



MEMÓRIA E PARTILHA DO SENSÍVEL NA NARRATIVA DE VERMELHO AMARGO, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

 Andrea Soares SANTOS*
Joelma Rezende XAVIER**

RESUMO

A partir das noções de **partilha do sensível** e **inconsciente estético**, de Jacques Rancière, e com apoio no conceito de "imagem crítica" tal como o propõe Didi-Huberman, analisam-se as imagens presentes na narrativa em prosa poética de **Vermelho Amargo**, de Bartolomeu Campos Queirós. Em torno daquela que é a imagem central da obra — o vermelho (o tomate) — e que o leitor experimenta sensorialmente já a partir do projeto editorial do livro, gravitam outras imagens que revelam as tensões emocionais do narrador frente ao que foi vivido e ao que é contado. O processo narrativo, em que se representa a "realidade" do personagem garoto por meio da memória de um adulto e, simultaneamente, em que se tecem elementos ficcionalizantes da vida do autor (realidade), pode ser entendido como uma construção com pretensões autobiográficas. Neste trabalho, procura-se demonstrar o processo de elaboração e de fluxo dessas memórias e dessas imagens como uma forma de legibilidade estética a partir do uso da palavra (o sensível) a ser partilhado.

Palavras-chave: Escrita. Memória. Imagem.

“Foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor.” Esse é o enunciado que dá início à obra **Vermelho Amargo**, do escritor mineiro Bartolomeu Campos de Queirós (2011, p. 6). A narrativa, considerada uma novela em prosa poética, coloca em tensão as lembranças do protagonista, um garoto nascido em uma pequena cidade do interior de Minas Gerais que, após a dolorosa e precoce morte de sua mãe, relata-nos as situações de sofrimento entre os rancores de sua madrasta e a paulatina separação de seus irmãos. Já no primeiro momento da obra, Bartolomeu Campos Queirós incita-nos a entendermos a

* Doutora em Teoria da Literatura/Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

** Doutoranda em Teoria da Literatura/Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

escrita como uma forma de tensão entre “a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (RANCIÈRE, 2005, p. 55). Nesse caso, o ‘vermelho’ que abre o texto e que também intitula a obra é um alvo de potencial significação e das diferentes imagens em torno das quais ele se configura. Pretende-se, neste trabalho, analisar essa potencialização do vermelho (o tomate) e de outras imagens na obra de Bartolomeu Campos Queirós a partir das reflexões teóricas presentes nas obras **A partilha do sensível** (2005) e **O inconsciente estético** (2009) – ambas de Jacques Rancière – e a obra **O que vemos, o que nos olha**, de Georges Didi-Huberman (1998).

Segundo Rancière (2005), “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (p. 58). Isso significa que há formas de inteligibilidade do discurso/do pensamento que se representam ficcionalmente e provocam efeito sobre o real. Essa relação se define por meio de variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos (indivíduo e coletividade), capazes de modificar diferentes situações e de reconhecer suas imagens. Para Rancière:

A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’. Torna-se uma ordenação de signos. Todavia, essa ordenação literária de signos não é, de forma alguma, uma autorreferencialidade da linguagem. É a identificação dos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. (...) A soberania da estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social. (RANCIÈRE, 2005, p. 55)

Essa abordagem em torno da organização da estética literária pode ser percebida na composição narrativa de **Vermelho Amargo**, por exemplo, quando o narrador-personagem revela-nos a dor em contar a sua história, em dizer sobre si, a partir da pungência e dos dissabores de sua memória:

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

A tensão criada nesse relato a partir da dor que é sentida, corporificada, oferece-nos uma interpretação daquilo que é partilhado – a memória do protagonista – como um fenômeno social, uma vez que o protagonista dá visibilidade àquilo que faz parte da experiência humana: o sofrimento desencadeado a partir de vivências

dolorosas de sua infância. Nesse processo narrativo, a “realidade” do personagem garoto é tensionada na memória de um adulto e, simultaneamente, tecem-se elementos ficcionalizantes da vida do autor (realidade), conferindo ao texto um caráter autobiográfico. O desencadeamento desse processo narrado a partir da imagem da dor e da rememoração do passado constitui-se, desse modo, como uma estratégia de “partilha do sensível”, ou seja, “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). A dor passa a fazer parte do discurso constituído, revelando a simultaneidade entre o sentir e o dar voz àquilo que é lembrado.

Além dessa percepção de partilha do sensível em relação à dor sentida e à memória narrada, podemos também perceber essa partilha no diálogo que se estabelece com o universo popular, a partir do uso dos aforismos “não se chora pelo amanhã” e “só se salga a carne morta”. Esses aforismos funcionam como uma espécie de lamento, como um desabafo para uma situação de infortúnio por que passa o protagonista em diferentes momentos da obra. Outros exemplos de aforismos utilizados ao longo da narrativa para reforçar a imagem da dor corporificada: “A dor do parto é também de quem nasce” (p. 8); “Nascer é abrir-se em feridas” (p. 18); “Menino miúdo, menor que a vida, debilitado pelo amor, eu repetia que a dor do parto é também de quem nasce” (p. 29); “Na água morna que enxágua o corpo nasce um desejo de desnascer” (p. 30); “Coração do outro é uma terra que ninguém pisa” (p. 44).

Outro recurso muito importante na “partilha do sensível” é o universalismo da narrativa: na obra, a cidade e os personagens não são nomeados. Para falar dos lugares de sua infância, o narrador-personagem não cita topônimos, usa apenas substantivos comuns como ‘cidade’, ‘casa’, ‘estação’ etc. Para se referir a seus familiares, utiliza substantivos e adjetivos associados à hierarquia familiar: pai, mãe, madrasta, irmão mais velho e, por fim, utiliza alguns epítetos, como “o avô que escrevia nas paredes e o outro, com seu olho de vidro”, para referenciar, respectivamente, a seus avós paterno e materno. Também usa epítetos na identificação das irmãs: “a irmã que gostava de agulhas”, para falar da irmã mais velha; “a irmã mais nova, dona de um gato que não miava” e ainda na identificação de outros personagens que aparecem ao longo da trama, como “a mulher da sombrinha vermelha”, “o homem do guarda-chuva preto” e “a vizinha da rua direita”.

Essa universalização dos personagens e dos lugares em que se passa a narrativa possibilita uma maior dimensão de associações na relação entre o leitor e o texto, além de potencializar o ficcional na construção autobiográfica do texto, já que se trata de uma narrativa de memórias do autor.

Em entrevista ao **Programa Imagem da Palavra**¹, o escritor Bartolomeu Campos Queirós afirmou ser a linguagem poética uma forma de se estar no mundo. Para ele, a metáfora tem uma significação especial porque ela serve, para que ele se esconda e, simultaneamente, para que ele dê asas ao leitor. Indagado sobre a significação do título *Vermelho Amargo*, o autor afirmou: “A lembrança do tomate é uma lembrança amarga”. E, ao falar sobre as lembranças de sua infância, que foram tensionadas na criação do enredo dessa obra, o autor fez a seguinte afirmação: “Eu acredito que não exista uma memória pura. Toda memória é ficcional, porque ela é um espaço em que o vivido e o fantasiado ganham corpo” (fragmento de entrevista ao **Programa Imagem da Palavra**). Essa afirmação de Queirós corrobora o enfoque de ficcionalização do real, como material básico da construção e das tensões artístico-literárias, de acordo com Rancière (2005).

Nesse contexto de análise, é por meio da construção de diferentes imagens que Bartolomeu Campos Queirós ressignifica as dimensões daquilo que foi vivido e daquilo que é contado por seu narrador-personagem, constituindo o que Rancière (2009) denominou de “inconsciente estético”: “O escritor é o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu.” (p. 38). Esse inconsciente estético pode ser percebido na **imagem de exílio**, apresentada pelo protagonista como um ponto de grande tensão para traduzir o sofrimento relacionado à perda da mãe:

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

¹ Disponível em <http://www.youtube.com/user/imagemdapalavratv>, entrevista realizada em 27/11/2011, no Programa Imagem da Palavra, exibido na Rede Minas de TV. Também disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9at0MkYeZCw>, acesso em 31/01/2013.

Queirós, como um “escritor-geólogo”, confere ao seu protagonista o lugar do degredado, transforma o narrador-personagem no exilado de seu próprio sofrimento. Nesse contexto, a morte da mãe equipara-se à desterritorialização, à perda das próprias raízes e/ou à renúncia do existir, reforçando as potências de uma “palavra muda”, como explica Rancière, ao falar sobre a construção da “literatura do inconsciente”:

O inconsciente estético, consubstancial ao regime da arte, manifesta-se na polaridade dessa dupla cena da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade [...]. (RANCIÈRE, 2009, p. 41)

A manifestação da “palavra-muda” também ocorre na **imagem de prisão** construída pelo narrador-personagem para traduzir o ciúme que sua madrasta sentia diante do fantasma da mãe morta:

Havia na cidade a madrasta, a faca, o tomate e o fantasma. A mãe morta ressuscitava das louças, das flores, dos armários, das cadeiras, das panelas, das manchas dos retratos retirados das paredes, das gargantas das galinhas. E ressurgia encarnada em nós, sua prolongada herança. Impossível para a madrasta assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós, engolidores de seu ódio. Ao cortar o tomate – aturdido eu supunha – ela o fazia exercitando um faz de conta. (QUEIRÓS, 2011, p. 15)

Nesse fragmento, a **imagem da prisão** ocorre por duas perspectivas: a do sofrimento da madrasta, por não conseguir desapegar-se do ciúme da morta, e a do desespero dos filhos, por não terem como se desvencilhar do ódio da madrasta em relação a eles, consolidado nas fatias transparentes do tomate que ela os obrigava a comer todos os dias. Dessa forma, as lembranças do protagonista em relação ao tomate potencializam sua **imagem de exilado** e, simultaneamente, reforçam seu discurso de aprisionamento, como se pode ver no seguinte trecho, em que o narrador-personagem fala sobre as sensações diante do olhar de sua madrasta:

Seu olhar me promovia a seu prisioneiro. Sempre, se ela me encarava ao mastigar o tomate, eu passava a existir dentro de seus olhos. Seu olhar assaltava-me. Ser o menino de seus olhos aturdiava-me. Insistia em fugir, mas seu olhar me sequestrava. Negava ser ela o meu espelho. (...) Morar em seus olhos era o mesmo que ser roubado de minha mãe. Eu traía, e assim padecia ao me permitir tamanho deslocamento. Quem ficara guardado – para sempre – na menina dos olhos da morta? (QUEIRÓS, 2011, p. 19)

O exílio de um garoto matematicamente órfão é tensionado na imagem do tomate que, na narrativa de **Vermelho Amargo**, não é apenas um ingrediente diário do cardápio familiar, mas a potencialização das lembranças amargas que se configuraram na vivência de uma infância angustiante e solitária. Ao personificar o tomate, o protagonista redimensiona as “palavras-mudas” e o não-dito manifesta-se como uma voz do sensível: “O tomate insistia em dar substância às nossas refeições. Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca” (QUEIRÓS, 2011, p. 27). Nesse caso, a imagem da “raiva vestida de vermelho empunhando uma faca” é uma síntese da madrasta com o tomate, ambos hostilizados pelo protagonista. Esse processo tensiona o discurso em torno da experiência humana relacionada ao medo e/ou ao ódio.

A personificação do tomate na narrativa de Queirós também é utilizada para potencializar as impressões (palavra-muda) em torno do afeto, associado às lembranças que ele tinha da mãe, e ao desafeto, relacionado às ações da madrasta. O protagonista constrói um nítido contraste entre as formas utilizadas por essas duas mulheres para preparar o tomate e, conseqüentemente, da maneira como o olhar infantil percebia as intenções femininas:

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. (p. 9) A esposa de meu pai prezava o tomate sem degustar seu sabor. Impossível conter em fatia frágil – além da cor, semente, pele – também o aroma. (p. 12) [...] Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendam, 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 na baía da travessa. E barqueiros eram 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. 15)

Podemos observar, nesse trecho, que todo o processo imagético decorre do campo semântico utilizado. Para se referir às atitudes da madrasta, o narrador-personagem usa verbos que remetem a uma imagem de crueldade (preparar o alimento era um ato de violência), como ‘retalhar o tomate em fatias finas’, ‘envenenar’, ‘afiar a faca’, ‘cortar’, ‘degolar’. Os substantivos e os adjetivos utilizados no trecho também reforçam essa imagem do cruel e da ausência de sabor: ‘cimento

frio', 'tomate vermelho', 'sanguíneo', 'fatia frágil'. Além disso, a escolha lexical gera um efeito sonoro (estridente) que se manifesta numa cadeia de aliterações, capazes de tensionar sensações na composição do cenário mórbido em que se inserem as ações da madrasta, como se observa nas construções: re~~t~~alhava o ~~t~~omate; ~~f~~atias ~~f~~inas; ~~a~~fiação a ~~f~~aca; ~~f~~atia ~~f~~rágil. Para caracterizar as ações da mãe, por outro lado, o narrador-personagem utiliza vocábulos que remetem a um cenário de **fatura**: 'fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos'; de **luz**: 'pano alvejado', 'brilho' e 'sol'; e de **fantasia**: fatias do tomate como 'pequenas embarcações'. Nesse trecho, a aliteração também se constitui uma ferramenta estética: 'pura', 'pano', 'prato' e 'embarcações', 'baía', 'barqueiros', 'barco'. A recorrência dos sons bilabiais nessas aliterações contribui para a metáfora do sabor, construída a partir da docilidade e da suculência das ações maternas. O processo elaborado em torno da criação dessas imagens pode ser entendido como uma forma de legibilidade estética² a partir do uso da palavra (o sensível) que pode ser partilhado de maneira exclusiva, ou seja, variável conforme o contexto em que se insere. No caso, as imagens geradas em torno do tomate sofreram variações em função das experiências sentimentais do protagonista, oscilando entre o desprezo à madrasta e o encantamento pela mãe.

Essa **forma de legibilidade** (RANCIÈRE, 2005) é denominada por Didi-Huberman (1998) como **imagem crítica** (ou, como denomina Benjamin, **imagem dialética**), ou seja, a composição de mecanismos linguageiros capazes de desencadear tensões e recriar a realidade:

(...) nada sacrificar à tautologia do visível, nada sacrificar a uma crença que encontra seu recurso na invisível transcendência. O que significa situar a imagem dialética como lugar por excelência onde se poderia considerar o que nos olha verdadeiramente no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 192)

A partir do exposto, podemos perceber que os mecanismos de intensidade construídos na narrativa de Bartolomeu Campos Queirós, além de associarem-se às imagens sentimentais do narrador-personagem, decorrem das imagens em torno da palavra como um mecanismo autêntico de ressignificação da memória e das experiências vividas:

É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se. Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a

²“As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (...) A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares”. (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

memória chega a esquecer-se deles. E a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las. (p. 17) [...] Também pela superfície profunda da pele a memória se faz palavra. No roçar do frio, as lembranças das mãos do amor desanuviavam-se (p. 30). [...] Escrever é também pensar (p. 43). [...] as palavras eram também o meu barco (p. 61). [...] Desanuviou em mim a ideia de que as coisas existiam alheias a meu desejo. Viver exigia legendar o mundo. Cabia-me o trabalho exaustivo de atribuir sentidos a tudo. Dar sentido é tomar posse dos predicados. Trabalho incessante este de nomear as coisas. Chamar pelo nome o visível e o invisível é respirar consciência. Dar nome ao real que mora escondido na fantasia é clarear o obscuro. (QUEIRÓS, 2011, p. 63)

Nesses fragmentos citados, o protagonista reconhece ser a escrita (a palavra) sua ferramenta fundamental de raciocínio sobre o real. Nessas reflexões metalinguísticas, o narrador-personagem percebe a prática da escrita como uma experiência sensorial, pois “passa pela superfície profunda da pele” e “faz sangrar o abstrato morto” e, nesse jogo de tensões sensoriais, obtém-se uma imagem essencialmente dialética que “procede como um momento de *despertar*, porque fulgura o chamado da memória do sonho, e dissolve o sonho num projeto de razão plástica” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 193). Desse modo, o processo de apropriação da palavra experimentado pelo narrador-personagem configura-se como a construção de uma estética decorrente dos diferentes modos discursivos e imagéticos relacionados à partilha do sensível. **Dizer ou escrever** o real vai muito além de empregar as palavras dentro de uma esfera essencialmente lógica de raciocínio (*logos*), uma vez que a escrita literária está relacionada ao sensorial, ao princípio estético em sua potência de percepção sensitiva/corporal (*páthos*). Em toda a narrativa de **Vermelho Amargo**, o campo sensorial é potencializado em imagens que provocam tensões e são capazes de redimensionar a realidade sob o olhar de um garoto que se descobre no movimento de sentir-pensar o mundo e sua própria história.

**MEMORY AND SENSIBLE SHARING IN THE NARRATIVE OF VERMELHO AMARGO,
BY BARTOLOMEU CAMPOS QUEIRÓS**

ABSTRACT

From the notions of "sensible sharing" and "unconscious aesthetic", by Jacques Rancière, and with the supporting from the concept of "critical image" as Didi-Huberman has proposed, it analyses the present images in the narrative through poetic prose of **Vermelho Amargo**, by Bartolomeu Campos Queirós. Around the central image from the work — the red (the tomato) — which the reader has already

experienced sensorially from the editorial project of the book, other images which reveal the emotional tensions from the narrator in front of what he had been living and what it had been narrated in the story. The narrative process, in which it represents the "reality" of the character as a boy through an adult's memory and, simultaneously, it gathers fictitious elements of the author's life (reality), can be understood as a construction with autobiographical claims. In this paper, it seeks to demonstrate the process of elaboration and the flowing from these memories and these images as a form of aesthetic readability from the use of the word (sensitive) to be shared.

Keywords: Writing. Memory. Image.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. Cláudio Oliveira. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 1).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants : L'oil de l'histoire**, no. 4. Paris: Les Editions de Minuit, 2012.

_____. A inelutável Cisão do ver e A imagem crítica. ____ In: **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 29-37; p. 169-200.

MOISÉS, Massaud, **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

_____. **Sobre ler, escrever e outros diálogos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

RANCIÈRE. Jacques, **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

_____. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

Vídeo disponível em meio eletrônico:

BARROS. Guga, Entrevista com Bartolomeu Campos de Queirós. **Programa Imagem da Palavra** – disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=9at0MkYeZCw>, acesso em 31 jan. 2013.