador-personagem em sua maturidade ao olhar pela janela, uma referência clara de observação da vida, percebe-se sem futuro e, então, num devaneio de sensações dolorosas, é envolvido por suas memórias de um tempo em que a dor tinha cura, o tempo da infância. O narrador-personagem é transportado por sua memória para sua casa-natal, lugar que abriga sensações e sentimentos antagônicos, formadores do seu ser que a dor do presente exige que sejam revisitados. Nesse espaço, o leitor entra em contato com os outros personagens que compõem a narrativa: o narrador menino, sua mãe, seu pai, sua madrasta e seus irmãos. O narrador-personagem vai apresentando ao leitor pequenos fragmentos de cenas da vida cotidiana da sua relação com esses personagens.

A mãe já falecida é motivo para belas passagens poéticas de uma insistente saudade. O pai parece ausente, trabalhando muito, embora feliz com o novo casamento. A madrasta se mostra distante das crianças que parecem vagar sem rumo, sofrendo pela perda da figura materna. Aos poucos cada um dos irmãos vai sendo retirado de casa. O irmão mais velho vai embora sem se despedir. A irmã mais velha sofre por um casamento apressado a outra é dada para um tio e a irmã menor acaba indo morar com a outra irmã. O menino, último a sair de casa vai com sensações contraditórias de alegria e tristeza.

Ao desenrolar da narrativa pode-se conhecer a relação do narrador-personagem com seu primeiro amor, com a escola, com a rua e com a cidade. O

texto se mostra impregnado de elementos da cultura interiorana mineira como o ritmo da cidade, os alimentos presentes na mesa da família, e a religiosidade. O tempo não é linear e também não há pistas em relação a época em que se passa a narrativa e nem das idades das crianças, o narrador-personagem transita entre o tempo passado e seu tempo de meninice. A casa paterna também não recebe descrições e seus personagens não têm nomes.

A narrativa de VA é uma memória recriada. A obra apresenta pelas mãos de um adulto, impregnado por sua infância, fragmentos de uma história de família em uma cidade do interior. Narrada em primeira pessoa, a prosa-poética leva o leitor a revisitar o universo de um menino, suas decepções e suas descobertas. A obra não é dividida em capítulos, só há parágrafos que vão apresentando fragmentos de cenas do cotidiano infantil. Prosa e poesia se misturam e a história parece ser apenas pano de fundo para um grande poema.

A primeira condição fronteiriça da escrita de Queirós está na diluição dos gêneros literários. O texto queirosiano não está aprisionado num gênero, o que lhe permite transitar entre a prosa e a poesia, elaborando uma escrita que se dá na relação, no contato: a prosa-poética.

Octavio Paz (2012), crítico literário e poeta mexicano, utiliza comparações entre elementos da geometria com o objetivo de alcançar as definições de poesia e de prosa. Para ele, a linha e suas classificações definiriam a prosa e o círculo seria a representação do poema. O autor afirma que o que aproximaria a prosa da figura da reta seria ter sempre uma meta precisa, seguir sempre adiante. Por outro lado, o poema estaria como o círculo fechado em si próprio, como “[...] um universo autossuficiente no qual o fim também é o princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2012, p. 75).

Massaud Moisés (1997), por sua vez, considera poesia e prosa cosmopóieses em conflito em que a poesia, por um lado, teria um caráter avesso à descrição, à narrativa e à história. Por outro lado, “[...] a prosa implicaria um movimento do ‘eu’ na direção do mundo concreto, o que lhe acarretaria um caráter histórico, descritivo e narrativo” (MOISÉS, 1997, p. 99).

Como nem toda obra metrificada contém poesia, para Paz (2012), a forma do texto literário não garante a presença do gênero lírico. Existem, conforme o mexicano, poemas sem poesia e “[...] paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos [...]” embora seja “[...] o poema o lugar de encontro entre a poesia e o

homem” (PAZ, 2012, p. 16). O ritmo presente em todas as expressões verbais seria o elemento que poderia possibilitar a distinção entre prosa e poema, podendo-se considerar esse um dos caminhos para se estabelecer a poesia. Unir a imagem com sua capacidade de preservar a multiplicidade de significados faria de certas obras em prosa, poemas (Cf. PAZ 2012). O poema em prosa seria, portanto, conforme Paz (2012, p. 92), uma forma de regressar ao ritmo “[...] chave da analogia e correspondência universal [...]” e retirar a poesia de seu lugar apenas de “[...] discurso rimado [...]”.

Antônio Donizeti Pires (2006), pesquisador e estudioso da poesia da atualidade, considera que o poema em prosa se apresenta em uma constante tensão, conforme se verifica no trecho seguinte:

[...] se preocupa (exteriormente) com a expressão dos ritmos e das imagens da vida e do mundo modernos, cada vez mais complexos e com ritmos e imagens (interiores) ditados pelo eu profundo do artista, cada vez mais cômico do esfacelamento do mundo e de sua fragmentação como sujeito para sempre despido de crenças e certezas inabaláveis (a não ser, claro, a crença e a certeza da poesia) [...] (PIRES, 2006, p. 49).

Para o autor, tanto o poema em prosa quanto a narrativa poética, ao preocuparem-se sobremaneira com a linguagem, partilham do “[...] caráter problemático da poesia da modernidade” (PIRES, 2006, p. 45). Fernando Paixão (2013), outro estudioso do tema, defende, por sua vez, que o poema em prosa é um gênero literário que não deve ser confundido com a prosa-poética e que os dois gêneros envolvem fenômenos distintos de linguagem.

Para o referido autor, a prosa poética teria suas características relacionadas com as qualidades da prosa, acolhendo textos maiores, narrativos ou não, mesmo que busque lançar um olhar lírico sobre a realidade. A prosa poética apropria-se de figuras típicas da poesia, como a aliteração, a metáfora, a elipse e a sonoridade das frases, mas esses elementos estão subordinados ao ritmo mais extenso do discurso. Obras dessa natureza se destacam por conseguirem levar a prosa ao estado da poesia (Cf. PAIXÃO 2013). O trecho a seguir, retirado da obra VA, mostra essa prosa em estado de poesia: “A irmã carregava os olhos sêcos, as mãos cruzadas sobre o coração e raramente se debruçava na janela. As pedras mais antigas, que engravidam a terra, invejariam seu deserto” (QUEIRÓS, 2011, p.21).

De forma conclusiva, Michael Hamburguer (2007), poeta, crítico e tradutor britânico, aponta que a poesia moderna teria como mote a disposição para explorar verdades e não para afirmar o já dito, e, assim, todas as formas de expressá-la são extremas. Sempre que se escreveu grande poesia no século passado, ou em outro qualquer, “[...] a imaginação (ou a “interioridade”) fundiu-se de alguma nova forma com a experiência exterior” (HAMBURGUER, 2007, p.44, grifos do autor).

O texto de VA é condensado e intenso, por meio das imagens poéticas e das lacunas presentes na narrativa, o texto se alarga, permitindo que o leitor vislumbre o universo queirosiano. Pode-se constatar também o ritmo e a sonoridade das frases por intermédio de aliterações, como no trecho seguinte, retirado da obra em análise: “O aço frio da faca afiada encrespa-me da carne à alma” (QUEIRÓS, 2011, p. 30).

Os recursos poéticos presentes nesse fragmento são capazes de provocar sensações no leitor sensível que pode perceber, na pele, um arrepio. Esse sentido é dado pela sequência das palavras, pela sonoridade e pelo ritmo golpeante. O recurso da aliteração empregado por Queirós provoca sensações do real, como a temperatura da faca e sua proximidade na pele. Esse conjunto de elementos permitem que se alcancem leituras interpretativas e a poesia das palavras revela-se e se expõe ao leitor. Por meio da presença de elementos que configuram o poema, o leitor cria um sentido decorrente da poesia que se instala na prosa-poética.

A linguagem da poesia abriga muitos sentidos e, portanto, não se pode entendê-la se a busca for por apenas um sentido. A linguagem poética é capaz de levar a linguagem para novos lugares, engendrando novas experiências para velhas concepções. Recorrendo novamente a Paz (2012), pode-se verificar o seguinte:

Mesmo o poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Não é paradoxo afirmar que o poeta - como as crianças, os primitivos, em suma, como todos os homens quando soltam a rédea da sua tendência mais profunda e natural - é um imitador profissional. Essa imitação é criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o tempo e conosco, e que, sendo de todos, é também único e singular. O ritmo poético é a atualização desse passado que é um futuro que é um presente: nós mesmos. A frase poética é tempo vivo, concreto, é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e remorrer e de novo renascer (PAZ, 2012, p.73).

A poesia presente na escrita queirosiana se apresenta como estratégia usada pelo escritor para ampliar o sentido de seu conteúdo, desvelar sentimentos e

também trazer beleza para onde existe muita dor, a dor do desamor, como se verifica no trecho a seguir: “Sobre os dias, a ausência da mãe ganhava corpo. O tempo – capaz de trocar a roupa do mundo – não consumia sua lembrança. [...] No silêncio obrigatório para bem escutar os pássaros, ela se emanava” (QUEIRÓS, 2011, p.20).

Paz (1972, p. 50), em sua reflexão sobre poesia, afirma que as imagens têm o poder de falar sobre o que as palavras não dão conta, porque “[...] a poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer deste ou daquele esse outro que é ele mesmo”. A poesia do texto queirosiano “[...] revela esse mundo; cria outro. [...] convite à viagem; retorno à terra natal [...]. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam” (PAZ, 2012, p.21).

Por meio de imagens poéticas, o autor revela a história do menino de VA, como também a história dos meninos da humanidade. Para o filósofo Edgar Morin (2001), a poesia mais que um gênero literário é uma forma de viver a vida, conforme se observa a seguir:

A poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si uma união. A poesia transcende loucura e sabedoria. É necessário aspirar o viver, o estado poético e assim evitar que o estado prosaico engula nossas vidas, tecidas de prosa e de poesia. Amor e poesia engendram-se mutuamente. Vivemos sempre a procurar um sentido para nossas vidas, o sentido do amor e da poesia é o sentido da vida (MORIN, 2008, p. 9).

Dessa maneira, então, a presença da poesia no texto de VA é a estratégia do autor para expor experiências difíceis e marcantes para as quais lhe faltam palavras e, assim, metamorfoseá-las com novos sentidos poderia significar formas diversas de reler o passado. Assim, a escrita que soma poesia à prosa provoca a experiência de novas formas de captar a vida.

Segundo Luis Alberto Brandão e Silvana Pessoa Oliveira (2001), no texto poético não há representação e nem reconhecimento do tempo. O que importa no texto poético é experimentar e viver o tempo. Deduz-se, então, que a poesia que habita VA se mostra também como recurso literário para desfazer o tempo, fugir de sua linearidade. O tempo ficcional da obra é o tempo da memória que se apresenta na forma de momentos instantâneos, de recortes.

A poesia presente na escrita queirosiana favorece o encontro com as reminiscências, isto é, por meio das imagens poéticas se dá o encontro com a memória, e, segundo as palavras de Silvina Lopes, conforme se verifica na assertiva seguinte:

É na poesia, e a partir da poesia, que o pensamento encontra a memória como questão suprema, aquela de que depende o nosso viver num mundo em devir, a nossa capacidade de reunir, em cada instante, um antes e um depois pela operação de uma faculdade primeira, que anima todas as outras faculdades, a memória (LOPES, 2003, p. 59).

A temporalidade presente no texto de Queirós é descontínua, diluída. As cenas apresentadas na narrativa de VA são valiosos quadros que não seguem o fio da vida de quem conta, mas sim o fio da vida dos devaneios da criança que revive no narrador-personagem, conforme se apresentará na seção seguinte.

3 TEMPOS DE OUTRORA

O tempo amarrota a lembrança e subverte
a ordem.

Bartolomeu Campos de Queirós

Na atualidade, a sensação de falta de tempo é permanente. Cada vez mais, utilizam-se artifícios para driblar o tempo, estendê-lo e fugir de sua inexorável finitude. A existência humana é pautada em vários tempos: como o tempo da natureza, o tempo da vida, o tempo interior, enfim, temporalidades, por vezes, inconciliáveis. Não há um tempo único que regule tudo, que seja válido em todas as situações e lugares, a relatividade do tempo é uma realidade. Hoje a ideia de tempo como linear e homogêneo não tem mais lugar. O que se percebe, contemporaneamente, é uma visão de tempo enquanto instantes descontínuos.

Gaston Bachelard (1994), filósofo francês, auxilia no entendimento da concepção de tempo quando afirma que acima do tempo vivido está o tempo pensado, conforme assertiva que segue:

Esse tempo pensado é mais aéreo, mais livre, mais facilmente rompido e retomado. É nesse tempo matematizado que estão as invenções do Ser. É nesse tempo que um fato se torna fator. Qualifica-se mal esse tempo ao dizer que ele é abstrato, pois é nesse tempo que o pensamento age e prepara as concretizações do Ser (BACHELARD, 1994, p. 24).

Considerando as afirmações do filósofo, pode-se pensar em tempo enquanto construção elaborada por um sujeito a partir do presente que é onde o ser está. Ao contrário de Bachelard, Henri Bergson (2006), filósofo precursor de Bachelard, fundamenta sua tese a respeito do tempo no conceito de duração. Para Bergson (2006), a duração não seria uma fração do tempo, uma sucessão de instantes mais sim sua continuidade. Dessa forma, o presente não poderia existir sem o passado, sendo a percepção do presente ligada à existência das recordações, como afirma no fragmento seguinte:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança (BERGSON, 2006, p.47).

Em resumo, enquanto Bergson defende uma ideia de presente como construção do passado e, com isso, justifica a noção de duração, Bachelard pontua uma concepção de tempo feita de instantes descontínuos de maneira que a duração é um produto da razão. Desse modo, é possível inferir que o homem só percebe sua duração por meio das recordações do que viveu e, assim, estabelece sua própria sensação temporal.

O tempo da narrativa queirosiana é um tempo sem relógios: um tempo de sinos, um tempo de calendários para marcar as festas, os feriados, as férias e os aniversários, um tempo sentido e compartilhado, como se pode verificar no trecho que segue, extraído da obra de Queirós:

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 (QUEIRÓS, 2011, p. 18).

Para Walter Benjamin (1993) esse tempo impregnado de significados, tempo de comunhão é o tempo possível da experiência. Uma experiência que fala sobre o modo de as pessoas se relacionarem no cotidiano com seu tempo e com sua história, tipo peculiar de vida em comunidade, derivada de uma tradição. A memória teria o papel fundamental para a sobrevivência da tradição e, portanto, da experiência.

3.1 TEMPO: O ENCONTRO DA MEMÓRIA COM A IMAGINAÇÃO

A memória é uma das primeiras experimentações do tempo feitas pelo homem. Por meio da memória, é que se dá o aprendizado. Por intermédio da memória o homem aprende que algo existe mesmo que não possa vê-lo. Pode-se rever um objeto ou pessoa mesmo em sua ausência, por meio da recordação. Esse mesmo objeto ou pessoa ou lugar poderá surgir em nossa mente de forma involuntária por meio de uma sensação ou sentimento.

Na Grécia antiga, a deusa da memória, *Mnemosine*, protetora das artes e da história, presenteava os poetas com a capacidade de retornar ao passado e relatá-lo para sua comunidade. A memória, *Mnemosine*, seria “[...] o antídoto para o esquecimento [...]” (LE GOFF, 2003, p. 434), permitindo aos homens reter seus

feitos heróicos como também esquecer as agruras das batalhas. A musa presenteava os poetas com o dom de eternizar ou lançar ao esquecimento nomes e feitos.

Assim, o homem que tivesse seus feitos narrados ou registrados se tornava imortal, por outro lado, também era dada ao poeta a possibilidade de renegá-lo ao esquecimento. Assim, na poesia épica, na qual o que interessava eram as glórias e os fracassos de personagens e batalhas, o que era narrado era tido como verdade por estar relacionado não a uma memória humana passível de erros, mas a uma memória divina, portanto, inquestionável. Percebe-se, então, que mais importante que a recordação de um fato é a sua narrativa.

Apenas os acontecimentos importantes ficam marcados na memória e são eles que organizam sua duração. A memória não guarda na lembrança nem a idade nem a extensão da trajetória ao longo dos anos. O passado é construído na memória pelos seres humanos com o que fica dos eventos que marcaram a existência (Cf. BACHELARD 1988).

A memória presente na obra queirosiana não se apresenta como um ponto fixo, imutável, mas como movimento, sujeito às transformações do presente, elaborada no presente. Assim, um evento do passado é movido para o presente pela rememoração e atualiza-se. A lembrança é revivida pela imaginação, conforme assertiva que segue:

A memória é o nosso grande lugar. Na memória tem tanto o que vivi quanto o que sonhei ter vivido. Não acredito em memória pura. Toda memória é ficcional. É um pedaço da memória com mais um pedaço da fantasia. A fantasia é o que temos de mais real dentro de nós. A fantasia é a minha verdade mais profunda. A fantasia é aquilo que não conto para ninguém, só para as pessoas que amo muito (QUEIRÓS, 2011).

Assim, pode-se supor que as memórias que se apresentam em VA são elaboradas a partir do experimentado e do que poderia ter acontecido. O passado não se significa por si só. As cenas destacadas pelo narrador-personagem de VA são as reminiscências dos acontecimentos de uma infância, resignificadas no presente, são a releitura dos vestígios de uma experiência de infância. Em sua primeira cena, VA apresenta alguns elementos que definem e delimitam a narrativa nas fronteiras do imaginário, conforme se verifica a seguir:

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. Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo. A vida pareceu inteiramente concluída. Inventei-me mais inverdades para vencer o dia amanhecendo sob névoa (QUEIRÓS, 2011, p.7).

Pode-se conjecturar que, ao iniciar a narrativa, o autor cria um espaço no texto onde se misturam o autor com a sua necessidade de escrita e seu potencial artístico e o narrador-personagem que não enxerga mais promessas no futuro e é capturado para o tempo de criança quando as promessas ainda existiam.

Silvina Lopes (2003), ao refletir sobre o distanciamento do autor de seu poema, diz que, a partir do momento em que o poema é escrito, ele fica para sempre separado de quem o escreveu por mais que carregue a beleza produzida e sentida pelo autor. Mas isto não nega a importância de que foi escrito por alguém e que só poderia ter sido produzido por alguém naquele lugar, sendo a escrita, ao mesmo tempo, consequência e causa desse lugar (Cf. LOPES 2003). O autor de VA se vale de suas experiências pessoais, de sua cultura e de seus valores, trazendo para narrativa pessoas do mundo extra-literário, lugares vividos e situações empíricas experimentadas para compor a obra, mas, como afirma Lopes (2003), o afastamento entre o texto e o autor ocorre.

Gilbert Durand (1997, p. 432), discípulo de Bachelard, concebe o imaginário como elemento transformador do mundo como "[...] imaginação criadora, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor". Pode-se pensar o texto literário como lugar privilegiado do imaginário, no qual se encontram a imaginação do escritor com a imaginação do leitor na feitura de um terceiro livro. A narrativa queirosiana, com seus espaços entreabertos e seus silêncios, é terra fértil para a imaginação do leitor.

Outra característica da narrativa de VA é a rememoração. A memória não como uma revelação de um passado, mas sim como um produto desse passado. Esse estatuto de ficção dado ao que é lembrado apresenta-se na escrita como uma ruptura com a linearidade do tempo e sua ordem (Cf. LOPES 1984), sendo a recordação o vestígio do acontecimento:

Porque o que há de memória na recordação é um vazio: a força do acontecimento, que, não sendo senão força, sensações sem conceitos, busca desde logo a que ligar-se, um abrigo para o seu vazio, a linguagem. O instante do acontecimento é por isso um, instante cindido - o irreparável da perda é o que se transfigura em beleza e assim sobreviverá na condição

de perdido e presente. Só há relação com o que já se perdeu, só se perde aquilo com que houve relação: não é possível dissociar o acontecimento da memória dele, e esta da concretização de uma forma (LOPES, 2003, p.62).

A narratividade da obra VA volta-se para a partilha de presenças e sensações do passado. O que é narrado desse passado não é o que aconteceu realmente, mas sim a construção de sentido das sensações, a atualização do acontecido, conforme se observa no fragmento seguinte: “Felicidade era quase uma mentira e, para alcançá-la, só depois de pisar muitas pedras” (QUEIRÓS, 2011, p. 16).

A rememoração é obra de um sujeito do presente com seus valores atuais e suas projeções de futuro, cabendo à imaginação a tarefa de eleger os cenários em concordância com os desejos desse sujeito. A imaginação dará novas cores às lembranças, conforme assertiva seguinte:

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores (BACHELARD, 2009, p. 99).

A memória presente na obra queirosiana é a memória fluida e plural, produzida a partir do entrelaçamento com a imaginação. Ao entrelaçar memória e imaginação, o narrador alcança outros lugares e tempos. A narrativa rompe com o tempo e o espaço, criando uma nova ordem temporal com imagens que aparecem e desaparecem, reaparecem e insistem, imagens que precisam encarnar, como as imagens do tomate (vermelho) e da madrasta (amarga) que permeiam toda a narrativa de VA.

A imagem poética não é um objeto ou ideia, mas sim a maneira como o acontecimento se apresenta e se presentifica (Cf. BACHELARD 1993). A insistente imagem do tomate sendo cortado em finas fatias pela madrasta que assombra a narrativa queirosiana é o marcador temporal da dissolução da família com a saída dos irmãos do lar paterno e contagem regressiva para a saída do narrador-protagonista, ilustrada pelo trecho a seguir:

Ah! O tomate. Quanto espanto ele me suscitava. Sua presença anunciava meu exílio. Um dia, por certo, eu deveria ser deportado, mesmo sem

cometer crime. Nunca supus que carregaria comigo – vida afora – a imagem do tomate maduro preso entre seus dedos [...] (QUEIRÓS, 2011, p. 47).

Bergson (1999) também considera central a noção de imagem no encontro da memória e da percepção. Por intermédio das imagens, acontece o reconhecimento da lembrança. Apesar de o filósofo considerar a importância das imagens no mecanismo de rememoração, para ele a memória está inserida no tempo como duração com aspecto de linearidade e continuidade de eventos lembrados. O teórico assemelha o trabalho da memória ao trabalho da busca de foco da máquina fotográfica em que as imagens do passado seriam escolhidas e capturadas e, então, se atualizariam no presente, conforme pontua no fragmento que segue:

[...] o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, p. 47-48).

Bachelard apresenta uma ruptura com o conceito de duração de Bergson, propondo outra abordagem do tempo. O filósofo revela seu pensamento em relação ao tempo em sua obra **A Dialética da Duração**. Nela o estudioso procura, nas imagens literárias, o encontro do tempo descontínuo da memória com seu espaço relativo, conforme se percebe no trecho que segue:

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. [...] É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. [...] Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros (BACHELARD, 1988, p.27).

É nas imagens literárias, portanto, que se dá o encontro do tempo descontínuo da memória com seu espaço relativo. A concepção de memória na teoria bachelardiana estaria ligada à descontinuidade das recordações individuais transformadas em literatura, conforme assertiva seguinte:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. [...] Portanto, as teses que queremos defender neste capítulo visam todas a fazer reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada de história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética (BACHELARD, 2009, p. 94).

Para Bachelard (2009), tempo e espaço são categorias inseparáveis já que estão inscritos no instante da criação poética. As memórias da infância seriam constituídas de instantes, de iluminações, que narram acontecimentos vividos em espaços da memória.

Segundo Bergson (1999), haveria dois tipos de memória: a memória voluntária (consciente) e a memória espontânea (inconsciente). A memória voluntária é aquela ligada à cognição, ao aprendizado, e da qual se lança mão para lembrar-se de fatos e lugares. A memória espontânea, por outro lado, é aquela que pode ser evocada por meio de imagens e ser acordada do inconsciente por uma sensação, um odor, um sabor que invade o instante e presentifica o passado. Na memória espontânea existe a conservação pessoal do pretérito, pois os acontecimentos ficam guardados de forma única, com os contornos dados por cada sujeito (Cf. BERGSON 1999).

Na construção da narrativa em VA, os acontecimentos escolhidos são os que importam para quem os viveu. A memória presente no texto de Queirós é, portanto, a memória espontânea. Em VA tanto o tempo como o espaço na narrativa estão dissipados, mas, por meio da memória do narrador-personagem, eles se apresentam revitalizados. O tempo em que se inicia a narrativa, o momento em que o narrador-personagem é capturado por sua memória é um presente secundário do qual ele se distancia. Então, a rememoração presentifica lugares, pessoas, sensações e acontecimentos. Como se pode apreciar no seguinte trecho da obra: “Também pela superfície profunda da pele a memória se faz palavra. No roçar do frio as lembranças das mãos do amor desanuviam-se” (QUEIRÓS, 2011, p. 30).

A narrativa de VA acorda a memória pela via da sensação e, assim, atualiza sentimentos compreendidos no presente. Conforme afirma Walter Benjamin (1993, p. 37), em seu ensaio sobre Marcel Proust, “[...] 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”. Nesse ensaio, Benjamin (1993) sugere que o

importante para Proust em sua obra **Em busca do tempo perdido** não foi o registro do que viveu e sim a recordação da vida que ele viveu. Nessa obra, o personagem principal retorna ao passado e revisita situações vividas em sua infância.

Pode-se inferir que a memória presente na narrativa de VA, por meio da qual se atualiza o passado, é reavivada pela sensação de dor e pelo perfume da mãe, sendo, assim, se aproxima da memória proustiana em que as sensações despertam o passado. Em VA há uma memória inscrita nas sensações que traz o passado para visitar o presente. O narrador-personagem sabe que, por intermédio das sensações, o passado pode ser captado, um cheiro pode fazer reviver sentimentos como o amor pelo pai e o imenso amor pela mãe, como se pode vislumbrar na passagem a seguir:

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 mais profundo, pátria definitiva de minha mãe. [...] O odor da mortadela deslança em mim fragmentos de afagos, relíquias escassas do pai (QUEIRÓS, 2011, p. 25).

VA é uma narrativa movida pelas recordações de um menino e suas experiências pessoais. O leitor é levado a conhecer as relações de uma família e as relações de um menino com suas descobertas e aflições. A memória presente na narrativa está ligada a sensações, cheiros e imagens, como se verifica no fragmento retirado da prosa-poética que segue: “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 [...]” (QUEIRÓS, 2011, p. 58).

VA é, porém, menos um inventário de acontecimentos da infância do que uma atualização de sentidos e sentimentos. Jeanne Marie Gagnebin (2006), em seu texto sobre a obra de Proust afirma que não é propriamente a sensação que alavanca a escrita e sim a assimilação da sensação:

Porque "não é a sensação em si (o gosto da "*madeleine*" e a alegria por ele provocada) que determina o processo da escrita verdadeira, mas a elaboração dessa sensação, a busca espiritual de seu nome originário; portanto, a transformação, pelo trabalho da criação artística, da sensação em linguagem, da sensação em sentido". Não se trata simplesmente de reencontrar uma sensação de outrora, mas de empreender um duplo trabalho: contra o esquecimento e a morte, um, o lado “objetivo” do tempo aniquilador; contra a preguiça e a resistência, outro, o lado “subjetivo” do autor que se põe a obra (GAGNEBIN, 2006 p. 154 – 155, grifos do autor).

Assim, pode-se depreender que a narrativa de VA se estrutura na sensibilidade do autor em elaborar sua escrita, utilizando como matéria-prima de sua arte sensações e lembranças que podem ser ressignificadas pela imaginação. A narrativa de Va se dá entre o lembrar e o esquecer, entre a palavra e o silêncio. A memória é constituída pelas singularidades do que é vivenciado e é evocada por sensações dos espaços, das pessoas, dos sentimentos e, portanto, quando se recorda nada é infalível ou inflexível.

O texto queirosiano apresenta uma memória em fragmentos, descontínua do passado, não há linearidade e até mesmo um encadeamento lógico do tempo. O tempo aqui rompe com o cronológico, não se sabe quando foi, nem a idade de seu narrador-personagem e dos outros personagens, sabe-se que foi no tempo diluído, maleável, marcados por cenas e acontecimentos próprios da experiência da infância. Durante a narrativa o tempo vai se evaporando. O que o leitor irá desfrutar nas páginas de VA é um emaranhado de cenas recriadas pela imaginação.

Em VA não há marcadores temporais como datas e idades, não é possível precisar qual a época, da infância ou da puberdade, o narrador-personagem retorna. O texto apresenta apenas acontecimentos justapostos na narrativa. O acontecimento que irá marcar alguma temporalidade para o narrador-personagem é a despedida de cada irmão e o esvaziamento da casa e dos afetos. Sendo produzido pelo instante, o acontecimento não apresenta uma continuidade com as recordações, para Bachelard (1988), conforme se verifica no fragmento destacado:

[...] o acontecimento vem assim ao mesmo tempo satisfazer e frustrar nossa espera, justificar a continuidade da localização racional vazia e impor a descontinuidade das recordações empíricas [...]. Contradizendo-nos, o acontecimento se fixa em nosso ser (BACHELARD, 1988, p 30).

Numa época esvaziada de experiências, o narrador-personagem vai encontrá-las na infância. Um tempo perdido, ao modo de Proust, o qual é evocado pela sensação de dor ao invés de um bolinho molhado no chá como acontecera como o francês e que remete o narrador-personagem às memórias da meninice. A convocação do passado na prosa-poética de Queirós se dá pelo sofrimento, conforme se observa no fragmento pinçado da obra:

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 fora, doem. A dor vem de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros. Não se chora pelo amanhã. Só se salga a carne morta (QUEIRÓS, 2011, p. 8).

Outro estudioso da obra de Proust, Georges Poulet (1992), defende que o que predomina no texto proustiano não é o tempo, mas sim o espaço perdido. Para ele o espírito localiza a imagem no tempo e no espaço. Em suas reminiscências o narrador proustiano encontra sua infância localizada num espaço. Também em VA, as lembranças do narrador o levam aos lugares de sua infância e não a datas precisas. Suas recordações estão ancoradas nos espaços de sua infância sendo a casa paterna o espaço central para o reencontro com suas lembranças.

Permeada por elementos que remetem ao real, mas também carregada de componentes quiméricos, a obra de Queirós supera a experiência individual e, conforme afirma Michel Maffesoli (2006), concebe o imaginário como produto coletivo que repercute no indivíduo. Para o filósofo, existe pouco de individual no imaginário, estando sempre contaminado pelo imaginário de um grupo ou cultura (Cf. MAFFESOLI 2006). Dessa maneira, o imaginário é uma sensibilidade compartilhada. Pode-se considerar, assim, que Queirós escreve a partir de seus paradigmas pessoais e subjetivos, mas os supera, remetendo os fatos à coletividade. O texto queirosiano contém as experiências do autor, sua criatividade, sua maneira de conceber o mundo e está impregnado do imaginário coletivo de sua cultura.

Para Maurice Halbwachs (1990), importante sociólogo e referência para os estudos da memória, a lembrança está sempre relacionada a um contexto social e à forma de pensar e comungar experiências de um grupo. A memória individual, que é uma produção de um sujeito, estaria, portanto, vinculada às relações interpessoais desse sujeito. A consistência das lembranças estaria relacionada à vinculação afetiva do indivíduo ao seu grupo. Assim, “[...] esquecer um período da vida é perder contato então com aqueles que nos rodearam” (HALBWACHS, 1990, p. 32). A memória aqui é a de um passado vivido e compartilhado.

Para Halbwachs (1990), a memória individual estaria relacionada à maneira de cada indivíduo vivenciar as influências de seu meio cultural. Por outro lado, o autor aponta para a existência de uma memória individual. A existência de alguma lembrança parte do pressuposto da existência de alguém que tenha vivido o acontecimento e que possa guardá-lo e narrá-lo. Cada um se lembrará de um

acontecimento do seu ponto de vista e esse dependerá da posição do indivíduo no grupo e as relações que estabelece a partir desse lugar. A lembrança, portanto, pressupõem uma testemunha para que possa se perpetuar enquanto memória coletiva (Cf. HALBWACHS 1990).

A narrativa de VA se dá a partir do lugar do presente, do lugar do adulto que rememora e reconstrói o passado e narra o lugar da criança como testemunha de um passado vivido, reconstruído, imaginado e admirado impregnado das lembranças de seu núcleo familiar e cultural. Assim, pode-se considerar a literatura como possível lugar da fixação da memória coletiva. A prosa-poética de VA está marcada pelas sensações experimentadas e compartilhadas por um menino com sua família na casa-natal. Ecléa Bosi (1994), ao refletir sobre as lembranças do grupo familiar, afirma o seguinte:

As lembranças do grupo doméstico persistem matizadas em cada um de seus membros e constituem uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada. Trocando opiniões, dialogando sobre tudo, suas lembranças guardam vínculos difíceis de separar. Os vínculos podem persistir mesmo quando se desagregou o núcleo onde sua história teve origem. Esse enraizamento num solo comum transcende o sentimento individual (BOSI, 1994, p.423).

A memória reconstrói o passado com as imagens que são mais significativas para cada um. Um passado em família terá uma história em comum que pode ser compartilhada. Cada um terá suas lembranças individuais e guardará as cenas que mais o marcaram. É possível, assim, que se lembre de situações ou da imagem de um lugar ou de sensações que outros se lembram de forma diferente. Cada um possui, contudo, a sua lembrança dos fatos, sua memória individual que faz parte da memória coletiva, aquilo que é compartilhado. São peças justapostas de um grande mosaico que irão compor a memória coletiva de um grupo social, de uma família.

Na obra de Queirós, é possível perceber algumas alusões ao tempo peculiar às pequenas cidadelas mineiras, como a valorização do passado e a presença de um tempo que se apresenta lento, arrastado. Essas impressões também estão presentes na escrita do escritor mineiro, Autran Dourado. Os dois escritores, Queirós e Dourado, pontuam as sensações experimentadas por esse tempo “[...] lardo [...]” (QUEIRÓS 2011, p. 5), onde as horas “[...] modorrentas [...]” costumam a passar (DOURADO, 1995, p.32). Também é característico das pequenas cidades mineiras a marcação compartilhada do tempo com a presença de igrejas com seus sinos que

despertam toda a população, conforme se vê no fragmento que segue: [...] “o sino da igreja serrava as ruas, becos, praças [...]” (QUEIRÓS, 2011, p.54). Depreende-se, daí, que conhecer as lembranças de um indivíduo, embora fictício, é de algum modo, se aproximar da memória de um grupo social e de um lugar. Segundo Maria A. do Nascimento Arruda (1990) em seu estudo sobre a mineiridade, a valorização do passado é um traço da cultura mineira. Esse se apresenta no ritmo lento do tempo, herança do tempo histórico e sua imperiosa necessidade de conservação. Assim, a literatura de autores mineiros que estabelecem como ponto de partida as lembranças do passado, como as obras memorialísticas e as de cunho autobiográfico, carregam junto com suas lembranças individuais as lembranças de seus conterrâneos. Pode-se, então, inferir que a narrativa queirosiana, que testemunha uma infância com seus elementos da cultura mineira, resgata e preserva de algum modo a memória coletiva de sua cultura, a memória que vai ser compartilhada pelo leitor.

3.2 TEMPOS DE CRIANÇA

As memórias da infância do autor constituem ponto de partida de grande parte de seus textos. Segundo o próprio autor, em suas narrativas, é possível verificar “[...] tanto a presença da infância vivida como a da infância idealizada. Escrevo muito sobre aquilo que não me foi permitido. Em **Ciganos** está a minha primeira coragem de falar do vivido. Depois veio **Indez e Por Parte de Pai**” (QUEIRÓS, 1997, p 41).

A narrativa de VA tem início a partir de um horizonte sem expectativas de um narrador-personagem em sua maturidade. O mesmo é invadido pelo passado e a sensação de dor e desesperança o leva de volta no tempo e no espaço. O retorno é a um mundo de criança onde há um estranhamento primeiro original, das coisas da vida, um revelar das sensações e das necessidades de significação.

Mircea Eliade (1972), ao discorrer sobre o mito do eterno retorno, aponta que o retorno à origem possibilita um novo nascimento místico com capacidade de regenerar e renovar a existência do indivíduo e, portanto, recriar a sua própria narrativa (Cf, ELIADE, 1972). Quando se está no entardecer da vida, se faz possível compreender, mais profundamente, as solidões da infância, as solidões de nossa adolescência, conforme assertiva de Bachelard (2009, p. 102), destacada: “É no

último quartel da vida que compreendemos as solidões do primeiro quartel, quando a solidão da idade proecta repercute sobre as solidões esquecidas da infância”. O filósofo completa, afirmando que é na idade madura que as recordações da infância e da adolescência se apresentam mais poderosas, e é quando, de alguma forma, irão se integrar a nossa vida. Na narrativa queirosiana essa ideia está presente como se pode verificar no trecho de VA:

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, 2011, p. 60).

Em VA encontram-se vários começos, meninices vividas, sofridas e possibilidades de um ser e suas descobertas. Há um começo feliz em que o amor de mãe tudo curava, um começo quando o menino conhece o desamor da madrasta, um começo do primeiro amor e um começo de uma nova etapa da vida que é sua saída da casa-natal e que marca de algum modo o fim da infância.

Carl Gustav Jung (2002) aponta, em seus estudos, que o arquétipo da criança representaria tanto a origem da vida como o seu fim, como se verifica na assertiva que segue:

O ser do começo existiu antes do homem, e o ser do fim continua depois dele. Psicologicamente, esta afirmação significa que a "criança" simboliza a essência humana pré-consciente e pós-consciente. O seu ser pré-consciente é o estado inconsciente da primeiríssima infância; o pós-consciente é uma antecipação *per analogiam* da vida além da morte (JUNG, 2002, p. 178, grifo do autor).

Depreende-se o arquétipo da criança como um conjunto que reúne o passado e o futuro. Não é de estranhar que o arquétipo da criança se afirme simultaneamente como um ser do início ou do princípio e um ser do fim e, portanto, um arquétipo permanente no ser humano, conforme afirma Jung (2002), no fragmento seguinte:

Ela é tudo o que é abandonado, exposto e ao mesmo tempo o divinamente poderoso, o começo insignificante e incerto e o fim triunfante. A "eterna criança" no homem é uma experiência indescritível, uma incongruência,

uma desvantagem e uma prerrogativa divina, um imponderável que constitui o valor ou desvalor último de uma personalidade (JUNG, 2002, p. 178, grifo do autor).

A vida seria, portanto, um estado de tensão permanente entre começo e fim “[...] entre a infância solitária e a infância cósmica. As imagens da infância são permanentes e duram para sempre no ser” (BACHELARD, 2009, p.107). A infância se apresenta como signo permanente que mostra ao homem que sua humanidade não está em seu poder ou força, mas de forma essencial sobre suas fraquezas e sobre suas faltas. A experiência da infância indica a incompletude como possibilidade de invenção do possível, como o que há de mais verdadeiro no pensamento humano (Cf. GAGNEBIN 1997).

Segundo Alfredo Bosi (1993), é a resistência simbólica ao desencantamento com o mundo que faz com que a lírica moderna se agarre à recordação de uma época que se apresente de forma mais humana que o cruel presente. **O mito da infância feliz**, antologia organizada por Fanny Abramovich (1983), reúne contos, ensaios e relatos de escritores, educadores e jornalistas que refletem sobre as infelicidades da infância, entre eles há um depoimento de Queirós no qual ele declara:

[...] minha infância foi o lugar do desalento. [...] Meu pai não passeou comigo montado em seus ombros, nem minha mãe cantou cantigas de ninar para me trazer o sono. [...] 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 (QUEIRÓS, 1983, p.27).

A infância apresentada pelo escritor é uma infância que conviveu com a hipocrisia da religião, com a falta de atenção dos pais, com desejos não satisfeitos, uma meninice de faltas e dúvidas. Em seu depoimento percebe-se também uma crítica à própria concepção dominante de infância como lugar pleno de felicidades: “Declamada nas festas da escola, escrita nos livros de poesia, ensinada nos livros de religião estava a felicidade das crianças. [...] Eu, como criança e mediante a tudo, estava condenado a ser feliz a qualquer preço” (QUEIRÓS, 1983, p.27). É possível cogitar que a narrativa da infância presente nas obras de Queirós é construída pelo que foi vivido e pelo que foi desejado no passado e que o autor ressignifica no presente.

A infância presente em VA faz parte de uma sequência de livros do escritor nos quais vida pessoal e ficção se entrelaçam e a meninice se apresenta como matéria-prima do fazer literário. São eles em ordem cronológica de primeira publicação: **Ciganos** (1982), **Indez** (1989), **Por parte de pai** (1995), **Ler, escrever e fazer conta de cabeça** (1996), **O olho de vidro do meu avô** (2004) e, por último, **Vermelho Amargo** (2011). Nessas obras, o leitor tem a oportunidade de se aproximar de estados diferentes de infância. Em cada texto é possível vislumbrar pontos de vista diferentes da mesma essência.

Ciganos é a obra que inaugura a sequência de escritos de caráter memorialístico/ biográfico. O narrador, em primeira pessoa, assume o lugar de espectador da trama, se distancia para falar de forma menos comprometida (Cf. OLIVEIRA 2003). Esse distanciamento pode ser observado, no seguinte trecho retirado da obra supracitada: “Foi no tempo dos ciganos que eu o conheci. Ele era como a madrugada: perto de acordar, mas ainda cheio de sono. Era um menino feito de coragem e medo” (QUEIRÓS, 1987, p. 8).

O menino órfão de mãe, solitário e sem nome, de **Ciganos** (1987), sofre por falta de amor e se imagina roubado pelos ciganos, para livrar-se dos castigos do pai, como consta na seguinte passagem da obra:

Sua vontade de partir veio, porém, do desamor. Tudo em casa já andava ocupado: as cadeiras, as camas, os pratos, os copos. Mesmo o carinho distribuído.

Por seguidas vezes a sua solidão se misturava aos ruídos do chicote do pai nas costas. E desse surpreendente dueto também ele não sabia a dor maior, se a da carne ou a do coração (QUEIRÓS, 1987, p.12).

A narrativa apresenta como mote o encontro entre o universo aberto, livre de fronteiras, do povo cigano, com o universo fechado, restrito do menino e dos habitantes de sua cidade. Aborda o confronto cultural que na narrativa em questão aguça o imaginário do menino e da comunidade. Apesar do medo do desconhecido, o menino sonhava em ser roubado pelos ciganos e, assim, transformar sua vida solitária, conforme se verifica no fragmento seguinte: “Para um menino, assim só, os ciganos eram uma espécie de sol que acordava os afetos” (QUEIRÓS, 1994, p. 22).

Em 1989, Queirós brinda o público com sua obra **Indez** repleta de elementos da cultura mineira. Esses indícios estão tanto nos fatos narrados como na forma de expressão. Na obra, são apresentadas brincadeiras e crendices. Queirós leva o

leitor a conhecer as memórias do menino Antônio, desde seu nascimento até sua saída de casa para morar como o avô, narrando os principais fatos da vida de uma criança e sua relação com sua família, como se verifica no fragmento seguinte:

Foi na estação das águas que Antônio chegou. Dizem que nasceu antes do tempo. Pediram galinhas gordas emprestadas aos vizinhos. Secaram suas roupas no canto do fogão. Jogaram seu umbigo na correnteza. Nasceu tão fraco que recebeu o batismo em casa, na correria, sem festas. [...] começava a estar no mundo, amado pelos irmãos, pelos amigos da família e pelos parentes mais distantes. Também pudera quem não ia gostar de um menino nascido de improviso, sem respeitar o calendário? [...] (QUEIRÓS, 2003a, p. 8).

Diferente do menino de **Ciganos**, que busca seu lugar fora do lar, o menino de **Indez** está voltado para a casa paterna, sendo esse o principal espaço do enredo, o seu ninho. A prosa fala de nascimento de um menino e sua entrada na vida da comunidade, a ampliação de seus espaços inicialmente restritos ao domínio do lar paterno para a igreja, a escola, a rua, os campos. A casa de Indez é a casa inserida na paisagem rural e que é descrita pelo narrador da seguinte forma: “A casa era da paisagem. Caiada de branco a casa acolhia o vento, o sol, a lua, a família” (QUEIRÓS, 1989, p.10- 13).

Os textos comungam a experiência que se realiza no espaço familiar onde pai, mãe, avós, irmãos estão presentes e ocupam lugares afetivos no universo do autor, compondo a trama narrativa. Em **Ler, escrever e fazer conta de cabeça** (1996), a narrativa em primeira pessoa se desenrola na casa paterna e na escola que é um cenário também privilegiado nessa obra. O menino aqui é encontrado no momento em que a escola começa a fazer parte de sua vida e que coincide com o falecimento de sua mãe. **Ler, escrever e fazer conta de cabeça** (1996) é a única das cinco narrativas que privilegia a apresentação de cenas da relação do menino com o pai, como na passagem a seguir logo após o falecimento da mãe, um momento de consolo mútuo:

Meu pai me assentou ao lado dele e escorou em meu ombro sua solidão. Eu passaria alguns dias em casa de meu avô e deveria partir na manhã seguinte, me avisou. Não perguntei o “porquê”. Tudo era claro, sem dúvidas ou retorno. Pensei em deitar meu pai em meu colo. Minha calça era curta, sem bolso atrás e sem lenço (QUEIRÓS, 1996 p.9).

A obra **Ler, escrever e fazer conta de cabeça** (1996) é rica em personagens do cotidiano de uma cidade interiorana como o farmacêutico, a parteira, os coroinhas e o padre. Como em **Índez** (2003), há descrições de rituais próprios da religião católica, descrições da cidade e dos campos. A escola na narrativa se apresenta como a possibilidade de o menino viver experiências como a escrita a poesia e o carinho da professora que vão aplacar a dor do menino com a perda da mãe.

Depois dessas duas narrativas impregnadas de detalhes e descrições de espaços e personagens surge **Por parte de pai** (1995), enredo narrado, também em primeira pessoa. O Eu emerge e o menino, narrador-personagem do enredo, vem falar de seus medos e emoções e principalmente do seu amor correspondido pelo avô paterno, como se observa no trecho retirado da obra citada: “Eu tinha o amor do meu avô, e para que mais? Seu carinho me encharcava os olhos quando me oferecia dinheiro, um tostão por fio, para arrancar seus cabelos brancos” (QUEIRÓS, 1995, p. 20).

Em **Por parte de pai** (1995), Queirós conta a história de um menino que após o falecimento da mãe vai residir na casa dos avós paternos. Nesse espaço, ele vai se defrontar com seus medos infantis, vai fazer contato com a magia da escrita e com religiosidade presente na vida dos avós. Na narrativa, o espaço da casa volta a ser o mais considerado e o mundo externo fica num segundo plano, observado e narrado pelas tantas janelas da casa do avô que escreve tudo que acontece na cidade nas paredes de sua morada.

Percebe-se, nessa sequência de obras, que no gesto de repetir o tema, o escritor vai criando novas infâncias, numa trajetória que persegue a produção de novas realidades e novos desfechos. Cada escrita, assim, apresenta a infância, não apenas como etapa da vida humana, mas como experiência do humano, carregada de sentidos.

O menino de **O olho de vidro do meu avô** (2004) já se mostra mais maduro e a narrativa vai se concentrar na figura do avô materno e as fantasias tecidas em relação ao olho de vidro de seu avô que o narrador-adulto recebe de herança e sua reflexão a respeito da importância da memória, como no fragmento seguinte:

Poucas vezes estive na casa de meu avô. Nunca por longo tempo. Chegava e brincava de não querer saber de nada e acabava sabendo de tudo. Eu era curioso e guardava cada minúcia na memória. Coisas no princípio confusas,

eu só vim costurar mais tarde. A memória é uma faca de dois gumes. Ela guarda fatos que me alegram em recordar, mas também outros que desejaria esquecer, para sempre. A memória é como cobra: morde e sopra. (QUEIROS, 2004, p. 17).

Já o menino de VA (2011) conduz o leitor a uma viagem cheia de contradições e descobertas. Percebe-se que um ser do pretérito revive na narrativa. É esse “[...] menino miúdo, menor que a vida, debilitado pelo amor [...]” (QUEIRÓS, 2011, p.29) que vem brincar com as palavras, temer as palavras e antagonicamente com elas se salvar. O menino sofre a perda da mãe, o desamor da madrasta, e, por outro lado, descobre o amor e a escrita como formas de resistência ao amargor, como se verifica no seguinte fragmento: “Cobiçava conhecer mais palavras para nomear o incômodo perpétuo instalado pela dor” (QUEIRÓS, 2011, p.58).

Em VA o leitor se depara com outras crianças como os irmãos do menino e com a maneira como cada um foi atingido pelas transformações que o espaço familiar sofreu após a perda da mãe: o irmão mais velho que se arrisca, dirigindo o caminhão do pai pelas estradas e é o primeiro a abandonar a casa sem se despedir; a irmã que borda seus desejos e faz um casamento apressado; outra irmã, a que não fala e mia como o seu gato e vai viver com um tio; e a irmã mais nova que devido a morte da mãe desconhece o amor materno e se aliena do mundo. Mostrando formas diferentes de responder a falta de amor e atenção.

A presença dos irmãos precisou também ser recriada pelo narrador-personagem, como se observa no fragmento retirado da prosa-poética: “Jamais podia pensá-los em alguma paisagem. Restava-me reinventá-los dispersos, indignados com a vitória do tomate maduro” (QUEIRÓS, 2011, p.63).

Os avós personagens presentes em todas as obras de Queirós aqui citadas, também se fazem presentes no universo de VA, como uma saudade. Eles são uma referência para narrador-personagem localizar sua cidade-natal, e a si mesmo, entre a cidade e o afeto dos avós maternos e dos avós paternos:

Durante quatro estações, em todas as manhãs, o trem deslizava em frente de nossa casa. Nascia na cidade de um avô, que escrevia nas paredes, e morria na cidade de outro avô, com seu olho de vidro. Sempre suspeitei o nascer como entrar num trem andando. Só que, o mundo eu não sabia de onde vinha nem para onde ia (QUEIRÓS, 2011, p. 37-38).

Como em **Indez**, o cenário principal da prosa-poética é o lar paterno, embora as emoções sejam outras. Ao contrário do lar da trama de **Indez**, que se apresenta

como um lugar seguro e repleto de amor, a casa-natal de VA é espaço de inseguranças e desamor.

Comparando as narrativas **Ciganos, Indez, Ler, escrever e fazer conta de cabeça, Por parte de pai, O olho de vidro do meu avô e Vermelho Amargo**, pode-se perceber que compartilham do mesmo sentimento de busca por um lugar no mundo, sentimento próprio de um momento de vida do homem, que é a infância. Esses meninos estabelecem um vínculo intenso com o espaço familiar, ao mesmo tempo em que se lançam no mundo (ou são lançados), movidos pelo desejo de decifrar o mundo, conforme se verifica em fragmento retirado de VA: [...]“Viver exigia legendar o mundo”[...] (QUEIRÓS, 2011, p.62).

Em cada narrativa queirosiana, o espaço familiar se modifica: ora é espaço de festejos e alegrias ora de solidão e tristezas. O que permanece é a supremacia desses espaços sobre os espaços fora do lar. Em VA a narrativa se concentra no espaço da casa paterna, embora o narrador-personagem também apresente ao leitor aspectos de seu entorno.

A infância aqui apresentada não tem idade determinada são apenas personagens de um tempo-espaço da memória. “A história de nossa infância não é psiquicamente datada. As datas são respostas a posteriori; vêm dos outros, de outro lugar, de um tempo diverso daquele que se viveu” (BACHELARD, 2009, p. 100). A cada escrita, Queirós ressignifica os acontecimentos do passado os quais ganham contornos inusitados à luz do presente. Nesse sentido, ao olhar o passado, o menino da narrativa queirosiana vai construindo sua identidade a partir do encontro consigo mesmo, com a lembrança dos pais, o amor dos irmãos e com a sabedoria dos avós.

Percebe-se que o tema ou o retorno à infância não faz dos textos aqui apresentados textos infantis. A escrita queirosiana apresenta temas universais e atemporais como solidão, desamor, alegria, enfim, temas que pontuam a vida em suas várias etapas.

Jeanne Marie Gagnebin (1997), ao refletir sobre a infância, refere-se à obra de Walter Benjamin em que o pensador apresenta imagens de sua própria infância. A estudiosa demonstra, então, que Benjamin, ao abordar essa fase inicial da vida, quis elaborar uma possível experiência da infância, a partir de uma dupla perspectiva. Na primeira, remete ao pensamento do adulto que, quando se volta para o passado, não o relembra exatamente como se sucedeu, mas sim pela via do olhar do presente projetado sobre ele. O adulto, ao refletir sobre o passado, através

da lente do presente, se depara com a descoberta na infância de sinais e signos que o tempo atual precisa decifrar. Percursos que podem ser retomados, chamados que precisam de respostas, pois, por não terem se realizado, são caminhos não trilhados. A recordação da infância não se baseia num ideal de tempo passado, mas na realização do possível que foi esquecido ou recalçado, sendo a experiência da infância a possibilidade de rever criticamente o presente da vida adulta. A segunda possibilidade apresentada dessa experiência da infância é o contato do homem com seu desajustamento em relação ao mundo, contato com a sua própria fraqueza e instabilidade (Cf. GAGNEBIN 1997).

Pode-se deduzir que a insistência do tema meninice, presente em toda a vasta produção literária de Queirós e, mais especificamente, no conjunto de obras aqui apresentadas, mostra-se como necessidade para o escritor de se defrontar com suas próprias questões existenciais e como possibilidade aberta para o leitor de se reencontrar com suas lembranças de criança e reelaborá-las na atualidade.

Para Solange Yokozawa (2002), a ancestral angústia humana diante da impossibilidade de fazer o tempo voltar, frente à irreversibilidade do fim da vida, é o que impulsiona o homem a evocar o passado, isso pode ser visto em trecho destacado de VA: “[...] contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo” (QUEIRÓS, 2011, p. 7).

Por outro lado, Maurice Blanchot (2011) afirma que a escrita é liberta de tempos e se entregar a ela é estar fadado a um eterno recomeço:

O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á num outro. Valéry, celebrando na obra esse privilégio do infinito, ainda vê nela o lado mais fácil: que a obra seja infinita, isso significa (para ele) que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, exprime-o desenvolvendo-o sob a forma de poder. Num certo momento, as circunstâncias, ou seja, a história sob a figura do editor, das experiências financeiras, das tarefas sociais, pronunciam esse fim que falta, e o artista, libertado por um desenlace, por um desfecho que lhe é imposto, pura e simplesmente, vai dar prosseguimento em outra parte ao inacabado (BLANCHOT, 2011, p.11-12).

Considerando essa afirmativa, o escritor possuiria o poder de voltar sempre ao começo de sua obra e reinventá-la mais uma vez. A escrita, portanto, proporciona ao autor o eterno retorno a sua própria história que sempre poderá ser recriada, possibilitando ao autor uma existência infinita. Interessante ressaltar que todas as

obras de Queirós aqui citadas terminam com uma partida, que pode ser entendida como a semente de um recomeço.

Na literatura atual, recorrer à memória como matéria para a criação está relacionado à ruptura que ocorre entre o artista e a época moderna. As produções literárias que têm como subsídio a memória apresentam em comum o desejo de, por intermédio da arte, recuperar um tempo em que esta ruptura entre o ser e o mundo ainda não teria se concretizado. As produções artísticas atualizam, assim, o passado e notadamente o tempo da infância com o qual é possível estabelecer uma relação de união (Cf. YOKOZAWA 2002), como se verifica na prosa-poética VA: “A dor vem de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros. Não se chora pelo amanhã. Só se salga a carne morta” (QUEIRÓS, 2011, p.8). Voltar-se para o tempo da infância representa, de alguma forma, o desejo de caminhar na contramão da aceleração presente no mundo atual e de suas inevitáveis consequências.

Os meninos, na narrativa queirosiana, se apresentam com uma mesma essência, a dos meninos que experimentaram a infância de forma rica, criativa, repleta de experiências e que se transformam a cada narrativa. Ao não ter a pretensão de idealizar a infância, a escrita cuidadosa e poética de Queirós não ameniza ou disfarça temas universais da meninice como os medos, as incertezas perante o amor dos familiares, os abusos, a falta de amor e as fantasias em relação ao desconhecido.

Essas questões infantis universais emergem das memórias de meninices vividas e ficcionalizadas em pequenas cidades do interior de Minas Gerais e, portanto, impregnadas tanto pela subjetividade do escritor como por crenças, hábitos e valores dessas comunidades e que, de alguma maneira, compartilham uma forma de estar no mundo, comungam uma cultura. Esses espaços abrigam sentidos e temporalidades que são compartilhados. Nesse conjunto de obras que narram a vida de meninos do interior de Minas Gerais, “[...] o real e o imaginário se somam para compor uma parte da historiografia de um certo Brasil mineiro” (OLIVEIRA, 2003, p. 84).

Para além do tempo em que se dá a narrativa, existe um espaço que a abriga. As memórias ficcionalizadas em VA tomam forma em uma cidadezinha do interior mineiro cercada pelas montanhas. Alguns espaços dessa paisagem são priorizados na narrativa de VA, espaços onde emoções são experimentadas e desvendadas

pelo narrador-protagonista. A relação que ele estabelece com esses espaços, qual o contorno que esses espaços dão à narrativa, o que trazem de específico e de universal serão assuntos para as próximas seções.

4 CARTOGRAFANDO SENSações

As palavras são portas e janelas. Se
debruçarmos e repararmos, nos
inscrevemos na paisagem. Se
destrancarmos as portas, o enredo do
universo nos visita [...].
Bartolomeu de Campos Queirós.

Refletir sobre o espaço seja ele real, imaginário, lugar a ser conhecido, reconhecido ou narrado, permitiu ao homem encontrar formas de organizá-lo. Cartografar é uma das mais antigas estratégias utilizadas para alcançar esse propósito. Segundo Paulo Knauss (1997), historiador, a cartografia vem sendo tomada como fonte do imaginário social e, portanto, a produção cartográfica se identifica com o campo simbólico. Traçar a imagem do espaço, para o autor, está sempre ligado a uma contingência histórica e, portanto, conflituosa e complexa (Cf. KNAUSS 1997).

Ao desenhar o espaço, como o percebe e como o vive, o homem transforma-o em imagem que, por conseguinte, também será percebida e vivida por aquele que o lê. A cartografia representa uma reflexão do ponto de vista de quem fabrica o mapa e de quem o decifra. Para tanto, a concepção de espaço de cada uma das partes deverá ser considerada.

Quando se concebe alguém ou algo, imagina-se logo uma maneira de localizá-lo, situá-lo e assim dessa forma se produz um espaço para o ser, que será um conjunto de elementos concretos e abstratos que se inter-relacionam. A compreensão da existência de algo está ligada a sua localização. (Cf. SANTOS; OLIVEIRA 2001).

Em VA é o espaço que fornece certo contorno para a existência dos personagens e para as sensações do narrador-protagonista. Os espaços são vivenciados pelos sentidos, pela imaginação e pelos atravessamentos da cultura que projetam limites e identidades nesses espaços como é possível perceber no seguinte trecho da obra: “A cidade sustentava-se por seus ares de domingo. Aparentemente lerda se alicerçava sobre secretos sussurros. As casas dormiam no colo de um mentiroso silêncio” (QUEIRÓS, 2011, p. 15).

A descrição da cidade não é feita por meio de sua localização geográfica e nem pela extensão e características físicas de suas edificações, mas sim pela relação subjetiva que o narrador-personagem estabelece com esse espaço. Na narrativa de VA é o leitor que irá colorir paredes, dar tamanho a cidade, ladrilhar suas ruas. O espaço de VA é cartografado, nesse estudo, a partir das sensações experimentadas pelo narrador-personagem em sua casa-natal e em seu entorno. Assim, as características físicas, culturais e psicológicas dos lugares e personagens que aparecem nesse estudo derivam não de descrições dos espaços, mas sim da experiência contida neles. Para a construção do mapa da obra em questão, faz-se necessária, portanto, uma aproximação do conceito de espaço e a constituição de seus elementos.

O espaço é uma categoria abstrata e há muito tempo problematizada por várias áreas do conhecimento, como a Geografia, a Física, o Urbanismo, a Matemática, a Arquitetura, a Filosofia, a Teoria das Artes, a Semiótica e a Literatura. Para cada um desses campos do conhecimento o espaço passa a ser visto de forma diferenciada, seja como físico, psicológico ou fenomenológico. O espaço torna-se importante objeto de estudo devido a sua íntima relação de pertencimento, percepção e representação do humano. Para uma conceituação dessa categoria tão complexa, faz-se necessário, portanto, uma abordagem multidisciplinar.

4.1 CONCEITUAÇÕES DA CATEGORIA ESPAÇO

Buscar uma definição de espaço não consiste em tarefa simples. No dicionário Aurélio (FERREIRA, 1986, p.698), o termo é definido primeiramente como distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados. A tentativa de conceituação segue e são apresentadas algumas definições que acabam se subdividindo em outros termos como lugar ou em derivações como espaço arquitetônico, espaço aéreo, espaço cósmico que não esclarecem o conceito de espaço (Cf. FERREIRA 1986). Percebe-se, portanto, que a dificuldade de encontrar uma conceituação para o espaço advém das múltiplas possibilidades de defini-lo.

Doreen Massey (2004, p.8), geógrafa e geocientista, define o espaço como “[...] um produto de interrelações”. Sua obra foi fundamental para a configuração da

geografia atual e impulsionou fortemente a reflexão sobre o espaço em todas as disciplinas sociais. A estudiosa considera que ele é constituído por intermédio de interrelações que concebem desde as grandes extensões até o que é dimensionadamente pequeno, sendo instância que promove a coexistência de uma multiplicidade de trajetórias. Entendido como esfera polifônica, está sempre em processo, sempre em devir, conforme assertiva da autora:

[...] é crucial o reconhecimento de sua relação essencial com e de sua constituição através da coexistência da(s) diferença(s) – a multiplicidade, sua habilidade em incorporar a coexistência de trajetórias relativamente independentes. Trata-se de uma proposta para reconhecer o espaço como a esfera do encontro, ou não, dessas trajetórias, onde elas coexistem, afetam uma a outra, lutam. O espaço, então, é o produto das dificuldades e complexidades, dos entrelaçamentos e dos não-entrelaçamentos de relações, desde o inimaginavelmente cósmico até o intimamente pequeno. O espaço, para repetir mais uma vez é o produto de interrelações. [...] o espaço encontra-se sempre em processo, num fazer-se, nunca está acabado. Existem sempre extremidades inacabadas [...] o espaço não é uma superfície (MASSEY, 2004, p.17).

Pensar essa categoria considerando essas desafiadoras proposições é ampliar possibilidades de conceber o mundo em que habitamos, imaginando-o fora da dominação do fixo e do estático e dotado de constante transformação; é também repensar a importância e a supremacia de um espaço sobre o outro. Essa concepção de espaço contribui para o entendimento das mudanças que acontecem na narrativa de VA. A perda da mãe e a chegada da madrasta são acontecimentos que resultam em grande transformação na forma do narrador-personagem de vivenciar o espaço casa por serem fatos que alteram as relações entre os membros da família que compartilham esse lugar. Isso implica em que o “[...] pleno entendimento da espacialidade envolva o reconhecimento de que há mais de uma história se passando no mundo e que essas histórias têm, pelo menos, uma relativa autonomia” (MASSEY, 2004, p.9). No pequeno mundo da narrativa queirosiana, as transformações ocorridas têm representações independentes para seus moradores, produzindo valores diferentes em relação a um mesmo espaço vivido.

Henry Lefebvre (1991), filósofo e cientista social francês, desenvolve a teoria do espaço social considerando o espaço como construção histórica do homem que o transforma a partir de ideologias econômicas e políticas. O espaço ao mesmo tempo em que é produtor de processos ideológicos também é intencionalmente produto desses mesmos preceitos (Cf. LEFEBVRE 1991). Essa contribuição teórica mostra-

se valiosa para a compreensão do espaço social em VA, presente no seguinte fragmento:

A cidade acordava lerda, como se fosse possível escolher os sonhos. O sino da igreja serrava as ruas, becos, praças. Os habitantes sentiam-se prenhes de Deus e perdoados dos pecados ainda por cometerem. O cheiro de 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, 2011, p. 54, grifos nossos).

Assim, o espaço cidade de VA, ao mesmo tempo em que é produtor de processos ideológicos (pequena cidade isolada pelas montanhas) também é produto da cultura e dos hábitos de seus moradores. A cidade de VA comunga elementos da cultura interiorana como a religiosidade que invade todos os espaços e, ao mesmo tempo, fornece segurança divina. Seus moradores compartilham hábitos da tradição mineira como o café matutino, cujo aroma se mistura ao badalar dos sinos.

Yi-Fu Tuan (1983), geógrafo e pesquisador chinês, apresenta uma abordagem na qual as concepções de espaço estariam relacionadas à percepção e ao comportamento humano. Dessa forma, a noção de espaço estaria vinculada à percepção de mundo, união de sentidos e cultura, que cada indivíduo ou grupo social possui. Tuan (1983) prioriza o entendimento do espaço por meio da experiência humana constituída de pensamento e sentimento. O espaço então pode ser experimentado de diversas maneiras, conforme assevera o autor no fragmento citado a seguir: “[...] como a localização relativa de objetos e lugares, como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares, e – mais abstratamente – como a área definida por uma rede de lugares” (TUAN, 1983, p.14). Entendendo lugar, aqui, como um espaço dotado de valor. Para o pesquisador, o espaço é percebido pela nossa experiência sensorial, mais especificamente pelo movimento e pela capacidade de deslocamento do indivíduo.

O narrador-personagem de VA, em seus deslocamentos pela cidade capta, por meio de seu olhar curioso e por meio de seu corpo, o seu entorno e vai atribuindo valores diferentes aos espaços que experimenta, como se verifica no trecho a seguir retirado da obra em análise: “O padre me emprestava sua bicicleta, por eu decorar os dez mandamentos. Tudo exigia um preço. Eu pedalava pelas ruas buscando encontrar-me em cada fim de estrada, no depois da última saudade, na outra margem do rio [...]” (QUEIRÓS, 2011, p. 63).

Fábio Duarte (2002), pesquisador urbanista, considera o espaço como um dos conceitos fundamentais do mundo e utiliza o conceito de matriz para explicá-lo. O que ele nomeia como matriz seria a organização de paradigmas de diversas áreas do conhecimento “[...] que formam uma predisposição para a apreensão, compreensão e construção do mundo” (DUARTE, 2002, p. 23).

Culturas diferentes e pontos de vista diferentes que se cristalizam formam matrizes que dirigem nossa forma de ver o mundo. Elas podem ser transformadas pela inserção ou retirada ou transformação de seus elementos, que estarão sempre em contato entre si. Entende que as matrizes espaciais objeto de seu estudo, não estão atreladas à história ou à geografia, mas que representam ferramentas fundamentais para o conhecimento e para a formação de acontecimentos culturais, políticos, econômicos e sociais. As matrizes espaciais constituem-se da interação dos elementos que são formados no espaço e pelo espaço e que têm características próprias, e podendo, portanto, ser pensados independentemente. Seriam impressões da forma como o espaço é vivido, pensado e percebido. O espaço que tem significado especial seria o **lugar** e aquele que contém alguma hierarquia entre seus elementos seria o **território** (Cf. DUARTE 2002).

Aprofundando o conceito de lugar, o estudioso esclarece que ele é uma parte do espaço para a qual foi dado algum significado específico que reflete a cultura de um grupo ou pessoa. Dessa forma, o lugar se constrói pelas significações atribuídas a um espaço por alguém ou grupo social que o vive e o utiliza. Para Massey (2000) um lugar não se caracteriza por ter uma única identidade, muito pelo contrário, se aproxima mais de uma articulação de relações, sendo essa sua principal particularidade, como se verifica no trecho que segue:

O lugar seria, assim, um ponto no espaço de relações em que se intersectam múltiplas trajetórias sociais que, apesar do encontro localizado, continuam em processo e em conexões em diversas escalas, cada qual produzindo seu espaço de interação, para além do próprio lugar de encontro (MASSEY, 2000, p.184).

O território, assim como o lugar, é uma porção do espaço à qual são atribuídos signos e valores, que refletem a cultura de um indivíduo ou grupo social. A grande diferença está em que essa significação na constituição do território impõe certos valores aos quais os objetos, as ações e os indivíduos estarão submetidos. Qualquer elemento que esteja aí situado sofrerá a influência de seus aspectos.

François Zourabichvili (2004), em seu **Vocabulário de Deleuze** apresenta o conceito de território de Gilles Deleuze o qual supõe relações de permanência, de apropriação e também de proteção:

O conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. O investimento íntimo do espaço e do tempo implica essa delimitação, inseparavelmente material (consistência de um "agenciamento") [...] e afetiva (fronteiras problemáticas de minha "potência"). O traçado territorial distribui um fora e um dentro, ora passivamente percebido como o contorno intocável da experiência (pontos de angústia, de vergonha, de inibição), ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência (ZOURABICHVILI, 2004, p. 24).

Para Edward Hall (1984), antropólogo norte-americano, o conceito de território está ligado à ideia de domínio e influência. Seu estudo aponta a possibilidade de um território pessoal construído por cada ser e também analisa a participação dos nossos sentidos para a apreensão do território que nos rodeia. Para o estudioso o território é um prolongamento de nosso ser captado por nossos sentidos e importante elemento para o entendimento de nossas atitudes no cotidiano.

À medida que o homem desenvolveu a cultura, ele se domesticou e nesse processo criou uma série de mundos, diferentes um do outro. Cada mundo tem seu próprio conjunto de estímulos sensoriais, de modo que o que representa invasão do espaço para pessoas de uma cultura não representa necessariamente a mesma coisa para pessoas de outra cultura (HALL, 1984, p. 7).

Pode-se então perceber a importância dos conceitos de lugar e território na ampliação das possibilidades de apreensão da categoria espaço. O lugar como conceito mais maleável e até transitório e o território de constituição mais simbólica com maior delimitação. Essa construção conceitual traz importantes definições para os estudos literários, principalmente para estudos relacionados à forma de representação do espaço.

A forma de compreender o espaço se altera conforme ocorrem transformações na forma de o homem conceber o mundo. Espaços podem ser pensados, vividos, criados e todas essas formas de entendê-lo são importantes para conhecer os processos da vida cotidiana do homem. O espaço não é algo dado nem

absoluto, o espaço é algo construído, sendo ponto essencial nessa construção a possibilidade de representá-lo, ou seja, sua linguagem.

Os espaços em VA vão sendo produzidos e modificados ao longo da narrativa pelos sentimentos e sensações que vão sendo revelados. Na narrativa, certos espaços ganham valor de lugar ou de território devido à relação que os sujeitos estabelecem com os mesmos.

Conclui-se, assim, que cada espaço é apreendido de maneira diversa por culturas distintas e por sujeitos distintos. Outro fator importante é que um mesmo espaço do cotidiano onde as pessoas da mesma cultura vivem ou se encontram será percebido e experimentado de forma diferente por cada indivíduo. Por outro lado, um mesmo espaço pode determinar o uso que cada indivíduo fará dele, a relação de poder e de pertencimento que estabelece com o mesmo.

Voltando à narrativa queirosiana, exemplificando, o espaço da cozinha, tão significativo para o narrador-personagem, é vivido de forma diversa por cada personagem como será analisado na próxima seção.

Considerando as proposições expostas até aqui, indaga-se, então, de que maneira a categoria espaço vem sendo constituída e teorizada pelos estudos específicos da literatura e de que forma dialogam com as concepções apresentadas.

4.2 FIGURAÇÕES DO ESPAÇO NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Dada a necessidade de se alcançar uma conceituação para o termo espaço em literatura, está reunida, na primeira parte deste trabalho, uma série de conceitos e posicionamentos analíticos que refletem o pensamento de diferentes pensadores e a posição de algumas ciências mais relacionadas com o tema em estudo. Analisar o espaço em um romance, conto, crônica ou poema para além de uma análise que conceba o espaço como simplesmente o local onde a ação ocorre e é narrada, tem sido uma constante por parte de estudiosos da teoria da literatura.

O sociólogo e crítico literário Antonio Candido, em seu ensaio “**Degradação do espaço**”, publicado primeiramente em 1972, analisa a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L’Assomoir*, obra de Émile Zola. Nesse ensaio, Candido mostra que, na representação literária, não ocorre uma mera e direta transposição do plano geográfico para o discursivo-literário, o que o escritor constrói é a apreensão de um significado novo que emerge dos espaços reais,

através do trabalho artístico da escrita. Em seu estudo, demonstra que é por meio do espaço, ou até do não lugar, que se reconhece a exclusão social dos personagens da obra estudada (Cf. CANDIDO 2006).

Osman Lins, escritor e estudioso interessado na categoria espaço, escreve em 1976, sua obra pioneira no estudo do espaço no Brasil, **Lima Barreto e o espaço romanesco**. Em sua tese, elabora duas importantes maneiras de estudar o espaço na literatura. A primeira é a distinção entre espaço e ambientação. A segunda é a estruturação de três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada. Assim, o estudioso confere ao espaço uma importância semelhante aos outros elementos da estrutura narrativa como o personagem e o tempo (LINS, 1976 *apud* MENDONÇA, 2008).

A pesquisadora Marisa Gama-Khalil (2010) elabora interessante artigo no qual defende que algumas teorias literárias tomam o caminho de conceber o elemento espaço apenas como forma descritiva do elemento no texto:

Todas as exposições teóricas que, para tratar do espaço, seguem a posição lukacsiana entre narração e descrição, desconsideram a riqueza da espacialidade na ficção literária e, em consequência, não conseguem servir de base teórica para a análise de muitas obras em que o espaço não é mero integrante da cena descritiva (GAMA-KHALIL, 2010, p.219).

Para a referida estudiosa, os tradicionais manuais de literatura brasileiros que seguem a trajetória com base nos estudos sobre a narrativa literária de Georg Lukács, abordam o espaço ficcional apenas por meio da descrição. A autora continua sua crítica e aponta que na crítica estruturalista e formalista como no texto clássico de Tzvetan Todorov (1976), **As categorias da narrativa literária**, publicado no Brasil na coletânea intitulada **Análise estrutural da narrativa**, a categoria espaço como elemento narrativo ocupa apenas posição indireta ligada à noção de representação (Cf. GAMA-KHALIL 2010).

O estudioso Oziris Borges Filho (2008) se utiliza da terminologia criada por Bachelard, a toponálise, e a estabelece como terminologia para caracterizar uma teoria do espaço nos textos literário. A toponálise abrangeria as deduções sociológicas, filosóficas, estruturais, e físicas do espaço. Essa análise não se restringiria à análise da vida íntima (como na toponálise de Bachelard), mas abrangeria também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. Para o estudioso, o conceito de espaço

compreenderia todos os elementos relacionados à categoria espacial como extensão, objetos e suas relações. Ao invés do conceito de lugar, o autor propõe a composição cenário e natureza para o estudo do espaço.

Paulo Astor Soethe (2007) aponta, em suas pesquisas, a importância da abordagem do espaço no texto narrativo ficcional, conforme se verifica a seguir:

[...] a elaboração literária de narrativas ficcionais mostra-se particularmente atenta ao fato social e cognitivo de que perceber o espaço possibilita conceber a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado. Pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns (SOETHE, 2007, p. 221).

Outro pesquisador e estudioso da categoria espaço na área de Letras, Luiz Alberto Brandão (2007) enfatiza que há uma vocação transdisciplinar no conceito espaço, produto de uma abertura dos estudos críticos como também devido a não existência de um sentido único do termo, fazendo com que seu conceito assuma funções diversas em contextos teóricos diferentes (Cf. BRANDÃO 2007). Nos estudos literários, várias são as formas segundo as quais essa categoria tem sido abordada, em consequência das diversas orientações epistemológicas que configuram as tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário, orientações essas que se manifestam “[...] na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações” (BRANDÃO, 2007, p. 207).

O estudo dessa categoria apresenta, portanto, a tendência a ser de interlocução e articulação com as diversas áreas do conhecimento. Ao se abordar o tema espaço é necessário considerar tanto as diferentes maneiras de se compreender a percepção espacial, incluindo os sentidos corporais como os sistemas antigos ou modernos de representação, observação e mensuração da realidade. Assim, o espaço deve ser concebido “[...] como conceito, construto mental utilizado na produção do conhecimento humano, seja de natureza científica, filosófica ou artística” (BRANDÃO, 2005, p. 84).

O pesquisador referido, no intuito de sistematizar o estudo do espaço na literatura, propõe quatro modos de abordá-lo: espaço como focalização e espaço de linguagem; espaço como forma de estruturação textual e representação do espaço. A primeira maneira de abordagem do espaço na literatura compreende o recurso da

perspectiva, o ponto de vista, o foco narrativo. Trata-se da voz do narrador e seus pontos de vista. Aquele que narra é considerado também como um espaço, exemplo disso é a voz poética e o narrador dos textos realistas (Cf. BRANDÃO 2007). Outro modo de abordar o espaço proposto por Brandão (2007) é o estudo da espacialidade na linguagem. Aqui, a linguagem é revestida de espacialidade por conter signos que abriguem materialidade. Considera-se, nessa concepção de espaço literário, “[...] que o texto literário é tão mais espacial quanto mais a dimensão formal, ou do significante, é capaz de se destacar da dimensão contedística, ou do significado” (BRANDÃO, 2007, p.213).

O segundo modo de estudo do espaço refere-se a procedimentos de estrutura textual. Nessa abordagem, são considerados de caráter espacial todos os recursos do texto que produzam efeito de simultaneidade, num texto em que o tempo se encontra suspenso. O estudioso se utiliza do trabalho de Poulet e de Joseph Frank que superam a ideia das obras literárias como uma sequência temporal e espacial. Para ambos, o texto literário da modernidade devido a sua característica de fragmentação, não se curva ao fluxo temporal da linguagem. (Cf. BRANDÃO 2007).

No modo de abordagem representação do espaço, consideram-se as características físicas, sociais e psicológicas dos espaços. Esse modo de estudar o espaço se apresenta da seguinte maneira:

[...] nas tendências naturalizantes, as quais atribuem ao espaço características físicas, concretas (aqui se entende espaço como cenário, ou seja, lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação). Mas há também os significados tidos como translatos: o “espaço social” é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas; já o “espaço psicológico” abarca as atmosferas, ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista. (BRANDÃO, 2007, p. 207).

A contribuição do pesquisador se amplia nas considerações tecidas logo à frente, no mesmo texto de forma elucidativa, conforme se verifica no excerto seguinte:

O debate sobre as funções, os tipos e efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimentos narrativos (a questão espacial tende a ser vista, predominantemente, como um problema relativo

à descrição); o reconhecimento de polaridades espaciais e a análise de seu uso, tomando-se o espaço como conjunto de manifestações de pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/horizontal, direita/esquerda; e o estudo, em motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o; valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos julga-se relevante. (BRANDÃO, 2007, p. 209).

Essa abordagem constitui aporte teórico para analisar o espaço em VA, pois a narrativa apresenta acontecimentos ficcionais entrelaçados com representações da realidade. Cabe aqui salientar que a representação do real não acontece sem mediações culturais e sociais, não é simplesmente a imagem mental desse espaço, mas sim a construção que cada indivíduo faz dele. Lucrécia D'Aléssio Ferrara (1986), em seu estudo sobre textos não-verbais e a forma de apreendê-los, traz uma interessante contribuição para o entendimento da representação do real, conforme assertiva seguinte:

Toda representação é uma imagem, um simulacro do mundo a partir de um sistema de signos, ou seja, em última ou em primeira instância, toda representação é gesto que codifica o universo, do que se infere que o objeto mais presente e, ao mesmo tempo, mais exigente de todo processo de comunicação é o próprio universo, o próprio real. Dessa presença decorre sua exigência porque este objeto não pode ser exaurido, visto que todo processo de comunicação é, se não imperfeito, certamente parcial (FERRARA, 1986, p. 7).

Desta forma, entende-se que toda representação do real é ao mesmo tempo plural e parcial. Para efeito da análise da obra VA, faz-se necessário considerar que o espaço não será analisado pelo aspecto da descrição e sim por suas representações sociais, culturais e simbólicas.

Relacionam-se a essa classificação de representação do espaço proposta por Brandão (2007), os estudos fenomenológicos de Bachelard que relaciona o espaço a uma fenomenologia da imaginação poética e os estudos de Michel Foucault que de forma diversa também teorizou sobre as representações do espaço na literatura, apresentando interessantes recursos principalmente para os estudos culturais.

Na conferência “**Outros espaços**” (2001), proferida em 1967, Michel Foucault expõe alguns saberes concernentes à importância do estudo do espaço para a compreensão da inserção dos sujeitos no século XX. Ao contrário do século XIX, quando prevaleceu a abordagem temporal, é necessário ao homem do século XX perceber-se como um ser que vive a época do espaço, uma época que desenha

firmemente uma rede de heterotopias: espaços justapostos e ao mesmo tempo dispersos, que conectam o próximo do distante, o contínuo do descontínuo.

O filósofo desenvolve as noções de utopia e heterotopia para tratar da representação de espaço. Os espaços utópicos seriam os espaços irrealizáveis, embora objetos de desejo, fora da sociedade. Os espaços heterotópicos seriam lugares reais, delineados na própria instituição da sociedade, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares. A heterotopia “[...] tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2001, p. 418).

Todas as culturas são produtoras de heterotopias. A cidade como heterotopia é espaço de identidades, embora ao mesmo tempo também espaço para as diferenças e produtor de diferenças. A heterotopia permite que coabitem, num só espaço real, vários espaços que se encontram invertidos. Os teatros e os cinemas, os jardins e os tapetes persas onde são retratados os jardins se constituem como exemplos. Outro princípio da heterotopia é que cada uma tem uma função determinada, mas que sofre modificações ao longo do tempo como os cemitérios e os túmulos (Cf. FOUCAULT 2001).

Bachelard (1993), de outra maneira, tem como proposta pesquisar as imagens poéticas por meio de uma topoanálise, que seria “[...] o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1993, p. 28). O estudo de Bachelard, em relação ao espaço, orienta-se pela fenomenologia da imaginação que “[...] seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imaginação emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 1993, p. 2).

Na topoanálise de obras literárias, o espaço deve ser considerado não simplesmente por suas características físicas, mas sim pela simbologia de seus elementos e sua relação com a interioridade dos personagens. Cada espaço é tomado como signo carregado de significados. Assim, para o filósofo:

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. No reino da imagem, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado. (BACHELARD, 1993, p. 19).

Na obra **A Poética do Espaço** (1993), o fenomenólogo apresenta um estudo profundo sobre os espaços que representam interioridade, espaços da intimidade, dedicando ao espaço da casa especial atenção, demonstrando a relação repleta de significados e simbologia que o homem estabelece com esse espaço, conforme se verifica no fragmento que segue:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o corpo e é a alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1993, p. 26).

Bachelard também aborda o exterior em seu estudo. A oposição entre exterior e interior não pode ser medida por sua oposição geométrica. Para Bachelard (1993, p. 218) exterior e interior formam “[...] uma dialética de esarteamento [...]”, se apoiando num geometrismo em que os limites constituem barreiras. “Por vezes é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também ele está encerrado no exterior” (BACHELARD, 1993, p. 218). Foucault (2001) referindo-se aos ensinamentos de Bachelard aponta o seguinte:

[...] não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto. Um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal (FOUCAULT, 2001, p. 413).

Essas proposições se relacionam às representações de espaço que a literatura pode efetuar a partir das espacialidades identificadas em contextos sociais diversos. E, portanto, de que maneira os espaços extratextuais podem ser transformados, reordenados e transgredidos pelo texto literário.

Trata-se, aqui, não de analisar a descrição dos espaços no universo ficcional e sim de “[...] perceber a presença de elementos que atuam sobre os valores convencionalmente associados a espaços” (BRANDÃO, 2007, p. 214). Os elementos espaciais contidos em uma obra literária sejam eles representações de espaços exteriores ou interiores, macro ou micro espaços, estão carregados de

subjetividades, de experimentações na relação com o mundo e irão determinar os processos da imaginação.

A casa é o espaço privilegiado em VA e recorrente em toda a produção literária de Queirós. Provavelmente por ser o espaço humano que abriga e as primeiras memórias do ser.

4.3 O ESPAÇO CASA E SUAS INTIMIDADES

A casa é o espaço que ancora as memórias, a história dos indivíduos que por meio das atividades rotineiras experimentam o tempo e o espaço e sua relação em suas vidas. É um lugar com função de permanência, onde se estabelecem as rotinas da vida íntima do ser humano.

A casa é uma construção particular de seus moradores. Imaginando uma casa na cidade ou uma casa na região rural, pode-se constatar que há o uso semelhante de alguns espaços como a cozinha para produção de refeições e o quarto para dormir. Apesar de semelhanças culturais em sua forma, ela é um espaço que tem usos e significados próprios. Para além de ser um projeto arquitetônico, essa construção se refere aos hábitos e costumes de uma família, como também a construção das relações entre seus moradores.

A casa é um lugar enquanto espaço de pertencimento. A casa é sentida como lugar para um indivíduo quando é a sua casa, diferente da casa do vizinho. “Lugar por excelência, pois marca uma posição no espaço, uma posição cultural, na qual o espírito e o corpo se encontram e onde o ser se realiza” (DUARTE, 2002, p. 65).

Seus moradores se apropriam desses espaços, criando cenários onde sua vida de desenrola. Para Michelle Perrot (2003), tal apropriação revela aspectos do espírito, do modo de se relacionar consigo mesmo e com seu mundo. A forma de lidar com as atividades do cotidiano como dormir, comer, vestir, se lavar, que são ligadas ao ambiente doméstico, se alteram de acordo com a relação que o indivíduo estabelece com a intimidade do seu corpo (Cf. PERROT 2003).

A casa está presente na memória tanto individual como coletiva. Inserida em um bairro, cidade e país, convoca tanto tradições de uma comunidade como lembranças individuais. Assim, “[...] a casa, como objeto cultural, coloca-se como um dos recursos possíveis no universo individual e coletivo, por estar presente no

universo individual e coletivo e por se mostrar como um fragmento dentro do espaço infinito que é a memória” (BOSI, 1987, p. 39).

A localização da casa também afeta o modo de organização de seus moradores, tanto em sua constituição física como cultural e simbólica (Cf. CERTEAU 1996). A moradia tem o papel essencial de proteger o indivíduo: “[...] aqui o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode estirar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo” (CERTEAU, 1996, p.174).

É na casa e por meio dela que acontece a relação entre o social e o particular, entre público e privado. Ampliando a ideia de casa e de rua, alçando-as à condição de categorias sociológicas fundamentais para a compreensão da sociedade brasileira, Da Matta (1987, p.14) aponta que “[...] acima de tudo casa e rua são entidades morais, esferas da ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados”. A casa não é apenas uma referência física ou geográfica, é acima de tudo, um lugar de construção de referências sociais e culturais.

Perrot (2003, p. 321) considera que a casa é o espaço “[...] das aprendizagens mais pessoais, tópico das recordações de infância, a casa é o sítio de uma memória fundamental que nosso imaginário habita para sempre”. Bachelard (1993), em seu estudo sobre o espaço, concedeu um papel central a casa, para ele esse é um espaço que, por excelência, cria as raízes do homem no mundo. Quando se busca compreender o universo dos significados da palavra habitar, percebe-se que se está diante de um conceito que vai além das funções utilitárias do morar ou ocupar uma residência. O habitar representaria a condição primordial da existência humana, anterior, portanto, a toda arquitetura. Habitar é ser no mundo, é existir.

Michel Maffesoli (2005, p. 104), sociólogo francês, atribui uma função estruturante ao morar, que identifica como sendo uma “[...] lógica do doméstico [...]”. A morada como centro que garante assento e estabilidade tanto para a vida individual quanto para o corpo social. Para o estudioso:

A casa é o pivô em torno do qual vai se articular a vida social. É “técnico”: a casa e os instrumentos domésticos, como ferramentas de domínio, que vai ser retomado por toda a simbólica da construção. [...] Além disso, essa “casa”, como universal concreto que, com outras casas, vai constituir o espaço familiar da comunidade, é, de certo modo, o centro de gravidade do mundo em seu todo. Ela é a estrutura de toda a sociedade. E é essa

harmonia que é a base da ideia de cultura. A Paideia origina-se nela, e nela encontra a justificativa da concepção de harmonia e até da estética sociais. Assim, da raiz indo-europeia, a partir da qual se exprime a construção, até a formação individual do homem “culto”, passando pelas reflexões simbólicas próprias à astronomia e à mística, é muito amplo o espectro das noções e das práticas que se apoiam sobre este fundamento mais próximo que é a casa (MAFFESOLI, 2005, p. 104-105).

A casa é o elemento espacial mais presente na escrita de Queirós, visto que a sua temática, a infância e suas representações, se abriga em um lar, como a casa dos avós, em **Por parte de pai** e **Olho de vidro do meu avô**, ou o lar paterno como em **Ciganos, Indez, Ler, escrever e fazer conta de cabeça** e **Vermelho Amargo**.

A memória, enquanto fenômeno individual, é constituída de elementos como lugares, pessoas, cheiros, gostos que são assimilados de acordo com o modo particular de cada um perceber o mundo, Ecléa Bosi afirmar o seguinte:

[...] o espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme e cheio de possibilidades de aventura. A janela que dá para um estreito canteiro abre-se para um jardim de sonho, o vão embaixo da escada é uma caverna para os dias de chuva (BOSI, 1979, p. 356-357).

É na casa que a maioria dos acontecimentos de VA se desenrola. Por vezes, encontram-se ecos de um espaço de uma narrativa em outra ou lugares que retornam como a casa dos avós maternos e paternos. A casa, assim, aparece como lugar de referência para o sujeito poético e é onde o universo narrativo se estrutura. É na morada que as memórias e os afetos se manifestam. A casa integra o movimento do dentro com o fora, é ponto de partida das experiências, possibilitando os deslocamentos, o ir e o vir, o exercício do privado e do público.

Bachelard (1993), ao tratar da relação tempo e espaço e da importância da casa como lugar de armazenamento de lembranças, assevera o seguinte:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecê-los no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 1993, p. 28, grifos do autor).

O espaço, portanto, aparece como lugar que detém grande poder em armazenar recordações. Como em VA, o tempo que a narrativa vai buscar, o tempo da infância é encarnado pelos espaços natais.

[...] É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longa permanência. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. [...]. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade (BACHELARD, 1993, p.29).

Os espaços vividos permanecem, assim, eternizados no indivíduo. Ao contrário do tempo, o espaço tem consistência, é nele que os acontecimentos se realizam. O estudo do espaço na obra VA será direcionado a partir dos conceitos de espaço, lugar e território e utilizando a toponímia de Bachelard, ou seja, na próxima seção serão analisadas as representações do espaço presentes na obra já que não há a descrição física dos espaços. Sabemos que o narrador-personagem é capturado pela lembrança da casa-natal, embora as características físicas permaneçam desconhecidas. O conhecimento a respeito de cada espaço da casa é construído pela via da sensação despertada em cada um dos personagens. Cada lugar da casa é habitado por uma sensação, por um sentimento que transformam aquele espaço em lugar ou em território.

5 A CASA-NATAL DE VERMELHO AMARGO

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.
Bartolomeu Campos de Queirós

Num momento em que somos, a todo tempo, surpreendidos por novos espaços como o *ciberespaço* e quando as fronteiras do habitar se estendem para as ruas, a narrativa queirosiana nos mostra a importância de nossos espaços primordiais, nosso primeiro lugar no mundo, a casa-natal. Um lugar que se afirma como centro do universo, de onde partem, por contraposição, todas as definições conferidas pelo homem ao meio exterior.

O lar da infância da narrativa queirosiana é onde o narrador-personagem recebe abrigo em seus devaneios de adulto. A casa é, na lembrança, o que mais facilmente se evoca. A casa-natal possui fortes fundações em nosso íntimo (Cf. BACHELARD 1993). Essa primeira morada entendida como primordial é a que funda no homem a experiência de habitar. Nesse lugar, nos seus cômodos e cantos, são experimentadas as primeiras sensações e emoções do homem: “[...] antes de ser jogado no mundo, [...] o homem é colocado no berço da casa” (BACHELARD, 1993, p.26). E, sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço que nos acalenta e aquece antes dos enfrentamentos da vida.

Quando nos distanciamos do mundo e de tudo que nos rodeia quando retornamos ao lugar que foi nosso primeiro ninho, que nos conheceu primeiro, que nos deu o sentido da nossa intimidade, todas as outras casas ficam sem valor quando a lembrança nos leva a nossa primeira morada, nossa casa-natal.

A casa-natal pode ser como um ninho, lugar de retorno. “Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho [...]. Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências” (Bachelard, 1993, p. 111).

Por meio da casa paterna, o narrador-personagem se opõe ao desconhecido e indiferenciado, para qualificar e dotar de valor distinto os espaços de sua memória e fundar um lugar: marco delimitado e destacado do entorno, referência da

identidade individual e familiar. Bachelard (1993) argumenta que a memória da casa da infância desfaz a realidade dos fatos e transforma a casa natal em uma casa dos sonhos que permanece viva no ser e que só pode ser visitada pela imaginação (Cf. BACHELARD 1993).

Na prosa poética que remete o leitor a casa natal do narrador, tudo é lembrança, tudo é saudade. Cada sensação revisitada apresenta um espaço da casa natal e, ao mesmo tempo, o narrador tece suas memórias a partir do cenário da habitação como está registrado na passagem da obra:

Em tudo, sua ausência está 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 (QUEIRÓS, 2011, p. 20).

As primeiras experiências vividas na casa-natal ficam guardadas na memória em forma de imagens e se transformam em sustentação da estrutura psíquica do ser. É essa base imagética que permite ao homem se lançar em outros espaços, sair do centro, romper fronteiras, como também, encolher-se quando necessário em pequenos cantos. Esses movimentos de expansão e encolhimento são necessários à consciência humana do espaço (Cf. BACHELARD 1993).

A casa-natal se manifesta para o narrador-personagem como seu mundo, seu lugar: centro do universo de onde partem todos os caminhos de sua vida, todo seu percurso futuro: “Do abandono construí meu cais sempre de outro lado. Em barco sem âncora e bússola, carrego, agarrado ao meu casco, caramujos suportando sobre si o próprio abrigo, solitariamente” (QUEIRÓS, 2011, p. 64).

A casa natal é o lugar da infância, lugar das lembranças da infância, lugar dos começos. Quando se é tomado por recordações, adentra-se por lugares vividos e imaginados. Nesses lugares nasce tanto o mundo subjetivo como o conhecimento objetivo do mundo com suas possibilidades e limites. A casa de VA convoca o tempo da infância como lugar formador primeiro da subjetividade onde reinam fantasmas de rejeição e afeto.

Em VA, despertado pela lembrança de sua infância, o narrador-personagem é levado para sua primeira morada. A narrativa nos leva para um lar em um momento de grandes transformações. A partir da morte da mãe a própria casa se modifica:

antes lugar do amor e da segurança passa a ser lugar de silêncios e faltas como está registrado na passagem do trecho da obra que se segue:

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

Fica claro nesse trecho de VA que a presença da mãe é definidora do lugar casa. Sem ela a morada se transforma em espaço de passagem onde cada um aguarda sua partida. Os filhos se sentem abandonados à própria sorte, sem destino certo. O lar perde seu colorido e se reveste de sombras.

A casa é força de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos, afastando contingências. “Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma.” (BACHELARD, 1993, p.26). No âmbito da casa, no espaço doméstico, estabelecem-se sistemas simbólicos mediadores que permitem vivências sociais mais amplas. O filósofo afirma que a casa é um arquétipo que evolui. Além disso, a casa é um ser vertical, por seus polos que refletem os esquemas verticais da psicologia humana: o sótão/telhado (que refletem as funções conscientes, o racional) e o porão (que representa o inconsciente), o lugar de nossos devaneios, de nossas intimidades, do repouso e da proteção:

Assim não há verdadeira casa onírica que não se organize em altura; com seu porão enterrado, o térreo da vida comum, tal casa tem tudo o que é necessário para simbolizar os medos profundos, a trivialidade da vida comum, ao rés-do-chão, e as sublimações (BACHELARD, 1990 p. 86).

O filósofo considera a casa paterna como um conjunto de imagens que possuem uma correspondência entre o real e o onírico e que fornece as razões ou ilusões para que o homem possa se sentir seguro. Habitar essa morada é conviver com o imaginário. No estudo do espaço, ele propõe buscar o significado mais profundo e original do habitar.

Os espaços do lar natal e suas múltiplas representações são lugares privilegiados, lugares onde o indivíduo se aloja, mobiliza sua memória e seu inconsciente como é possível vislumbrar no seguinte trecho da obra:

A mãe nos contava sobre nossos bens: uma casa com quintal, uma horta sob mangueira, um pé de jabuticabas – que nos espiava com muitos olhos pretos. No mais, um regador para dar de beber às plantas.[...] (QUEIRÓS, 2011, p. 32)

Percorrer os espaços da casa, a sala, o quarto, a cozinha, o sótão, a escada, seus cantos, olhar através de suas janelas, significa topografar a intimidade dos sujeitos. “Porque a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos [...]” (BACHELARD, 1993 p. 24).

O narrador-personagem percorre os espaços de sua casa natal e se depara com compartimentos existenciais distintos onde cada sensação e cada personagem habita: “Os cômodos sombrios da casa - antes bem-aventurança primavera - abrigavam passageiros sem linha do horizonte” (QUEIRÓS, 2011, p.9). A mãe presente em toda a casa e seus objetos, como está claro na passagem: “A mãe morta ressuscitava das louças, das flores, dos armários, das cadeiras, das panelas, das manchas dos retratos retirados das paredes, das gargantas das galinhas” (QUEIRÓS, 2011, p. 15-16).

De forma diversa, em outro trecho, o narrador revela sensações de sua morada interior, sensações de sua dubiedade: “Sempre sou outro morando em mim. Vivo em uma casa geminada” (QUEIRÓS, 2011, p.22). Esse estranhamento com sua morada interior refere-se a sua relação com o próprio corpo.

Bachelard (1993) contribuiu igualmente para a ideia de que a casa deva ser construída pelo corpo, para o corpo e a partir do interior, como o ninho e a concha. A casa interior é concebida como um mundo minimizado e protegido. Ao encontro dessas questões, o filósofo revela que no contorno que delimita o interior existe uma espécie de membrana e é por essa superfície que passam sentidos e espaços que se contrapõem como o aqui e o ali a casa a não casa, o fechado ao aberto, o aqui ao lá, o cosmo e o caos.

A casa é força de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos, afastando contingências. “Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É

corpo e é alma.” (BACHELARD, 1993, p.26). No âmbito da casa, no espaço doméstico, estabelecem-se sistemas simbólicos mediadores que permitem vivências sociais mais amplas.

Apesar de ser uma produção contemporânea, a obra apresenta espaços e personagens atemporais, personagens envolvidos no espaço doméstico, interiorizados em suas angústias e anseios, mas também experimentando novas descobertas. É um espaço ambíguo onde convivem sentimentos e sensações que se opõem. A casa de VA é a casa da humanidade, que convoca o imaginário, a casa de nossa lembrança e intimidade, onde podemos nos sentir abrigados ou exilados. A casa paterna é a conexão com a experiência da infância.

5.1 LUGARES DE DOÇURAS E AMARGURAS

A cozinha é o lugar mais significativo da narrativa de VA, pois é o lugar da madrasta, do tomate e das lembranças da mãe. As cenas, as imagens que se desenham na tela mental do leitor, o remetem a esse lugar e o informam sobre as relações ou impressões que o narrador-personagem estabelece com sua família:

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 o seu prato santificado pelo ciúme (QUEIRÓS, 2011, p. 64).

A cozinha é um espaço eminentemente de domínio feminino. Segundo Klaas Woortmann (1986) em todos os estudos de práticas alimentares de grupos sociais e de divisão de trabalho familiar, as refeições são preparadas por mulheres mais especificamente pela mãe da família. É no domínio do território da cozinha que a mãe exerce sua autoridade e seu controle em relação à preparação do alimento e a sua distribuição entre as pessoas da família (Cf. WOORTMANN 1986).

Em VA tanto a mãe como a madrasta preparam as refeições e o narrador-personagem apresenta imagens relacionadas à preparação da comida. Com essas imagens descreve características da mãe e da madrasta. A mãe demonstra seu carinho pelo filho ao executar a tarefa com amor e delicadeza:

Se a chuva chovia mansa, o dia inteiro, o amor da mãe se revelava com mais delicadeza. O tempo definia as receitas. Na beira do fogão ela refogava o arroz. O cheiro do alho frito acordava o ar e impacientava o

apetite. A couve, ela cortava mais fina que a ponta da agulha que borda mares em ponto cheio. Depois, mexia o angu para casar com a carne moída, salpicada de salsinha, conversando com o caldo de feijão. Tudo denunciava o seu amor. Nós, meninos, comíamos devagar, tomando sentido para cada gosto. Ela desconfiava que matar nossa fome era como nos pedir para viver. A comida descia leve como o andar do gato da minha irmã (QUEIRÓS, 2011, p.35, grifos nossos).

A comida da mãe é colorida, harmoniosa. Por outro lado, as imagens que representam o preparo da comida da madrasta demonstram sua forma bruta de ser, as imagens são mórbidas carregadas de palavras que expressam violência:

Ela decapitava um tomate para cada refeição. Isso, depois de tomar do martelo e espancar, com a força dos seus músculos, os bifes. Sofrer amaciava, talvez ela pensasse. Batia forte tornando possível escutar o ruído na rua. O martelar violento avisava aos vizinhos que comeríamos carne no almoço. Eu padecia pelo medo do martelo e a violência da mulher ao açoitar a carne. Depois com sal nas pontas dos dedos, ela salgava os bifes, lentamente, dos dois lados, como o rio da cidade. O sal agia sobre a carne morta e uma água ensanguentada se empossava no fundo da travessa de louça. O gato de minha irmã suspirava diante da sangrenta água. Os bifes eram finos – magros como eu – pelo amargor dos espancamentos. Ao depois de minha tortura, a carne se transfigurava em pedaços de renda esgarçadas (QUEIRÓS, 2011, p. 23-24, grifos nossos).

Segundo Jean-Jacques Chevallier e Alain Gheerbrant (1996 p.196), “[...] a cozinha representa o local das transmutações alquímicas ou das transformações psíquicas, isto é, um momento de evolução interior”. Pode-se aqui pensar que as transformações que acontecem são visíveis na forma como cada uma das personagens se relaciona com a alquimia do alimento. A mãe que transforma o alimento em poesia e assim traz vida para os filhos com seu alimento transmutado em amor e a madrasta que luta contra o alimento violentamente, matando qualquer possibilidade de vínculo afetivo.

Henrique Carneiro (2003), historiador social brasileiro, pesquisador de diversos temas da sociedade, inclusive o tema da comida, afirma que a cozinha é um microcosmo da sociedade com significado simbólico na construção de regras e sistemas alimentares. Para o pesquisador o universo da cozinha revela muito da estrutura cotidiana de um grupo social (Cf. CARNEIRO 2003). Também Mônica Chaves Abdala (1997), ao tratar do tema cozinha mineira, afirma o destaque que esse espaço desempenha na cultura de Minas Gerais, conforme assertiva que segue:

Considerando-se as diferentes sociabilidades que resultam dos dois mais significativos momentos do passado mineiro, marcados pela extração mineradora e pela posterior ruralização da economia, e as diferenças ente as sub-divisões regionais, pode-se afirmar, no entanto, que a cozinha desempenhou um papel fundamental na mediação do domínio íntimo com o domínio da rua, num universo onde o convívio social era restrito a festas religiosas obrigatórias e aquelas que se realizavam entre quatro paredes, na intimidade do lar. Nesses tempos em que ainda não havia uma estrutura de classes claramente configurada e a sociedade criava mecanismos que demarcassem as diferenças, os rituais das fartas mesas mineiras acolhiam na melhor tradição reinol, simbolizando posições sociais (ABDALA, 1997, p.19).

As migrações de diversas regiões do Brasil para Minas, por conta da extração do ouro e outros minerais, fizeram com que fosse necessário criar uma forma de produzir alimento no próprio local já que o transporte do mesmo era muito difícil devido ao relevo montanhoso, além disso, não havia interesse da Coroa na construção de estradas a fim de evitar o contrabando do ouro e dificultar o acesso às riquezas descobertas.

A escassez de gêneros alimentícios básicos, uma questão histórica de Minas da época da mineração, motivou seus habitantes a produzirem no próprio quintal seu alimento, tradição que permanece até hoje. No fragmento de VA a seguir, pode-se observar a presença dessa tradição mineira, o uso de alimentos que vêm direto da horta como a abóbora a couve e o famigerado tomate que crescia sem estações:

Todos os dias – cotidianamente - havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. Tomate não. Ele frutificava, continuamente, sem demandar adubo além do ciúme. (QUEIRÓS, 2011, P.10)

Ter boas comidas em casa era sinônimo de posição social, então se pode cogitar que a decoração dos pratos mineiros seja uma forma de ostentação ou de disfarce de pratos não tão ricos e que permanece como traço da cultura. Ao criar suas narrativas, Queirós as insere dentro da cultura mineira. Em VA, tanto a mãe como a madrasta enfeitam os pratos e a preparação dos alimentos parece seguir um lento ritual. Em outras obras de Queirós já citadas nesse estudo, como **Indez**, a cozinha fortemente ligada à figura materna também se faz presente. A mãe do menino Antônio, de **Indez**, se esmerava no preparo dos pratos cheios de enfeites, representando para o menino o amor materno presente em tudo que ela fazia, como se pode vislumbrar na poesia do seguinte trecho:

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

As doçuras de família também estão presentes nas memórias do escritor mineiro Pedro Nava (1903-1984) e representadas pelos quitutes da avó paterna. A narrativa da obra memorialística **Baú de Ossos** (1999) apresenta as recordações de infância e adolescência do narrador e as de sua família, leva o leitor à mesa da casa da avó sempre repleta de doces, símbolo de fartura e capricho. Doces elaborados com os produtos da terra como batatas-doces, abóbora, laranja de cidra, jamelão que as senhoras aprendiam com as freiras e levavam as novidades das receitas para aprimorar a culinária de seu lugar e se gabar com elas (Cf. NAVA 1999).

Em **Chão de Ferro (2001)**, outra obra do escritor Pedro Nava, o narrador fala da culinária mineira como “[...] obra de arte tanto na feitura como na preparação” (NAVA, 2001, p. 190). Outra evidência da importância da cozinha como elemento ligado às relações familiares e ao afeto materno está em **O Risco do Bordado** (1981), do autor mineiro Autran Dourado (1926-2012), em que se pode perceber a presença do espaço cozinha e da comida como agregadores da família, lugar de intimidades, de conversas sérias e confidências. Presente no esmero com a preparação dos alimentos ponto alto de qualquer comemoração. A narrativa que trata das recordações de um menino no interior de Minas Gerais se mostra impregnada de cenas domésticas que tem a cozinha como lugar preponderante e o carinho da mãe representado pelos agrados por meio das quitandas, sendo exemplo disso o trecho a seguir:

À porta da cozinha entreaberta viu uma bandeja cheia de xícaras vazias, sentiu o cheiro do café novinho no coador, um bolo enorme no centro da mesa, pratos de sequilhos e brevidades, um cesto de broinhas de fubá - a quitanda de que ele mais gostava. Quando vinha para o colégio, na hora da despedida, ainda chorosa, a mãe sempre enchia os seus bolsos de broinhas, além do embrulho que cismava de fazer para ele levar de matula. Ele era um homem, não gostava mais daqueles cuidados: carinho é coisa de mulher, no fundo agora ele já pensava (DOURADO, 1981, p. 54).

Pode-se pensar que a cozinha com suas comidas e quitandas, principalmente o modo de prepará-las, é um elemento preponderante da cultura mineira e por isso tão recorrente na literatura de seus escritores. A relação estabelecida com a comida se apresenta como símbolo de pertencimento a uma cultura, esse sentimento ao ser

evocado e ressignificado pelas narrativas literárias como expressão de identidade de um grupo social se valoriza e se atualiza, gerando sentimentos de pertencimento também no leitor. O narrador **de Baú de Ossos**, quando discorre sobre o que une os mineiros, utiliza-se de elementos da culinária e diz: Somos queijo do mesmo leite, milho da mesma espiga, fubá da mesma saca. [...] As mesmas cozinhas escuras onde a lenha verde chia, a seca estala e o fumo enegrece paredes, barrotes, e o picumã que o sangue estanca (NAVA, 1999, p.96).

A cozinha é eminentemente o espaço do alimento, lugar de trocas entre familiares, lugar de conversas e de comemorações onde para além da nutrição do corpo se estabelece a nutrição das relações familiares. O espaço da cozinha carrega sensações e sentimentos do narrador-personagem de VA que estabelece relações diferentes com os alimentos preparados. O alimento feito com amor e o alimento feito sem amor. Enquanto a comida da mãe trazia vida, a comida da madrasta tinha o presságio da morte.

A metáfora do tomate permeia toda a narrativa e leva o leitor a perceber no título da obra **Vermelho Amargo**, uma construção sinestésica que demonstra as amarguras da infância do narrador transfiguradas no amargor do tomate cortado por aquela que vem a ocupar que era da mãe. O **desgosto**, o não gosto, o desprazer da madrasta que não tem amor para dar, corta qualquer possibilidade de laço afetivo:

Oito. A madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate, tamanha a sua transparência. Com a saudade evaporando pelos olhos, eu insistia em justificar a economia que administrava seus gestos. Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós. Seis (QUEIRÓS, 2011, p. 9).

O tomate preparado pela mãe é preparado com cuidado e capricho e por meio de sua poesia, leva a imaginar-se barco, transforma-se em alimento para a alma:

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. Cortados em cruces eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros eram as sementes, vestidas em resina de limo e brilho.

Pousado sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar (QUEIRÓS, 2011, p.14-15).

Assim, a experiência da alimentação é resignificada com a experiência da perda da mãe e a chegada da madrasta. O menino da narrativa queirosiana é carente de amor, de alimento afetivo.

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 substância às nossas refeições. Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca (QUEIRÓS, 2011, p.27).

Pode-se, então, deduzir que a cozinha em VA se revela como o território da mãe e da madrasta, pois esse espaço é dominado por elas e dominado pelas sensações que elas desvelam. Entende-se território, aqui, como um espaço de apropriação, espaço esse delimitado por relações de poder, onde regras são determinadas. Os territórios se diferem pelas suas características históricas, geográficas, políticas, sociais e simbólicas.

Destacam-se algumas características da dimensão simbólica, presente nas cenas da cozinha onde vários elementos afetivos e culturais entram em jogo e determinam a identidade desse território:

A madrasta montava a comida em cada prato. O arroz de um lado. O feijão ralo ficava ancorado no arroz, lembrando uma praia mansa com um mar negro, sem ondas. Na extremidade do oceano uma ilha feita de abóbora, chuchu ou quiabo, segundo sua escolha. Um fragmento de carne – renda bem engomada – segurava o arroz. A fatia de tomate entrava como um sol, sobre o arroz em neve, colorindo seu império (QUEIRÓS, 2011 p. 38-39).

Compartilhar a comida é um ato de comunicação e de interação. A comida possui uma dimensão simbólica, expressando significados, emoções e sociabilidade (Cf. AMON; MENASCHE 2008). A comida é uma manifestação cultural de cada povo e aqui especificamente de uma região. A comida que a madrasta e a mãe servem contém mais ou menos os mesmos ingredientes que demonstram uma identidade cultural.

O alimento diz respeito a todos os seres humanos, é universal, geral. A comida define um domínio de opções, manifesta especificidades, estabelece identidades, pois é o alimento transformado pela cultura (Cf. DA MATTA 1987). A

comida é um elemento de partilha. O fazer a comida e o comer estão inscritos em uma dimensão simbólica afirmadas no lugar de comer, na arrumação da mesa e dos pratos como também na posição ocupada pelos membros da família ao redor dela.

O fogo do fogão a lenha, elemento presente na cozinha de VA, é desde os tempos remotos, considerado símbolo de vida em família, união do homem com a mulher, lugar de aproximação dos seres, por seu calor e sua luz, lugar onde se prepara o alimento; na Europa a lareira é considerada o centro da vida familiar (Cf. CHEVALLIER; GHEERBRANT 1996). O fogo tem seu lado celestial e demoníaco. O menino de VA enxerga na relação da madrasta com o fogo algo de maléfico e ao mesmo tempo algo de sedutor, como é possível perceber no fragmento :

A madrasta mantinha especial conversa também com o fogo. O tomate comia-se cru, frio pelo aço da faca. Ao livrar-se dos pesados cobertores da noite, seus passos duros caminhavam para o fogão. Soprava as cinzas que pairavam sobre as brasas, desfazendo a mentira. Atiçava, e as chamas, ressuscitavam, estralando em suspiros. Despertavam vermelhas como a fatia do tomate brilharia dentro dos pratos (QUEIRÓS, 2011 p. 3).

É na cozinha das casas em volta do fogão e da mesa que as famílias se reúnem. Na narrativa queirosiana, não é diferente. O pai, a madrasta e os irmãos se encontram todos nesse lugar embora cada um se relacione de forma própria com esse lugar. O pai impondo sua presença carregada de autoridade:

O pai recebia seu prato, seu garfo e faca. Senhor de dois punhais, comia manso. Mastigava tudo sem muito embaraço. Nunca empunhou as armas contra os passageiros do trem. Cortava o bife com a faca e espetava o retalho de renda com o garfo. Em meu livro de catecismo, um demônio empunhando um garfo de três pontas nos levava a um pavor do inferno e medo dos pecados. Eu olhava meu pai comendo e consumia ligeiro todo o meu prato, para arrematar antes de todos. O último ouvia dele a mesma sentença, sempre: “Esse menino só nasceu para comer!” (QUEIRÓS, 2011, p. 40).

A relação da madrasta com a cozinha é de alguém que não se vinculada à família, sua única relação com esse lugar consiste na confecção da comida e no ato calculado e frio de servi-la:

A madrasta comia depois. Compunha cuidadosamente seu prato: um mar de feijão com uma ilha de arroz no meio. No cume da montanha nevada ela deitava a transparência do tomate. Desgostava de abóbora, chuchu ou quiabo. A carne – essa sim – ela mortificava ferozmente. Além de torturá-la, triturava com dentes como meu irmão mastigava vidros. Sem remorso por

ter degolado o tomate ou açoitado a carne, ela saciava sua fome como a Branca de Neve mordera a maçã. Esperava a noite para acalmar-se nos abraços do pai, eu suspeitava (QUEIRÓS, 2011, p. 42).

Para Pichón Rivière (1988), vínculo é a forma, a consistência individual da nossa relação com o outro, específica de cada encontro. O vínculo considera também a relação do indivíduo com as imagens internalizadas. O sentido de vínculo está presente tanto na aproximação quanto no isolamento.

A cozinha de VA mostra, portanto, os vínculos estabelecidos pelos personagens com o lugar e entre eles próprios. Para o narrador-personagem essas relações são mediadas pela presença torturante da madrasta e pela presença impositiva do pai. É possível inferir, portanto que as relações produzem o lugar e os territórios de convivência ao mesmo tempo em que são produzidos também pela cultura e pelas significações afetivas que carregam.

Outro espaço que se mostra relevante na narrativa de VA e que se apresenta como espaço de amor e de delicadezas é o quintal. Lá coexistem o tomate, a beleza das flores e a imagem da mãe que poeticamente aparece com dons sagrados:

No fundo do quintal, contíguo aos tomateiros germinavam pequenos raminhos de beijos, bocas-de-leão, amores-perfeitos [...]. Nas tardes quando o tempo se faz humano por parecer duvidar, minha mãe, sustentando o regador pela asa, benzia as flores. Exalava um perfume de terra molhada e a alma se fazia definitivamente telúrica [...] A mãe indicava no quintal a galinha para o almoço [...] (QUEIRÓS, 2011, p. 26, 31, 37).

Aqui podemos fazer uma analogia do quintal de VA como o jardim que se apresenta como o mais antigo exemplo de heterotopia devido ser um espaço onde existem em justaposição vários lugares (Cf. FOUCAULT 2001). O jardim de VA é tanto o lugar do plantio de alimentos, da criação de animais, do contato com a natureza quanto lugar de relações e brincadeiras, sendo, assim, um mundo em miniatura. O jardim é também o espaço da natureza inserido no urbano.

O jardim é uma criação milenar que remete ao Oriente onde era considerado como lugar que continha o sagrado. Na antiga Pérsia, o jardim era uma recriação dos quatro cantos do mundo sendo construído em torno de uma fonte. Os tapetes eram tecidos com motivos de jardins e assim esse espaço poderia se deslocar e compor outros espaços (Cf. FOUCAULT 2001).

O elemento água, recorrente na produção literária de Queirós, também está presente no jardim da casa-natal de VA como um elemento envolvente, que cria um lugar de trocas entre irmãos:

Por vezes me convidava para tomar banho juntos, na bica do quintal, debaixo da água que chegava das montanhas. Nus, arrepiados pela água gelada, eu contemplava sua presença de homem e me acusava como apenas um menino, indefeso, cheio de medo do amor e do tomate (QUEIRÓS, 2011, p. 48).

A relação do narrador-personagem com o espaço se expande para lugares escondidos e secretos distantes dos olhares de todos. Conforme, será bordado na seção seguinte.

5.2 LUGARES DE SEGREDOS

Em VA há lugares escondidos compartilhados em segredo, e que se apresentam como desvios, como novas formas de subjetivação. Esses lugares são habitados por sensações e sentimentos em nascimento. Um lugar escondido é o que o irmão, convida para a partilha de segredos de criança. O irmão mais velho, que se comporta de forma corajosa e arriscada, desperta no narrador-protagonista grande admiração, como pode ser percebido no trecho a seguir:

Meu irmão mais velho me convidava para trás do muro. Carregava pedaços de vidro no bolso da calça. Escondidos, ele começava a mastigar as lâminas [...]. Pensava em sua língua sangrando e o vidro retalhando sua garganta e se misturando ao tomate no estômago. [...] Era bonito mais meu amor não passava por ali (QUEIRÓS, 2011, p. 40).

Outro lugar que guarda segredos é o porão. Esse espaço da narrativa é apresentado como palco de um importante sentimento, uma revelação: “Só embalava-me o porão do sobrado da casa, onde nos amávamos, sobre chão de terra e sob o céu de tábuas corridas” (QUEIRÓS, 2011, p.25). Na toponímia, o porão é apontado como o lugar dos símbolos do inconsciente, lugar do que está cristalizado, do que se encontra oculto. Apresenta-se aqui a possibilidade de essa passagem representar a revelação de sentimentos reprimidos. Por outro lado, Bachelard (1993, p. 8) afirma: “Porão e sótão podem ser detectores de infelicidades

imaginadas, dessas infelicidades que muitas vezes marcam, para o resto da vida, um inconsciente”.

No fragmento a seguir, pode-se constatar essas possíveis marcas: “Há dias em que o passado me acorda e não posso desvivê-lo. [...] O presente é a soma de nostalgias, agora irremediáveis. A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente” (QUEIRÓS, 2011, p. 60).

A casa segundo o autor é imaginada como um ser vertical no qual tal verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão e só assim oniricamente completa. Propõem que a oposição entre racionalidade e irracionalidade representadas respectivamente pelo teto e pelo porão. “Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros, iluminados pela razão. Por outro lado, o porão é o ser escondido da casa onde o devaneio flui” (BACHELARD, 1993 p.38). No texto queirosiano pode-se constatar essa afirmativa:

Dormi e, ao despertar-me, já amava. Acordei-me em saudade. Não sei o itinerário do sonho naquela noite. Nada mais me incomodava: o tomate, o bife, o álcool. Só embalava-me o porão do sobrado da casa, onde nos amávamos, sobre chão de terra e sob céu de tábuas corridas. Talvez tenha sonhado com girassóis sem conhecê-los (QUEIRÓS, 2011, p. 25).

O porão representa também o lugar do medo natural presente na dupla natureza do homem e da casa, a presença do que existe, mas se encontra escondido, oculto. “O porão é claramente a região dos símbolos, do inconsciente e é nele que a vida consciente cresce à medida que a casa vai saindo da terra para alçar o sótão” (BACHELARD, 1990, p. 82). O conceito de inconsciente é aqui esclarecido pela teoria de Carl Jung:

A princípio o conceito do inconsciente limitava-se a designar o estado dos conteúdos reprimidos ou esquecidos. O inconsciente, em Freud, apesar de já aparecer - pelo menos metaforicamente - como sujeito atuante, nada mais é do que o espaço de concentração desses conteúdos esquecidos e recalçados, adquirindo um significado prático graças a eles. Assim sendo, segundo Freud, o inconsciente é de natureza exclusivamente pessoal, muito embora ele tenha chegado a discernir as formas de pensamento arcaico-mitológicas do inconsciente. A princípio o conceito do inconsciente limitava-se a designar o estado dos conteúdos reprimidos ou esquecidos. O inconsciente, em Freud, apesar de já aparecer - pelo menos metaforicamente - como sujeito atuante, nada mais é do que o espaço de concentração desses conteúdos esquecidos e recalçados, adquirindo um significado prático graças a eles. Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos inconsciente pessoal [...] (JUNG, 2002, p. 15).

Em VA o narrador-personagem sai da superfície da casa e desce às profundezas do porão para ressignificar a experiência com seu corpo e reinventá-lo. Ao entrar em contato com sensações e sentimentos em nascimento e se deparar com seus desejos desconhecidos e incontroláveis o menino, se volta para as suas próprias profundezas, o lado de dentro da pele, para então emergir e poder fazer a vida ter sentido na superfície:

Ao amar, desvendi a serventia do corpo para além de guardar a alma imortal. Até então, o corpo só me servia para carregar no estômago o tomate. Favorecia-me, vez por outra, ao nadar no córrego e desfrutar a maciez das águas, ao pedalar a bicicleta do padre, ao correr nos campos e vencer o mais longe. No amor, meu corpo delatou a presença da alma, que veio morar na superfície da minha pele (QUEIRÓS, 2011, p. 27, grifos nossos).

A relação com o outro possibilita a transformação não só sua relação com seu corpo, mas também sua relação com o espaço, sua relação com sua solidão. Transmutando, assim, a sensação de aprisionamento e de estranhamento de um corpo que servia apenas para carregar a falta (a metáfora do tomate): “[...] sempre sou um outro morando em mim. Vivo em uma casa geminada. Intruso, pareço inquilino em vias de despejo [...]” (QUEIRÓS, 2011, p. 22).

Segundo Gilles Deleuze (1992), um organismo não cessa de se recolher em um espaço interior, como de se expandir no espaço exterior, de assimilar e de exteriorizar. Mas, é na fronteira que são carregadas as polaridades, é onde se dá o contato do interior com o exterior independente da distância. Não há valor biológico nas polarizações de interior exterior, a não ser por esta superfície topológica de contato. É na fronteira que o corpo confinado na solidão do menino de VA encontra potência para ultrapassar limites. No encontro com o outro se dá o afeto.

Entendendo a pele como fronteira que demarca territórios, o pensador, utilizando-se de uma famosa frase de Paul Valery, afirma que até mesmo biologicamente é preciso entender que “o mais profundo é a pele” (Cf. DELEUZE 1974).

Para David Le Breton, sociólogo e antropólogo francês, conhecido pelo seu trabalho sobre a sociologia do corpo (2007), tudo que está no mundo passa pelo corpo. O corpo escapa a qualquer moldura, a qualquer circunferência e “[...] não explica a si mesmo [...] não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração

social e cultural” (LE BRETON, 2007, p. 26). O corpo é matéria simbólica e não simples biologia.

A experiência do corpo relatada pelo narrador-personagem passa de um estranhamento inicial para a descoberta do prazer e, assim, transforma sua concepção de si mesmo como também sua maneira de encarar sentimentos.

Numa conferência de 1966, chamada **O corpo utópico: as heterotopias**, Foucault reflete sobre a fluidez do corpo, conforme se verifica no excerto seguinte:

Meu corpo, de fato, está *sempre* em outro lugar. Está ligado a todos os outros lugares do mundo, e, para dizer a verdade, está num outro lugar que é o além do mundo. É em referência ao corpo que as coisas estão dispostas, é em relação ao corpo que existe uma esquerda e uma direita, um atrás e um na frente, um próximo e um distante. O corpo está no centro do mundo, ali onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo não está em nenhuma parte: o coração do mundo é esse pequeno núcleo utópico a partir do qual sonho, falo, me expresso, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. O meu corpo é como a Cidade de Deus, não tem lugar, mas é de lá que se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p.13, grifo do autor).

Importa então, conferir ao corpo novas possibilidades de subjetivação para que, a partir dele, se multipliquem novas funções e novas formas de se relacionar com o mundo e com o outro.

Outras sensações que se contrapõem às sensações da casa são vivenciadas pelo narrador-personagem nos espaços que circundam o lar como a rua, a cidade e o mundo.

5.3 LUGARES DE DESCOBERTAS

Entramos na casa pela porta da recordação e alcançamos seu entorno, a rua, a cidade pelas mãos de um menino. E, então, vai-se percorrendo as ruas de VA, traçando novas conexões com o mundo. O exterior se mostra como território de novas experiências de admiração e surpresa, no qual se cruzam várias formas de expressão, produzindo rupturas que trazem brechas, aberturas em direção a outros possíveis.

O narrador-personagem vai experimentar os espaços de sua cidade e assim traçar um mapa da mesma. Mas antes a cidade é observada de dentro, através da janela, um cenário espreitado. Da Matta (1997) afirma que portas, corredores e

janelas são espaços marcados pela transitoriedade, fazendo a ponte entre exterior e interior. O narrador-personagem revela: “Havia as frestas das janelas por onde se perscrutava o vizinho” (QUEIRÓS, 2011, p. 15).

Bachelard (1993, p. 90) afirma a existência e o valor atribuídos a “[...] esses devaneios emoldurados, a esses devaneios centrados em que a contemplação é a visão de um contemplador escondido”. A magnitude do espetáculo se relaciona com a dialética de imensidão e de intimidade onde se encontra a fronteira do interior com o exterior.

Em VA o espaço da cidade é apresentado pelos percursos que o narrador-personagem faz quando observa o que acontece na alfaiataria, na casa de vizinhos, na igreja e, nesses espaços, ele observa e admira as pessoas, como o homem do guarda-chuva preto, a mulher da sombrinha vermelha, a vizinha que sabia ler e escrever, a mulher com duas almas (fada e bruxa), o homem da tesoura, e vai tecendo impressões desses cenários. O passeio de bicicleta que amplia a cidade e corta o rio. O menino assim brinca, cria o mundo com o que recolhe com o seu olhar.

O menino não passa correndo pelas ruas, perambula, deslizando pela cidade ele contempla atentamente os pequenos movimentos de seus habitantes, sem pressa: “Tudo eu olhava devagar para bem poder imaginar” (QUEIRÓS, 2011, p. 29). O menino com seu olhar aguçado vai transformando o que vê em belas imagens poéticas. Os detalhes passam a ser o foco do olhar, como os desenhos que a tesoura do alfaiate vai fazendo surgir nos pedaços de tecido ou como a voz da vizinha que invade a cidade. A cidade oferece palavras, imagens, impressões para o menino tecer fantasias, alimentar o imaginário sobre o lugar que habita.

Benjamin (1984), em seu texto sobre a produção de brinquedos para as crianças, aponta que, na verdade, o mundo está cheio de coisas que são admiráveis para elas:

[...] E que as crianças são especialmente inclinadas a buscar todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se dê de maneira visível. Elas se sentem irresistivelmente atraídas pelos destroços que surgem da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses restos que sobram elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e só para elas. Nesses restos elas estão menos empenhadas em imitar as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma nova e incoerente relação. Com isso as crianças formam seu próprio mundo de coisas, mundo pequeno inserido em um maior. Dever-se-ia ter sempre em mente as normas desse pequeno mundo quando se deseja criar premeditadamente para as crianças e não se

prefere deixar que a própria atividade — com todos os seus requisitos e instrumentos — encontre por si mesma o caminho até elas. (BENJAMIN, 1984, p. 77-78).

Na mitologia da mineiridade costuma-se entender as pequenas cidades do interior mineiro como acolhedoras e hospitaleiras. A cidade de VA é uma cidade que contraria esse princípio. Nessa passagem, o narrador como o *flâneur* de Benjamin, “[...] vê a cidade sem disfarces” (BENJAMIN, 1995 p. 56) e segundo as palavras de Queirós: “Uma cidade afetuosamente cruel” (QUEIRÓS, 2011, p. 15).

A cidade que a obra nos apresenta dá pistas de uma cidade pacata e interiorana cercada por montanhas, que apresenta elementos exalando o interior brasileiro, onde a religião perpassa a vida de seus moradores e onde há certa conformidade com a vida, como se observa no trecho que segue:

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 impedido de escolher outro destino (QUEIRÓS, 2011, p. 54).

As montanhas, enquanto característica das paisagens mineiras, estão na memória do narrador-personagem e falam de um certo isolamento de seus habitantes e que favoreceu a existência de uma identidade mineira, a mineiridade (Cf. OLIVEIRA 2015). Na narrativa queirosiana, as montanhas aparecem como um impedimento. O mar aparece como um espaço imaginário que se contrapõe ao cerceamento representado pelas montanhas, como se verifica no excerto seguinte:

Um sonho fora do sono persistia em mim. Nasci afogado por ele: o de desvendar o mar. Afundar-me em sua grandeza, salgar-me em sua salmoura, esconder-me em suas ondas, surgir desafogado onde nem eu me sabia. Eu desconfiava o mar por ouvir dizer. Numa infância sem surpresas, cercado pelas montanhas, o mar escondia-se depois de muito pensamento (QUEIRÓS, 2011, p. 39-40).

Por meio da imaginação o menino visita esse lugar onírico e consegue superar os limites de sua existência contida e pode viver as sensações de liberdade que esse lugar subjetivamente provoca.

Para além da cidade, o menino imagina o mundo, uma temerosa promessa: “Só que o mundo eu não sabia de onde vinha nem para onde ia [...] o mundo só nos permite uma baldeação definitiva” (QUEIRÓS, 2011, p. 38). O narrador nos mostra um universo, embora hostil, repleto de mistérios e possibilidades. O narrador-protagonista hesita enquanto aguarda. Bachelard (1993) revela que o ser é carregado de movimentos de fechamento e abertura, concluindo, então, que o homem seria um ser entreaberto, habitado por instabilidades.

A aventura e o enfrentamento dos riscos a descoberta dos outros também se configura em uma experiência iniciática. Recordar a cidade da infância é, portanto, falar de um conjunto de experiências que colocam em contato a criança com a cidade:

[...] O padre me emprestava sua bicicleta, por eu decorar os dez mandamentos. Tudo exigia um preço. Eu pedalava pelas ruas buscando encontrar-me em cada fim de estrada, do depois da última saudade, na outra margem do rio. Mas também lá eu não estava. A velocidade fortificava a força do vento que varria meus pensamentos, provisoriamente (QUEIRÓS, 2011, p. 63).

De acordo com Certeau (2009, p. 175), as “[...] práticas do espaço tecem as condições determinantes da vida social, é por intermédio de ações espacializantes e do movimento que se constrói a familiaridade com a cidade”. O desenrolar de uma ação cotidiana no espaço acaba por produzir o envolvimento e o conhecimento deste espaço, por intermédio do aprofundamento da experiência espacial, ou seja, experimentando esse espaço.

A experiência é, segundo Tuan (1983, p.9), “[...] um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade [...]” e “[...] implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência [...]”. O sentido de experiência em Tuan (1983) se aproxima a concepção de prática em Certeau (2009) que, conforme vimos anteriormente, afirma que é a prática do lugar que possibilita que ele seja conhecido.

Diferente da cidade do *flâneur* de Baudelaire e analisado por Benjamin (1995), que é uma cidade vibrante e mutável, a cidade retratada na narrativa é lenta,

onde a experiência do choque ainda não aconteceu. Seus habitantes se reservam aos seus lares apesar de observarem e julgarem o que se passa lá fora. O que pode aproximá-las seriam essas contradições.

A rua oferece para o narrador-personagem uma multiplicidade de trajetos, vitrine de tipos humanos próprios das pequenas cidades, tornando-se palco do aprendizado da diversidade, mas também do confronto com valores decadentes e excludentes. A rua se apresenta como um espaço de relações onde lugares se cruzam, onde se esbarram territórios distintos.

O pequeno *flâneur* de VA parece comungar com o *flâneur* de Baudelaire ambos compartilham um estranhamento em relação à cidade, uma sensação de não pertencimento. Outra partilha é que, assim como Baudelaire, é através do olhar do menino que os espaços são transformados poeticamente por Queirós.

A cidade de VA é dividida como tantas outras. O menino se vê deslocado no mundo, quem sabe, entre o real e o imaginário. No trecho da obra a seguir pode-se entrar em contato com as impressões do narrador-personagem colorindo a prosa de um mundo sem sentido com devaneios poéticos:

Um raso rio cortava ao meio minha cidade. As águas opacas corriam sorrindo pelas cócegas dos pequenos peixes, marinheiros à mercê da correnteza. A cidade partida me fazia, sempre um morador do outro lado. Não havia opção: em qualquer lugar eu estaria em outra margem. Sem escolha eu vivia o avesso por habitar a outra orla. Havia uma pequena ponte de madeira amarrando os dois pedaços, não como a exata costura dos alfaiates. Eu caminhava de cá para lá, sem me esbarrar em outra pátria (QUEIRÓS, 2011, p. 18).

O rio pode simbolizar a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT 1995). A existência de uma ponte que liga as margens de um rio remete a ideia de conexão entre terras e povos ou de limite entre os mesmos. A ideia de limite nos aproxima novamente da ideia de fronteira, e de transgressão, e que caberia ser pensado aqui, como propõe Antônio Souza Ribeiro (2001) como um processo, como limite temporário e fluido que se afasta do centro em direção às margens.

Cruzar a ponte de uma margem à outra pode significar para o menino um ato de passagem, uma mudança, ao distanciar-se do centro, da casa paterna e expandir seu mundo de menino. Pode-se cogitar que, dessa forma, o narrador-personagem

procura conhecer novas formas de experimentar as fronteiras de seu ser em busca de identificações. Por outro lado, contudo, o não pertencimento nem a uma margem, nem a outra provoca o questionamento do lugar então que ele se coloca e de pensar que o lugar é exatamente o lugar permanente da travessia não compartilhada e solitária, na busca incessante por um espaço onde não se sinta estrangeiro.

Segundo Marc Augé (1994, p. 73), “[...] se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”.

É por meio dos deslocamentos pelas ruas da cidade que o menino de VA entra em contato com formas diferentes de ver o mundo. Além das ruas, o menino alcança os campos “[...] atrás de mais passarinho para conversar [...]” (QUEIRÓS, 2011, p.59). Percebe-se nesse trecho que o menino busca os passarinhos como interlocutores e não para brincar, o que reforça a importância da palavra para o narrador-personagem. O mundo de VA é espaço em movimento, é também percurso que liga afetos, conforme se verifica no fragmento seguinte:

Durante quatro estações, em todas as manhãs, o trem deslizava em frente de nossa casa. Nascia na cidade de um avô, que escrevia nas paredes, e morria na cidade de outro avô, com seu olho de vidro. Sempre suspeitei o nascer como entrar num trem andando. Só que, o mundo eu não sabia de onde vinha nem para onde ia (QUEIRÓS, 2011, p. 37-38).

A rua favorece a experiência da diversidade, possibilita o encontro entre desconhecidos, a troca entre diferenças, o reconhecimento das semelhanças, a multiplicidade de olhares (Cf. DA MATTA 1985). Para o narrador-personagem, o espaço do mundo é concebido como ameaça e salvação, abertura e libertação. Bachelard denomina de **imensidão íntima**: “Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior” (BACHELARD, 2009, p. 218).

A escola se apresenta como essa imensidão e possível saída para o menino, como revela essa passagem da obra:

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, 2011, p.62).

A palavra e a escrita se mostram como possibilidades de ressignificação de toda a infância como potência do ser para viver o mundo. De outra maneira, é também a imaginação que tem poder de criar um novo lugar: “A palavra que me desvela e a mesma que me esconde” (QUEIRÓS, 2011, p. 45).

A experiência da leitura se apresenta para o narrador-personagem como experiência que pode alavancar novas subjetividades e marcar a vida do menino. A presença da escrita como punhal para se defender do mundo e para armar o menino para as lutas da vida pode ser entendida não como o tamponamento da falta, que não move o ser, mas os desvios necessários para eternizar as buscas: “Ao me interrogar se tomate ainda há, não me fecho em silêncio. Confirmo que minha primeira leitura se deu a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho” (QUEIRÓS, 2011, p.65).

As palavras para o narrador-personagem se apresentam como um dispositivo para novas construções subjetivas a fim de lidar com o mundo e não simplesmente uma forma de superação de um acontecimento. Seria a forma de realizar um processo de resiliência, entendendo este conceito como:

[...] a possibilidade de encontrar um meio de expressão para a intensidade emocional da experiência traumática ou de adversidade, que pode ser dar através da arte, da cultura ou do esporte; a importância de cada encontro com as outras pessoas, ou com a literatura, com a possibilidade enfim de vislumbrar outras formas de lidar com a adversidade encontrada na experiência de outras pessoas, e que pode revelar capacidades próprias antes desconhecidas (BARON, 2012).

Voltando a epígrafe de abertura de VA, quando o autor se refere a sua necessidade de escrever, pode-se cogitar que, posteriormente, na vida adulta, é a escrita que vai se mostrar como um dispositivo potente para transformar vivências traumáticas em experiências narradas e com isso construir um lugar novo, onde seja possível ressignificar faltas e amarguras.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, foi possível constatar que a qualidade estética da escrita e os temas abordados pelo autor em suas obras não caracterizam sua escrita como uma escrita para a infância e sim uma escrita da infância, contribuindo para a compreensão e reflexão do mundo infantil como também para uma reaproximação do leitor com essa experiência do ser. Pode-se perceber que a infância presente em sua obra não é a idealizada, observada de longe pelo adulto, e sim aquela que carrega em si a experiência de uma infância vivida e que por isso pode ser narrada.

Verificou-se também que a forma de escrever queirosiana se encontra na fronteira dos gêneros literários, entre prosa e poesia, por ser esse o lugar que permite maior liberdade de expressão artística como também ampliação das possibilidades de interpretação do texto para o leitor, comprovando a contemporaneidade de sua escrita.

Na análise da prosa poética de VA, encontraram-se muitos recursos da poesia como as aliterações, as metáforas e as construções sinestésicas, desencadeadores de sensações no leitor. Confirmou-se que os recursos poéticos empregados pelo autor ampliam os sentidos da narrativa e possibilitam múltiplos olhares interpretativos. As imagens poéticas presentes em VA se mostraram também como uma estratégia poderosa para diluir a temporalidade e acolher a memória, tempo da narrativa de VA.

Ao considerar a temporalidade narrativa, foi possível confirmar que em VA o tempo evanescente da memória abriga as primeiras experiências do homem, a infância. Concluiu-se que as memórias presentes em VA são produto da ressignificação no presente de sensações e acontecimentos experimentados e desejados na infância. Momentos que se apresentam em VA são frutos do entrelaçamento da memória involuntária com a imaginação, influenciadas pela cultura.

Constatou-se que a infância rememorada, encontrada na narrativa de VA, é repleta de sensações e sentimentos contraditórios. Defrontando a obra VA com outras obras concebidas pela crítica como memorialísticas ou autobiográficas, pode-se constatar que a memória da infância é a estrutura do projeto literário do autor, pois ela permeia toda sua obra como também está presente na lembrança de um texto, de uma imagem que também retorna numa próxima narrativa

incessantemente. Também é possível inferir que os textos de memórias de infância do Queirós se apresentam como estratégia possível para o autor recomençar, reescrever experiências vividas e sonhadas e reencontrar sua própria identidade cultural.

O contato com definições multidisciplinares da categoria espaço ampliou os horizontes de compreensão desse elemento, possibilitando o entendimento do espaço no texto queirosiano como produto de interrelações, com valores diversos e produzido por quem o habita.

A análise dos espaços em VA confirmou a possibilidade das considerações expostas neste estudo. Apesar da falta de descrições na obra que em um primeiro momento se mostrou como elemento cerceador, a análise dos espaços propiciou a interpretação de algumas faces da narrativa confirmando a teoria bachelariana de que as memórias se alojam nos espaços vividos e não nos tempos vividos.

A casa-natal, espaço central da narrativa queirosiana, demonstrou ter a força de uma moldura para acolher as sensações e os sentimentos do narrador-personagem. Esse espaço, por sua vez, se mostrou impregnado por elementos da cultura mineira especialmente na cozinha da casa. Nesse lugar/ território, foi possível travar contato com sentimentos antagônicos e perplexidades de uma infância marcada pela busca de amor. Outros espaços praticados que foram analisados neste estudo revelaram também as faces de uma infância repleta de perplexidades e descobertas.

Finalmente, foi possível verificar, a importância do espaço da escola para o narrador-personagem. Esse foi percebido como o lugar das palavras e, portanto, lugar de salvação. Assim, constatou-se a potência da arte como dispositivo capaz de alavancar saídas para as faltas do ser.

Na análise, pode-se perceber que na trama de VA se entrelaçam fios da vida pessoal do autor, da imaginação criadora e da memória coletiva da cultura mineira. Essas características dialogam com a linha de pesquisa em que esta obra se insere, pois na escrita queirosiana estão presentes tanto o local, a tradição como o universal que se apresenta principalmente na estética da escrita e na escolha dos temas.

Conclui-se, finalmente, que a escrita de **Vermelho Amargo** é criadora de uma infância marcada pelas perdas, é resignificada pela luz da poesia. Nela se apresenta um tempo colado em espaços onde se instala a experiência da infância. Na narrativa de Queirós a tradição está profundamente enraizada e se revela nos

persistentes elementos que povoam seu texto como a cultura mineira, a devoção aos ambientes da família e aos avós, a religiosidade e até nas velhas angústias como um narrador camponês, melhor dizendo, um narrador montanhês. Mas por outro lado, está presente em sua prosa-poética o narrador marinho aquele que mantém o olhar fixo num horizonte sem fronteiras, que não aprisione sua escrita em um gênero literário ou a um público específico e que o permita abordar temas universais. Dessa forma a escrita de Bartolomeu Campos de Queirós é aquela que habita a fronteira se apoiando nas margens da tradição e da ruptura, uma escrita entre o mar e as montanhas. Ao final desse estudo constata-se a certeza de que muito não foi desvelado, mas que é preciso finalizar para abrir portas e janelas para novos começos.

REFERÊNCIAS

ABDALA, Mônica Chaves. **Receita de mineiridade**: a cozinha e a construção da imagem do mineiro. Uberlândia: Edufu, 1997.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da mineiridade**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

AMON, Denise; MENASCHE, Renata. Comida como narrativa da memória social. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n.1, jan/jun, p. 13-21, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A intuição do instante**. Campinas: Verus Editora, 2007.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARON, Sandra Cabral. **Estratégias criativas de sobrevivência psíquica ao traumatismo insidioso de um cotidiano de adversidades**. SENESAT: I Seminário Nacional Estresse, Saúde e Trabalho. Estratégias criativas de sobrevivência psíquica ao traumatismo insidioso de um cotidiano de adversidades. 2012. .Não paginado. Disponível em: <http://www.senesat.uff.br/sandra.pdf>. Acesso em: 7 nov 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas, v. III. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *In: Revista Brasileira de Educação*. Campinas, nº 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr, 2002.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à toponálise. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Edusp, 1987.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Cultura e espaço na da literatura**. Via Atlântica, Brasil, n. 8, p. 83-97, dez. 2005. ISSN 2317-8086. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50013>>. Acesso em: 17 Fev. 2015.

BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura** - Poéticas do espaço. V. 15, n.1, p. 207-220, jan-jun. 2007. Disponível em: <http://link.periodicos.capes.gov.br/sfxlcl41?url_ver=Z39.88-2004&url_ctx_fmt=infofi/fmt:kev:mtx:ctx&ctx_enc=info:ofi/enc:UTF-8&ctx_ver=Z39.88>. Acesso em 7 abril 2014.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. **Revista de Letras**. UNESP. São Paulo. V. 46 n1, 2006.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

CHEVALLIER, Jean-Jacques; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 10ª ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1996.

DA MATTA, Roberto. **A Casa e a Rua.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990.** Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Lógica do sentido.** Tradução de Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo. Perspectiva, 1974.

DOURADO, Autran. **O risco do bordado.** São Paulo: DIFEL Difusão Editorial AS, 1981

_____. **Ópera dos Mortos.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

DUARTE Fábio. **Crise das matrizes espaciais.** Perspectivas: FAPESP. São Paulo, 2002.

DUARTE, Lélia Parreira. Silêncio e comunicação: a literatura de Bartolomeu Campos de Queirós. **Verbum Analecta Neolatina** XIII/1,2012. p. 137–147.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leituras sem Palavras.** São Paulo: Ed. Ática, 1986.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Lembrar, esquecer, escrever**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAMA-KHALIL, M. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista Anpoll**, 1 (28).2010
<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166/179> Acesso em 25/05/2015

GOFF, Jacques Le. **História e Memória**. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5 ed. Campinas: Unicamp, 1990

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: F. Alves (1989).

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

JUNG Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.

KNAUSS, Paulo. Imagens do espaço, imagem da história. A Representação Espacial da Cidade do Rio de Janeiro. **Tempo** n.3, v.2. Rio de Janeiro: EDUSP, jun. p.135-148, 1997.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Translation of Donald Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1991.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa, Editora Vendaval, 2003.

_____. A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no livro do Desassossego. **Revista Colóquio Letras**. n.77, jan1984.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 2005.

MAFFESOLI, Michel: o imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Brasil, v. 1, n. 15, 2006. Disponível em: [emhttp://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/285/217](http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/285/217). Acesso em: 02 jul 2015.

MASSEY, Doreen. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. **GEOgraphia** Niteroi, ano 6, n. 12, 2004. p. 7 – 23.

_____. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, A. A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papius, 2000. p.176 – 185.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 13. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1997.

MENDONÇA, Márcia Rejany. **Representações do espaço em narrativas ficcionais de Osman Lins**. 2008f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. 8ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. São Paulo: Ateliê Editorial. 1999.

NAVA, Pedro. **Chão de ferro**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.

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

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: Problemática (in)definição. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, Fase VIII, Ano II, Nº75, p.151-162, Abril-Maio-Junho, 2013.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: Ariés, Philippe & Duby, Georges (org.). **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Companhia das Letras: São Paulo, vol. 4, parte 3, 2003. p. 284-302,

PERES, Ana Maria Clark Peres. **O infantil na literatura**. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poema em prosa. **Itinerários - Revista de literatura**, Araraquara: Ed. UNESP, v.1, n.24,p.35-73, 2006 p.35-73, 2006. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2627/2299>>. Acesso em 22 março 2015.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Tradução de Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago,1992.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Pedro**. Belo Horizonte: Miguilim. 1973.

_____. **O peixe e o pássaro**. Belo Horizonte: Veja, 1974.

_____. **Raul luar**. Belo Horizonte: RHJ, 1978.

_____. **Onde tem bruxa tem fada**. São Paulo: Moderna, 1979.

_____. **Mario ou de pedras conchas e sementes**. São Paulo: Global Editora, 1982.

_____. Das saudades que não tenho. In: ABRAMOVICH, Fanny (org). **O mito da infância feliz**. São Paulo: Editora Summus, 1983.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Ah! Mar...** São Paulo: Quinteto Editorial. 1985.

_____. **Escritura.** São Paulo. Quinteto Editorial, 1990.

_____. **Minerações.** Belo Horizonte: RHJ, 1991.

_____. **Ciganos.** 6ª ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1994.

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

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

_____. Menino temporão. In: _____. **O jogo do livro infantil.** Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1997.

_____. **Os cinco sentidos.** São Paulo: Cia Editora Nacional, 1999a.

_____. **A formação do leitor: pontos de vista.** In: PRADO, Jason; CONDINI, Paulo (Org.). **A formação do leitor: pontos de vista.** Rio de Janeiro: Argus, 1999 b.

_____. **Faca Afiada.** São Paulo: Moderna, 2002a.

_____. **Menino de Belém.** São Paulo. Moderna, 2002b.

_____. **Indez.** Belo Horizonte: Miguilim, 2003a.

_____. **Até passarinho passa.** São Paulo: Moderna, 2003b.

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

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

_____. **O livro de Ana.** São Paulo: Editora Global, 2008.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Manifesto por um Brasil literário. **Instituto C&A**, 2009. Disponível em: <http://www.brasilliterario.org.br/manifesto.php>. Acesso em: 7 nov. 2015.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Menino inteiro**. São Paulo: Global Editora, 2009a.

_____. **Para criar passarinho**. Belo Horizonte: Miguilim, 2009b.

_____. **Flora**. Belo Horizonte. Miguilim, 2010.

_____. **Bartolomeu Campos de Queirós**: entrevista [07 jun 2011]. Entrevistador: Rogério Pereira. Rascunho: O jornal de literatura do Brasil - projeto Paiol Literário Gazeta do Povo. 2011a. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/bartolomeu-campos-de-queiros> Acesso em: 15 março de 2015.

_____. **Mais com mais dá menos**. Belo Horizonte: RHJ, 2011b

_____. **Vermelho Amargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **O fio da palavra**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2012.

RIBEIRO, Antonio Souza. A retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira. In B. Santos (org.) **Globalização: fatalidade ou utopia?** Porto: Afrontamento, p. 463-488, 2001

SIMÕES, Aparecida. **O poeta de Aquário**: vida e obra de Bartolomeu Campos de Queirós. Viçosa, MG: Editora UFV, 2012.

SIQUEIRA, Ebe Faria de Lima. **Literatura sem fronteira: por uma educação literária**. 2013.321f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço Literário, percepção e perspectiva. **Aletria** - Revista de Estudos de Literatura: Poéticas do espaço. Belo Horizonte - MG, v.15, p.221-229, 2007. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002114.html. Acesso em: 10 jun 2014.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

WOORTMANN, Klaas. A comida, a família e a construção do gênero feminino. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, 1986.

YUNES, Eliana. Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). **TEXTURA-ULBRA** v15, n.29. 2014.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Memória literária e modernidade: o caso Proust. **Temporis(ação)**. Cidade de Goiás: Goiás, v. 1, n. 5/6. p. 63 - 74.2002.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Gilles Deleuze**. IFCH- Unicamp (Digitalização e disponibilização eletrônica). Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, 2004.