

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Christian Victor de Oliveira Coelho

MEMÓRIA, ESCRITA E EXÍLIO EM BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Belo Horizonte
2022

Christian Victor de Oliveira Coelho

MEMÓRIA, ESCRITA E EXÍLIO EM BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro.

Belo Horizonte
2022

Coelho, Christian Victor de Oliveira.

Q3.Yc-m Memória, escrita e exílio em Bartolomeu Campos de Queirós
[manuscrito] / Christian Victor de Oliveira Coelho. – 2022.
1 recurso online (96 f.) : pdf.

Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 95 - 96.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Queirós, Bartolomeu Campos, 1944-2012. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. Infância na literatura – Teses. 5. Exílio na literatura – Teses. I. Ribeiro, Gustavo Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Memória, escrita e exílio em Bartolomeu Campos de Queirós*, de autoria do Mestrando CHRISTIAN VICTOR DE OLIVEIRA COELHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras - UFTM

Belo Horizonte, 1º de julho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Campos Soares, Professora do Magistério Superior**, em 01/07/2022, às 13:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Horta Nassif Veras, Usuário Externo**, em 01/07/2022, às 20:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 05/07/2022, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 05/07/2022, às 16:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1564445** e o código CRC **29AA288E**.

Dedicado à Luanna.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

Agradeço, de modo especial, ao professor Gustavo Silveira Ribeiro, pela orientação deste trabalho.

Agradeço também aos membros da Banca Examinadora desta dissertação, professores Eduardo Horta Nassif Veras e Claudia Campos Soares.

Agradeço ao CNPq, pelo financiamento da pesquisa.

Agradeço à Luanna, Fidel e Manuela, por tudo.

Agradeço, por fim, aos meus pais e aos amigos.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma interpretação da obra do escritor Bartolomeu Campos de Queirós, tomando a memória e o exílio como aspectos centrais na construção do seu texto literário. Para isso, analisamos como o autor entrelaça as memórias da infância com a sua fantasia, articulando elementos autobiográficos e ficcionais. Depois, abordamos a temática do exílio, tanto em sua dimensão concreta como nos seus efeitos simbólicos, em um movimento que parte da experiência negativa para uma ressignificação estética. Além disso, ressaltamos a presença das reflexões metalinguísticas e as relações do texto ficcional com o contexto histórico.

PALAVRAS-CHAVE: memória; autobiografia; ficção; exílio.

ABSTRACT

This article presents an interpretation of the work of the writer Bartolomeu Campos de Queirós, taking memory and exile as central aspects in the construction of his literary text. For this, we will analyze how the author intertwines the memories of childhood with his fantasy, articulating autobiographical and fictional elements. Then we will approach the theme of exile, in its concrete dimension and in its symbolic effects, in a movement that goes from negative experience to aesthetic resignification. In addition, we emphasize the presence of metalinguistic reflections and the relations of the fictional text with the historical context.

KEYWORDS: memory; autobiography; fiction; exile.

Minha pátria é minha infância:
Por isso vivo no exílio.

Cacaso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo 1: MEMÓRIA E FICÇÃO	18
Capítulo 2: EXÍLIO E ESCRITA	44
Capítulo 3: O ESCRITOR: DO TRAUMA AO TEXTO.....	68
CONCLUSÃO	88
BIBLIOGRAFIA	95

INTRODUÇÃO

A narração de eventos e experiências ocorridas no passado é a base de inúmeros textos, além de tema central de trabalhos diversos no campo dos Estudos Literários. É possível identificar, em determinadas narrativas, a reelaboração de elementos da memória através da escrita literária. Utilizando os recursos próprios da ficção, certos autores buscam uma articulação entre as potências criativas da memória e da invenção. É nessa perspectiva que analisaremos os escritos de Bartolomeu Campos de Queirós.

Um dos eixos centrais da obra do autor mineiro é a temática da memória. A recordação de momentos vividos – especialmente na infância – é a matéria-prima dos seus textos. Mas as memórias das experiências dos primeiros anos de vida estabelecem uma profunda relação com a fantasia do escritor. Nas lembranças do passado, cada momento vai sendo recriado, num encontro entre o real e a fantasia. Segundo Queirós, “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 de memória com mais um pedaço de fantasia” (QUEIRÓS apud SOARES & PARREIRAS, 2013, p.14).

A escrita se estabelece a partir das relações entre memória e fantasia e da percepção da memória como recriação, como ficção. A infância é o ponto de partida e a fonte da produção. Ao mesmo tempo como um manancial e uma usina. Jorro e transformação combinados. Por sua abordagem e sua relação com a infância, a maioria dos livros de Queirós foram classificados como “Literatura infanto-juvenil”. O autor diversas vezes questionou a classificação e o próprio termo. Na nossa abordagem, essa classificação não será utilizada – sendo também, ainda que de modo não-prioritário, questionada – e o foco estará nas relações entre as memórias da infância e a escrita.

Queirós deu atenção especial em sua obra para a infância e suas relações com a memória e a linguagem. Em seus textos, temos o relato das experiências infantis, recriadas ficcionalmente, com suas memórias afetivas, dores e traumas. Há o questionamento e a busca da superação de uma visão idealizada da infância, como o período da felicidade e da ausência da dor, recorrente em diversas narrativas. Nos relatos queirosianos a palavra é o principal mecanismo de reelaboração das memórias de uma infância que se equilibra entre experiências lúdicas e afetivas, fantasias e dores.

Nesta reelaboração das memórias, é possível destacar a prosa poética dos textos, pela elaboração formal, a concisão, a busca da simplicidade e da multiplicidade de sentidos, ampliando a dimensão imaginativa e filosófica de sua obra. Para o crítico João Paulo Cunha,

seus textos “eram considerados poemas em prosa, na tradição da construção do sentido elementar, a partir de uma certa metafísica das coisas concretas” (CUNHA, 2013, p.21). Segundo Cunha, a vida e a obra de Bartolomeu estabelecem uma ponte única entre os mundos da infância e da maturidade, possibilitando o acesso aos dois momentos de constituição da humanidade do homem: “aos pequenos, acenava com o deslumbramento do mundo; aos maduros, com a poesia que persistia em meio à dor e ao compromisso” (CUNHA, 2013, p.21). Para o crítico, a memória é um dos temas que habitam o centro dessa literatura: “O escritor parecia incorporar o leitor em seu projeto pessoal de busca do sentido da vida em lembranças da infância. Personagens como o avô, um cigano, o pai e outros integrantes de uma mítica família iam carregando a energia afetiva das histórias” (CUNHA, 2013, p.21); com destaque para livros como *Indez, Ler, escrever e fazer conta de cabeça, Por parte de pai e O olho de vidro do meu avô*, “que parecem se somar em um único grande livro de lembranças” (CUNHA, 2013, p.21).

Nesse sentido, seu último livro publicado em vida, *Vermelho amargo*, poderia ser lido como uma continuação ou síntese dessa “vocação existencial para a recuperação das vivências no tempo” (CUNHA, 2013, p.22). O sofisticado romance, que apresenta um narrador que oscila entre o menino e o adulto e que expõe suas memórias afetivas e suas dores, a partir da ausência da mãe e da difícil relação com o pai e com a madrasta, seria uma “prestação de contas com a memória e a dor” (CUNHA, 2013, p.22).

Ainda com Cunha, é possível estabelecer um diálogo entre o livro de Queirós e outros momentos da memorialística mineira. Para o crítico, o autor tem, do último Drummond, “o sentido lírico e um pouco desencantado do passado” (CUNHA, 2013, p.22); de Pedro Nava, “a certeza de que a experiência é sempre uma resposta à criança. Do poeta, herdou a delicadeza cética; do memorialista, a pesquisa de origens” (CUNHA, 2013, p.22). Ainda com os mineiros, é possível “sentir o hálito melancólico de Adélia Prado, em suas memórias da falta da mãe” (CUNHA, 2013, p.22).

Analisando a escrita de Queirós, o crítico José Castello caracterizou o autor como um “caçador de sentidos” (CASTELLO, 2013, p.23), considerando *Vermelho amargo* como uma “súmula de suas aventuras na linguagem” (CASTELLO, 2013, p.23). Com uma escrita que seria marcada pela delicadeza, “escrita discreta, feita de palavras sutis, de teimosia afetuosa e de sentimentos tímidos” (CASTELLO, 2013, p.23).

Eliana Yunes aproxima o memorialismo de Queirós, com seus elementos autobiográficos, ao universo “que podemos visitar em Proust e Virgínia Woolf, em Graciliano Ramos e Machado de Assis, em Paul Auster e Marguerite Yourcenar, em Lygia Bojunga”

(YUNES apud MACHADO, 2013, p.29). Ainda, considera que o escritor “nos lega uma leitura da infância com densidade só comparável às de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa na ficção brasileira e, em muitos momentos, mais poética que elas” (YUNES apud MACHADO, 2013, p.29). Sobre sua escrita, considera que a poesia “está na raiz do seu trabalho, muito mais como poiesis do que poema, às vezes em prosa, sempre lírica com ressaibos épicos e trágicos, aqui e acolá, com um gosto melancólico bem ao fundo” (YUNES, 2018).

Destacando o processo de ficcionalização da memória empreendido pelo escritor, evidencia-se um outro tema. A questão do exílio é importante para a compreensão da vida e da obra de Queirós. Em 1971 publicou o seu primeiro livro, *O peixe e o pássaro*. Ele vivia em Paris, longe da família e dos amigos, com saudades do Brasil. Observando um peixe e uma gaivota na beira de um lago, ele refletiu que os dois animais não deixavam rastros nem marcas por onde passavam, se encantando com a ideia. Sua primeira obra nasce no exílio, buscando aliviar a solidão. Há um contraste entre as ideias de liberdade e desapego representadas pelos animais e a condição de exilado do autor, reelaborando suas memórias e suas origens através da escrita.

Desde o primeiro livro, o exílio se torna um tema marcante na obra do escritor. Tema que estará diretamente ligado a uma reflexão constante sobre a falta. Há em seu texto o reconhecimento da falta, da incompletude, como característica inerente ao humano. Para Ana Maria Clark Peres, sua escrita é marcada pela “indefinição, mistério, impossibilidade e, sobretudo, a insistente explicitação de uma falta” (PERES, 1999, p.101). Já que o sujeito necessita, para ser, de algo que é do outro, explicita-se também, nos textos, uma tentativa de aproximação e diálogo com a alteridade. Se a falta é constante, necessita-se do outro para a manifestação das necessidades e desejos do sujeito. Para Peres, essa incompletude se explicita continuamente na escrita de Queirós.

Na nossa perspectiva, o exílio e a falta se articulam na escrita do autor. Podemos identificar a realização do exílio de duas maneiras na análise dos seus textos. Tomemos como exemplo uma auto-apresentação do escritor anexada à narrativa do livro *Ah! Mar*. O exílio se realiza concreta e geograficamente, desde a infância, com o deslocamento por diversas cidades de Minas, formando um “mineiro de muitos interiores” (QUEIRÓS, 1985 apud PERES, 1999, p.103), até a idade adulta, nos deslocamentos por diversas partes do mundo, ocasionando uma falta ligada a uma origem, ou à busca de uma origem, de uma identidade. Por outro lado, o exílio se realiza simbolicamente, também na infância, com a perda precoce da mãe, ficcionalizada em seus textos, especialmente em *Vermelho amargo*, com o menino personagem tentando utilizar as palavras para lidar com a “solidão e um amor condenado a minguar pelo

exílio” (QUEIRÓS, 2011, p.58), e com o sofrimento causado pelo “incômodo perpétuo instalado pela dor” (QUEIRÓS, 2011, p.58) da perda. Ainda na sua auto-apresentação, é possível perceber que, diante da dor causada pelo exílio e pela orfandade, o autor busca constantemente tornar-se outro, através da escrita, da ficção, através dos seus personagens: “Um dia faço-me cigano, no outro voo com os pássaros, no terceiro sou cavaleiro das sete luas para num quarto desejar-me marinheiro” (QUEIRÓS, 1985 apud PERES, 1999, p.103). No fim, revelando a ambiguidade da sua condição de exilado concreta e simbolicamente, Bartolomeu afirma: “Viajei um bom pedaço do mundo, descobrindo em cada lugar que tudo aquilo que me faltava eu já tinha deixado aqui” (QUEIRÓS, 1985 apud PERES, 1999, p.103).

Diante da falta e do deslocamento constantes, a escrita se coloca como mecanismo de indagação de si e do outro, na busca de uma identidade, ao menos provisória. Para Queirós, “Existe em nosso corpo um lugar onde repousa o desconhecido. Nenhuma carta de viagem ou rosa dos ventos nos indica sua direção. Só pelo sonho ou pelo “doce charme da loucura” podemos vislumbrar pequenos fragmentos de seus tantos cais ou montes” (QUEIRÓS apud PERES, 1999, p.100). É nesse “lugar desconhecido”, “fecundo”, lugar de encontro entre memória e sonho, lembrança e fantasia, lugar do inconsciente, que o autor busca a matéria dos seus textos. Dos pequenos fragmentos desse lugar incerto, indefinido, nasce a sua escrita. Um lugar também de exílio: “E quando rompem em nós minúsculos recados desse lugar, nada adivinhamos de tudo que lá ficou. Cada renascimento inaugura um exílio maior” (QUEIRÓS apud PERES, 1999, p.100). E uma escrita que, ao mesmo tempo que nasce desse lugar, é a forma de revelação, também provisória, do próprio lugar: “Teria o artista função mais relevante do que esta de nos tornar posseiros do desconhecido?” (QUEIRÓS apud PERES, 1999, p.100).

Para pensar essa forma de exílio, Vilem Flusser discorre sobre a relação entre exílio e criatividade, percebendo que, para além da experiência traumática, é possível identificar um aspecto positivo para o exilado. Diante da adversidade, o indivíduo seria forçado a criar, a desenvolver determinadas potencialidades para garantir a sobrevivência. Segundo Flusser, para o exilado, nada é habitual, tudo informa, nada é redundante. Ele se vê obrigado a processar uma grande quantidade de informações novas, “Questão de vida e morte” (FLUSSER, 2011, p.50). Assim, “processar ‘dados’ é sinônimo de criatividade. O exilado se vê obrigado a criar ou morrer” (FLUSSER, 2011, p.50). Nessa articulação entre experiência individual e coletiva, nos aproximamos da experiência do exílio em Queirós, e da possibilidade de ressignificação do trauma em experimentação estética. Na vivência geográfica e simbólica do exílio, o deslocamento e a perda se tornam motivo essencial para o seu trabalho com a escrita ficcional, fazendo de seu texto um exercício e uma abertura para a alteridade.

É partindo desses elementos que buscaremos relacionar memória, escrita e exílio na obra de Queirós. Buscaremos identificar como sua escrita se desenvolve a partir das memórias de infância, numa articulação entre lembranças e fantasia, e da perspectiva do exílio, primeiro como deslocamento e falta, depois como possibilidade de criação. Tomamos como objetos principais de análise os livros *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, *Por parte de pai* e *Ciganos*, retomando também aspectos de outros livros, na tentativa de ampliar a compreensão dos elementos citados anteriormente. Nos livros referidos, temos um narrador que resgata as memórias da infância, apresentando as experiências e os conflitos de um menino que busca compreender os outros e a si mesmo, numa relação constante com a linguagem.

Ler, escrever e fazer conta de cabeça é um relato sobre as relações de um menino com a escola, os saberes e a família. Com a prosa poética característica do autor, temos a recriação da infância do narrador-personagem, que oscila entre momentos pontuais de alegria e a constante presença da dor, encarnada na doença da mãe e na proximidade da morte, e ampliada pela precariedade material da família. A retomada das vivências da infância pela lembrança e pela narração revelam um inventário de personagens, afetos, episódios significativos e costumes coletivos, neste livro e em parte significativa da produção de Queirós. Aqui, além do traço definitivo da dor, temos o alvorecer da paixão pelo conhecimento e pela linguagem, despertada pela palavra oral e o contato precoce com a palavra escrita, o impacto da escolarização e dos livros e o amor pela primeira professora. Para Maria Eugênia Dias de Oliveira, o livro é um exercício da “memória involuntária – torrencial, poderosa e, no entanto extremamente delicada e sutil na expressão dos sentimentos.” (OLIVEIRA *apud* QUEIRÓS, 1996, orelha). Para além da rememoração, o que se depreende dessa infância recriada é a possibilidade de lidar com a dor através expressão artística, marca que encontraremos com frequência nos escritos de Queirós.

É o que podemos perceber também em *Por parte de pai*, que narra as relações entre um menino e seu avô paterno, com o encantamento do jovem pela figura que representava, ao mesmo tempo, a dureza e a ternura. Em certo momento, o avô – ex-operário, decifrador de sonhos e jogador – ganhou na loteria e parou de trabalhar. Adquirindo uma casa com muitas janelas e porta abrindo para rua, o velho ficava horas observando o que acontecia na cidade e escrevendo nas paredes. Nascimentos e mortes, casamentos, chegadas, partidas e acontecimentos cotidianos eram descritos nas paredes da casa. O gesto, ao mesmo tempo desvairado e sedutor, aproxima o menino da linguagem e faz das paredes o seu primeiro livro. E o texto, jogo entre os fatos autobiográficos e a fantasia, desliza pelas impressões, aromas, cores, sabores e emoções de dor e prazer, despertadas por um proustiano exercício de memória.

O adulto busca a voz do menino para conjurar as dores do passado e do presente através da escrita. Yeda Prates Bernis observa que “um registro de fatos, ora poéticos, ora curiosos, vai-se revelando ali, na conquista de um tempo que não retorna, a não ser pela magia da literatura” (BERNIS *apud* QUEIRÓS, 1995, orelha).

Ciganos centra a narrativa nos sentimentos e emoções de um menino que observa, com encantamento e medo, a chegada e a partida dos ciganos em sua cidade. O narrador retoma sua infância e sua relação com outro menino que ele conhece no período da chegada dos ciganos. O medo se instala entre a meninada, por ouvir histórias sobre ciganos que roubavam crianças. O menino contido descrito pelo narrador, carente de afetos, oscila entre o medo e um desejo de ser roubado pelos forasteiros. Sem saber as origens e os destinos desse povo errante e misterioso, o garoto deseja ser levado para além das fronteiras, físicas e simbólicas, e teme a partida desavisada do grupo. O resgate dessa infância e os efeitos causados pelos ciganos permitem que o povo nômade seja tomado como uma grande metáfora do exílio, que se insinua constantemente no texto, nas geografias e nos afetos. Um exílio que salta das andanças e dos traumas afetivos do menino e do autor, do entrelaçamento da biografia com a ficção. Aqui, mais uma vez, o exercício da escrita é a exploração das possibilidades de tornar-se outro para um indagar-se constante, ainda que incerto, como na leitura das mãos própria dos ciganos.

Nesses livros podemos identificar traços característicos da obra de Bartolomeu que serão analisados aqui: o resgate das memórias da infância, mediadas pela fantasia; a descoberta do mundo das letras e as relações com a escrita, numa constante reflexão metalinguística; a dor, a falta e uma permanente sensação de exílio.

A escolha dos temas se deu a partir de algumas observações sobre as abordagens da obra de Queirós. Parte significativa dos estudos sobre a sua produção foca nos aspectos relacionados a uma literatura infantil ou infanto-juvenil, com um recorte que reduz o alcance do texto e as possibilidades de análise formal e de substância. Clark Peres, analisando as questões do infantil e do estilo em Queirós, já apontava que o autor, “apesar de ter a marca 'infanto-juvenil', sempre sensibilizou os adultos, escapando, pois, à rotulação rígida.” (PERES, 1999, p.13-14); destacando, ainda, que “não são poucos os que alegam ser tal obra muito “difícil” para crianças, o que já nos lança na complexa questão de uma “simplificação” da literatura destinada à infância” (PERES, 1999, p.14). Uma outra parte desses estudos aborda a questão da leitura literária e da formação de leitores, um dos campos de atuação do autor, que também era educador. Em diversos textos ele faz aproximações entre a infância e a literatura, como no seu *Manifesto por Um Brasil Literário*: “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.” (QUEIRÓS apud SOARES & PARREIRAS, 2013, p.140). Sublinha-se, então, não o direcionamento do texto para uma faixa etária específica, mas os pontos possíveis de diálogo entre a infância e a literatura.

As abordagens sobre a memória, que aparecem com mais frequência, focam numa memória individual, pela presença de aspectos autobiográficos no texto, sem trabalhar a possibilidade de superação do indivíduo para a elaboração de uma memória coletiva, pelo dado ficcional, pela articulação entre memórias e fantasia do autor, como demonstra a afirmação de Antonio Candido: “a autobiografia desliza para a biografia, que por sua vez tem aberturas para a história de grupo, da qual emerge em plano mais largo a visão da sociedade, traduzida finalmente numa certa visão do mundo” (CANDIDO, 2006, p.73). Essa transfiguração se dá pelo “tratamento nitidamente ficcional, que dá ares de invenção à realidade, transpondo para lá deles mesmos o detalhe e o contingente, o individual e o particular” (CANDIDO, 2006, p.73). É dessa relação entre memória individual e coletiva, e da escrita de uma memória ficcional, que se pode apreender a questão do exílio – dado individual diretamente ligado a fatores coletivos – como estruturante na obra de Queirós. Nesse sentido, busca-se uma perspectiva de análise dessa produção ainda não explorada; uma análise crítica que articule memória, escrita e exílio, tomando o exílio como um dos eixos estruturadores e como chave de leitura da obra do autor. Um exílio experienciado primeiro como desterro e como perda, ocasionando uma falta, para um deslocamento que o torna simbolicamente lugar de criação.

Deve-se ressaltar, mais uma vez, além do jogo entre os aspectos individuais e coletivos da memória, a ambiguidade do próprio ato de lembrar. Já que a experiência rememorada não pode ser alcançada em sua totalidade, o esquecimento e a possibilidade de fantasiar ou ficcionalizar a lembrança tornam-se essenciais na elaboração e na narração do vivido. A repetição das experiências, especialmente as traumáticas, trazem à tona novamente os sofrimentos, e é a possibilidade de reelaboração da dor e do sofrimento através da narração e da escrita que tentaremos identificar na obra em questão. As dores e a sensação de exílio retomadas ressignificam-se pela escrita, e o trauma se torna motivo da ficção. Nesse sentido, é possível fazer aqui uma aproximação com a leitura de Gustavo Silveira Ribeiro das memórias de infância de Graciliano Ramos, com a dualidade entre memória e esquecimento e a tentativa de esquecer o passado ao mesmo tempo em que se lembra, pelo texto:

ao não só repetir as sensações experimentadas anteriormente, mas procurando oferecer delas uma outra imagem construída por meio da reflexão e da busca por entendimento [...] fazendo com que o passado possa ser esquecido, despido de sua carga de trauma e ressentimento, no momento mesmo em que é tornado presente no texto. (RIBEIRO, 2012, p.27)

Essa ressignificação do vivido através da escrita possibilita não apenas a reelaboração da dor e do trauma, mas também a tentativa de compreensão do outro, de aproximação e diálogo com a alteridade. A atitude identificada em Queirós é a de indagação de si para chegar à compreensão do outro; a possibilidade de interrogar o eu que se apresenta como outro, como personagem. Mais que isso, a investigação sobre os mecanismos da própria linguagem, nas suas possibilidades e limites, nesse exercício de descoberta de si e do outro através da experimentação estética.

Capítulo 1

MEMÓRIA E FICÇÃO

Bebendo nas fontes da memória, Bartolomeu Campos de Queirós toma a experiência como matéria de sua escrita, revisitando a infância num esforço constante de apreensão do passado, em busca de origens possíveis e de entendimento do presente que se revela como texto. A necessidade de auscultar os momentos inaugurais da experiência – biológica, social e estética – se realiza também na forma dos textos, como pode-se perceber, por exemplo, na utilização das epígrafes de seus livros. A parte inicial das obras se coloca, ao mesmo tempo, como indagação e síntese dos temas abordados pelo escritor. Podemos sondar alguns dos sentidos de sua produção na epígrafe do livro *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*: “O tempo amarrota a lembrança / e subverte a ordem” (QUEIRÓS, 1996, p.5). Nela, temos duas das obsessões do autor: a passagem do tempo e as lembranças do passado. Aqui, uma das possibilidades é a identificação dos efeitos do tempo sobre as lembranças, já que a experiência não pode ser retomada, a não ser pelo aspecto parcial e fragmentário da memória. Assim, como o vivido não pode ser recuperado totalmente, ele retorna como uma conjunção entre o que se foi e a fantasia, como uma lembrança *construída*. Nesse sentido, temos a possibilidade de uma memória ficcional, onde o que foi subvertido pelo tempo pode ser reordenado, organizado pela fantasia. Que, no caso do escritor, se torna artifício.

As lembranças, fragmentárias e desordenadas, são reconstruídas pela imaginação do autor, transfigurando a experiência em texto, em ficção: “O grande patrimônio que temos é a memória. A memória guarda o que vivemos e o que sonhamos. E a literatura é esse espaço onde o que sonhamos encontra o diálogo. [...] Não existe uma memória pura, toda memória é ficcional.” (QUEIRÓS, 2011). Diante dos elementos autobiográficos presentes no texto de Queirós, destaca-se o aspecto ficcional, o jogo entre os fatos da vida do indivíduo e a imaginação que transmuta o vivido; o texto como *construção*. A experiência é mediada pela imaginação, “graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico” (CANDIDO, 2006, p.61), destacando os traços que “imprimem um cunho de acentuada universalidade à matéria narrada, a partir de algo tão contingente e particular como é em princípio a vida de cada um.” (CANDIDO, 2006, p.61). As particularidades de uma vida comum, aliadas a um processo de ficcionalização do real, podem ser lidas para além do factual: “Com a literatura, esse mundo sonhado consegue falar.” (QUEIRÓS, 2011).

O exercício memorialista do autor, que recupera as vivências infantis num ambiente interiorano de Minas, transita entre o rural e o urbano, entre a experimentação de um mundo arcaico e o vislumbre da modernização; entre a vida pessoal e familiar da criança e os aspectos da vida coletiva, colocando em evidência “sentimentos universais em meio a um cenário de aldeia” (CUNHA, 2013, p.22). Essa espécie de *universalidade particular* se aproxima do que Candido chama de “tradução *daquele* local *naquele* universal” (CANDIDO, 2006, p.62), com a percepção de “que o local e o universal, o transitório e o permanente, o particular e o geral estavam devidamente tecidos na sua carne” (CANDIDO, 2006, p.62). O particular e o geral se manifestam também através do jogo entre o vivido e o imaginado nas memórias, o autobiográfico tornado ficção. A descrição de Cunha sobre *Vermelho Amargo*, aplicável também a outros textos de Queirós, ressalta algumas das suas características marcantes:

Novela autobiográfica (vida no interior, presença da religião, dura relação com o pai, sentimento de fantasia como saída possível para a existência), recupera em imagens belíssimas e tristes a busca da felicidade, a onipotência das perdas e a presença da dor. História de um menino que sofre, embora traga em si a experiência da descoberta do amor. (CUNHA, 2013, p.22)

O aspecto da confissão, que se dá pelo movimento entre o real e o imaginário, permite o destaque “não apenas do ficcional ligado ao real, mas do universal através do particular, tomando como exemplo o particular por excelência, que é a narrativa da própria vida.” (CANDIDO, 2006, p.62,63). A vida, lembrada e narrada, entre a autobiografia e a fantasia, constitui a matéria de Queirós. O escritor parte da experiência pessoal para deslocar-se dela, desdobrando as próprias memórias no devaneio, borrando os limites entre o que foi efetivamente vivido e o que é produto da imaginação. Como no narrador de *Vermelho Amargo*, que inicia o texto falando sobre sua relação com a *mentira*, com a invenção: “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.” (QUEIRÓS, 2011, p.7). O narrador, também personagem, narrando a própria vida, começa estabelecendo, ironicamente, o estatuto de invenção que definirá o texto. Ao mesmo tempo lembrando e inventando, o ambíguo narrador-personagem transita entre o adulto que lembra e narra e a criança que foi um dia, afirmando a necessidade cotidiana e vital da fantasia – e da ficção – nos dois tempos: “Inventei-me mais inverdades para vencer o dia amanhecendo sob névoa. Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras.” (QUEIRÓS, 2011, p.7).

Em Queirós, o acento memorialístico e autobiográfico se amplia, expondo um retrato sobre a vida familiar e social, as relações e os afetos, os costumes e tradições da vida interiorana

mineira em meados do século XX. Pode-se, assim, inserir o autor numa espécie de tradição memorialística do texto poético e ficcional produzido em Minas, descrita por Candido como a possibilidade de inserir “o eu no mundo, mostrar os aspectos mais universais nas manifestações mais particulares, num avesso da autobiografia estritamente individualista” (CANDIDO, 2006, p.64). O texto se manifesta como profundo “desejo de fazer viver o seu tempo e o seu meio, graças ao relato da sua vida.” (CANDIDO, 2006, p.63).

A ambiguidade do que é narrado, entre o biográfico e o ficcional, permite uma leitura “reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura "de dupla entrada", cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa” (CANDIDO, 2006, p.65). Essa ambiguidade possibilita também a identificação de aspectos que vão além da vida particular daquele que narra:

[...] um movimento de transcender o fato particular, na medida em que o Narrador poético opera um duplo afastamento do seu eu presente: primeiro, como adulto que focaliza o passado da sua vida, da sua família, da sua cidade, da sua cultura, vendo-os como se fossem objetos de certo modo remotos, fora dele; segundo, como adulto que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo, de que ele era parte. (CANDIDO, 2006, p.66,67)

E dessa narração distanciada, do adulto que tenta retomar o tempo perdido, nas experiências privadas e nos objetos exteriores a si, emerge o retrato de um contexto individual e coletivo; e as palavras de Candido sobre o Drummond memorialista se aproximam também de Queirós:

A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século. (CANDIDO, 2006, p.67)

Em *Por parte de pai*, o narrador-personagem rememora o avô paterno, que diariamente observava sua rua pela janela, registrando os acontecimentos nas paredes da casa. No início do texto, o narrador salta do costume do avô para o ritmo da rua a partir do mundo do trabalho: “Em horas certas, operários desciam e subiam a Paciência. Eles se revezavam nos muitos turnos da fábrica de tecidos. Meus avós trabalharam nela, sem muitos embarços. Escolheram o mesmo horário para dormir e acordar juntos, contavam.” (QUEIRÓS, 1995, p.7,8). O narrador retoma a ação do avô, observa a relação da comunidade com o trabalho através dos turnos e volta para a relação familiar e afetiva dos avós, através do cotidiano fabril. Exemplo de como

o individual, o familiar e o coletivo vão se entrelaçando, descrição ao mesmo tempo afetiva e política.

O narrador de Queirós atravessa o biográfico e o ficcional, possibilitando, simultaneamente, o trânsito entre o relato pessoal e a participação no mundo; a vida vivida se torna criação, nos tensionamentos entre as particularidades do eu e a sociedade, permitindo um exercício memorialístico que “supera francamente o sujeito-narrador para se concentrar poeticamente no objeto e, de torna-viagem, ver o sujeito como criação” (CANDIDO, 2006, p.67). Esse sujeito retomado, vivido e fantasiado, demonstra, “num clima de poesia e ficção, a verdade que é o mundo do eu, e o eu como condição do mundo” (CANDIDO, 2006, p.67). Os fatos narrados, entre o particular e o geral, mesmo quando se pode identificá-los como realmente vividos, são transfigurados pela ficção:

[...] a estilização literária é aplicada para narrar a existência do eu no mundo: particularizadora, de um lado, na medida em que destaca o indivíduo e seus casos; mas, de outro, generalizadora, porque é simultaneamente descrição de lugar e biografia de grupo. [...] e, como acontece nos livros de memórias pessoais, a elaboração da forma não chega a dispensar o sentimento vivo do objeto, ponto de partida, porque o escritor quer justamente pô-lo na luz da ribalta, embora poeticamente transfigurado. (CANDIDO, 2006, p.68)

Em Queirós, o acento poético que se imprime na narrativa em prosa amplia as possibilidades de leitura das vivências rememoradas, aproximando o autor da observação feita por Candido sobre Murilo Mendes: “E a prosa tem um ímpeto de tal maneira transfigurador, que nós nos sentimos dentro da poesia, como um primeiro fator que alarga o restrito elemento particular da recordação pessoal.” (CANDIDO, 2006, p.68). A recordação associada à fantasia, numa prosa com toques de poesia, permite que o detalhe da vida particular encontre a marca coletiva: “Num livro de memórias, o toque de poesia por si só já confere exemplaridade, graças ao milagre da consubstanciação que cria o mais geral sob as espécies do mais particular.” (CANDIDO, 2006, p.70).

Esse toque poético pode ser identificado em diversos momentos das narrativas, mesmo quando se trata de um elemento negativo como a dor, presença intensa e constante: “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.” (QUEIRÓS, 2011, p.7,8). Temos o salto simbólico da dor, que ocupa o corpo inteiro, atingindo até a memória do narrador-personagem que, ao lembrar, revive certos traumas e feridas ainda abertas.

A tentativa de apreensão do passado pelo trânsito entre os fatos e a fantasia também aproxima o autor das observações de Candido sobre Pedro Nava e seu narrador que penetra “na

vida dos antepassados e dos parentes mortos, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de os configurar senão apelando para a imaginação.” (CANDIDO, 2006, p.73); o que sobressai é o tratamento ficcional, “em que a realidade é revista e francamente completada pela imaginação” (CANDIDO, 2006, p.74). Com o destaque para a lembrança e o relato das relações do indivíduo com o grupo:

[...] o ritmo narrativo obedece a uma superação constante do pormenor pessoal pelo andamento familiar, tanto mais quando os indivíduos e as famílias são vistos frequentemente nos momentos exemplares: nascimento, festa, casamento, morte. Esses momentos oprimem a vida institucional e, portanto, ganham um cunho de grande generalidade. Assim o Narrador imprime força ao relato, na medida em que assegura ao mesmo tempo o encanto particular do pitoresco e a exemplaridade das situações. (CANDIDO, 2006, p.75)

Caso exemplar da representação desse trânsito entre o real e a imaginação é o do avô que observa pelas janelas da casa e escreve nas paredes os acontecimentos cotidianos e as coisas vividas e imaginadas; a atitude peculiar – ao mesmo tempo registro e ato criador – simboliza um impulso memorialístico do narrador e dos personagens. Num registro individual e coletivo: “Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu.” (QUEIRÓS, 1995, p.10,11). As paredes como caderno e como bordado, e o esforço de fixação espacial do efêmero temporal: “Nada ficava no esquecimento, em vaga lembrança” (QUEIRÓS, 1995, p.11).

O real e a invenção se entrelaçam nas narrativas destacadas por Candido e nos textos de Queirós, nas particularidades “vistas e experimentadas pelo Narrador, mas também inventadas através de indícios e, em ambos os casos, funcionando com a força da mais alta verdade da arte e da vida.” (CANDIDO, 2006, p.76). O traço ficcional é a marca da experiência narrada:

E aí está um traço da literatura de ficção, isto é, a relação reversível Particular - Universal, sem o que não há eficiência do texto e onde os dois termos possuem igual importância, sendo ela que garante a validade da outra relação, que também está presente nestes livros e também é necessária para a sua eficácia: Realidade - Invenção. (CANDIDO, 2006, p.75)

O avô escreve nas paredes, buscando uma escrita do real, e o neto – entre o menino que se encanta e o adulto que lembra – imagina: “Enquanto ele escrevia, eu inventava histórias sobre cada pedaço da parede. A casa do meu avô foi o meu primeiro livro.” (QUEIRÓS, 1995, p.12). A parede se estabelece como lugar de encontro entre avô e neto e, mais ainda, entre a memória e a invenção. A janela é o espaço que representa, simultaneamente, a observação do

mundo e as possibilidades da imaginação. Lugar de encontro entre narrador, personagens e autor; principalmente, lugar da escrita, da ficção: “Hoje, não fico na janela como meu avô ficava. Mas fico o tempo todo em frente ao Windows. Trocamos os lugares, mas continuamos na janela.” (QUEIRÓS, 2011).

O real e a fantasia articulam-se para sintetizar a experiência do indivíduo e do grupo, graças “à tensão básica, que assegura a eficiência do discurso e consiste no senso particularizado do concreto, traduzido simultaneamente em termos universais de visão do homem e do mundo.” (CANDIDO, 2006, p.83); biografia e invenção se confundem e “o autobiográfico pode funcionar como inventado.” (CANDIDO, 2006, p.50).

Como já referido, o homem que rememora torna-se narrador e personagem. O narrador se estabelece, “consagrado para mencionar a voz que se lançou *À procura do tempo perdido*” (CANDIDO, 2006, p.65); e o personagem dialoga com a vida vivida: “Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor.” (CANDIDO, 2014, p.54). Assim, o que sobressai não é o que se supõe que realmente aconteceu, mas o vivido que se expressa através do personagem; e é dele que se pode apreender determinadas ideias do escritor: “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (CANDIDO, 2014, p.53,54).

Através do personagem, ser ficcional, o autor busca descrever determinadas experiências resgatadas pela memória, buscando estabelecer uma relação de verossimilhança entre vida e texto:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2014, p.55)

Mas o personagem não pode ser tomado como cópia, como reprodução exata do real ou daquilo que é rememorado:

a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve *lembrar* um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. Poderia então a personagem ser transplantada da

realidade, para que o autor atingisse este alvo? Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, *aproveitar* integralmente a sua realidade? Não, em sentido absoluto. Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. (CANDIDO, 2014, p.64,65)

O apontamento de Candido sobre esse conhecimento específico, razão de ser da ficção, se relaciona com um depoimento de Queirós sobre a fantasia:

A fantasia é a minha verdade mais profunda. A fantasia é aquilo que não conto para ninguém, só para as pessoas que amo muito. Ela é tão verdadeira que quando vou contar essa fantasia, faço uma *metáfora* para protegê-la. Pois a fantasia é o que tenho de mais profundo dentro de mim. É o meu real mais absoluto. Não existe uma memória pura, toda memória é ficcional. Precisamos tomar posse da fantasia. Todo real é uma fantasia que ganhou corpo. O que põe o novo no mundo é a fantasia. (QUEIRÓS, 2011, online)

Se o *ser* não pode ser transplantado do real para o texto, é o componente da fantasia, acrescido dos artifícios da criação ficcional, que possibilita a aproximação do personagem com o modelo retirado do real. No caso do texto marcado pelos traços autobiográficos, o exercício se intensifica, numa tentativa que não se resume a mera reprodução, mas uma interpretação da experiência vivida e retomada pela memória:

Por isso, quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada. Noutras palavras, o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida. (CANDIDO, 2014, p.65)

No nosso caso, essa incógnita pessoal é ainda mais forte, pois a pessoa copiada é o próprio autor, que traz as marcas de um eu interior e sua relação com os outros; criador e criatura seriam os mesmos, e esse *eu* poderia ser auscultado ainda mais profundamente, pelo indivíduo que mergulha em si mesmo. Ainda nesse caso, em que a pessoa pode acessar as próprias questões interiores, não é possível alcançar a totalidade do eu, já que determinadas questões psíquicas, especialmente às relacionadas ao inconsciente, não podem ser acessadas diretamente. E é pelos mecanismos da ficção que esse *eu*, entre o real e fantasia, pode ser elaborado, mesmo que de maneira fragmentada. Lembremos da alusão de Queirós, já citada anteriormente, a esse lugar “onde repousa o desconhecido”, e do papel do artista em desvendar esse mistério. Vejamos as observações de Candido sobre o real e o “conhecimento” dos personagens:

Em consequência, no romance o sentimento da realidade é devido a fatores diferentes da mera adesão ao real, embora este possa ser, e efetivamente é, um dos seus elementos. Para fazer um último apelo a Forster, digamos que uma personagem nos parece real quando “o romancista sabe tudo a seu respeito”, ou dá esta impressão, mesmo que não o diga. É como se a personagem fosse inteiramente explicável; e isto lhe dá uma originalidade maior que a da vida, onde todo conhecimento do outro é, como vimos, fragmentário e relativo. [...] Na verdade, enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito. (CANDIDO, 2014, p.66)

Em Queirós, os personagens não são totalmente desvendados, sendo caracterizados pela falta e por esse caráter fragmentário. Busca-se uma abertura para o leitor, como nesse depoimento do autor:

escritor se esconde e põe asas no leitor. Pela metáfora, eu me escondo, mas ao mesmo tempo ponho asas no leitor. Vai aonde você quiser. Você está livre para romper com tudo. Acho que o leitor é tão criador quanto o escritor. O leitor cria muito. É o que o Umberto Eco fala — a estrutura ausente. A metáfora é muito interessante para o escritor. A metáfora é onde o na obra. Você gosta de uma obra não pelo que está escrito, mas pelo lugar que ela o levou a pensar. Isso é muito interessante. Michel Foucault fala que o que lemos não é a frase que está escrita. Lemos o silêncio que existe entre as palavras. É ali que a literatura se faz. (QUEIRÓS, 2011)

E nessa relação entre o real e a invenção, cabe a indagação feita por Candido:

No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção? A resposta daria uma ideia da medida em que a personagem é um ente *reproduzido* ou um ente *inventado*. Os casos variam muito, e as duas alternativas nunca existem em estado de pureza. (CANDIDO, 2014, p.66).

Referindo-se a Mauriac, o apontamento de Candido se aproxima das concepções de Queirós sobre o tema:

Para ele, o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas. Cada escritor possui suas “fixações da memória”, que preponderam nos elementos transpostos da vida. (CANDIDO, 2014, p.66,67).

Destaca-se a memória do autor, com suas *fixações*, como fonte. Mas, diante de seu caráter fragmentário, é possível sugerir que, em última instância, “o essencial é sempre inventado” (CANDIDO, 2014, p.67), borrando as ideias comuns de cópia e fidelidade:

Mas é justamente aí que surge o problema: de onde parte a invenção? Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das

limitações, aspirações, frustrações do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. (CANDIDO, 2014, p.67)

Tem-se uma identificação entre autor e personagem, mas não uma repetição: “há uma relação estreita entre a personagem e o autor. Este a tira de si [...] como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida.” (CANDIDO, 2014, p.67). O mundo fictício traz suas leis e características próprias, organizadas pelo autor, que busca representar a vida e sua dinâmica caótica, sem, no entanto, reproduzi-la com exatidão. Para Candido, a validade do personagem está relacionada ao seu caráter de criação fictícia:

Neste caso, deveríamos considerar que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (CANDIDO, 2014, p.69)

O personagem é sempre um *ser fictício*: “logo, quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance.” (CANDIDO, 2014, p.69). Os seres e a realidade que integram são transfigurados pelos artifícios da ficção:

[...] o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir. (CANDIDO, 2014, p.74)

Se o principal é o trabalho criador, e os personagens e outros elementos da obra dependem das concepções e das intenções do autor, para Candido o aspecto decisivo do problema é o da coerência interna:

De fato, afirmar que a natureza da personagem depende da concepção e das intenções do autor, é sugerir que a observação da realidade só comunica o sentimento da verdade, no romance, quando todos os elementos deste estão ajustados entre si de maneira adequada. Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos

propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. (CANDIDO, 2014, p.74,75)

Por isso, a possibilidade de representação do real e de verossimilhança estará diretamente ligada ao trabalho estético do criador:

Assim, a verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* a vida), — acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (CANDIDO, 2014, p.75)

A autenticidade do relato não será garantida apenas pela existência de modelos e fatos identificáveis: “Tem a ilusão de que a verdade da ficção é assegurada, de modo absoluto, pela verdade da existência, quando, segundo vimos, nada impede que se dê exatamente o contrário.” (CANDIDO, 2014, p.78). O verossímil se estabelece pelo viés ficcional, pelo trabalho com a linguagem:

Se as coisas *impossíveis* podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística. O entrosamento nesta é condição fundamental na configuração da personagem, porque a verdade da sua fisionomia e do seu modo-de-ser é fruto, menos da descrição, e mesmo da análise do seu ser isolado, que da concatenação da sua existência no contexto. (CANDIDO, 2014, p.78)

Assim, em Queirós identifica-se que as memórias da infância são retrabalhadas pela linguagem, reencenadas pela elaboração ficcional. E nessa retomada podemos destacar a ambiguidade do ato memorialístico, do trânsito entre a lembrança e o esquecimento. Como sublinhado anteriormente, a experiência não pode ser recuperada totalmente, e a possibilidade de esquecer, e mais, de fantasiar o passado são indispensáveis para a materialização da memória, e também do texto ficcional. Tem-se a escrita como campo fértil para a reelaboração das memórias, com o realce, em Queirós, para as lembranças relacionadas à dor e ao trauma. Para Ribeiro, “A repetição infinita da mesma experiência, especialmente quando se trata de algo traumático, aprisiona e faz sofrer novamente, reproduzindo a dor de forma ampliada, transformando-a em mágoa e em afetos negativos como o ódio e o ressentimento.” (RIBEIRO,

2012, p.25). No nosso autor, é a reconstrução das memórias da infância através da escrita que possibilita a reelaboração das experiências traumáticas.

No texto queirosiano as feridas emocionais se tornam motivo da ficção e, entre o esquecimento e a fantasia, o vivido retorna “no momento mesmo em que este é resgatado pelo trabalho de reelaboração escrita da memória.” (RIBEIRO, 2012, p.26). Novamente, lembramos da leitura de Ribeiro sobre Graciliano:

Em *Infância*, o conteúdo que emerge da atividade mnemônica é formado, em grande parte, por recordações de eventos dolorosos e de indivíduos cuja lembrança traz à tona mágoas, traumas e ressentimentos bastante arraigados. Como se sabe, vivências traumáticas tendem a ser repetidas, e até hiperbolizadas pela memória, uma vez que podem retornar indefinida e monstruosamente à consciência por meio de obsessões, fantasmagorias e queixas incessantes. No caso da escrita literária de memórias, essa insistência da dor em se fazer presente pode ser notada, entre outras coisas, por certa inclinação do “eu-narrador” a um discurso acusatório contra aqueles que o feriram e à utilização de estratégias retóricas que visam tanto despertar a piedade do leitor quanto proporcionar a sensação de autocomplacência com que essa instância textual tende a se satisfazer.

Seguindo em direção contrária, a autobiografia de Graciliano procura, como já dito, re-trabalhar suas experiências passadas, especialmente aquelas que carregam maior carga de sofrimento, disposta que está a não se prender aos afetos reativos que o lembrar deflagra. Posto isso, desfaz-se a contradição e se explica de que modo o autor procura esquecer o passado ao mesmo tempo em que se lembra dele. (RIBEIRO, 2012, p.26,27)

Em ambos, as sensações vividas outrora são retomadas e reencenadas como texto, ampliando as possibilidades de significação, numa espécie de interlúdio entre vida e ficção. Mais uma vez, como a experiência não pode ser totalmente reproduzida, a invenção é que organiza o processo de rememoração:

Quem se põe a escrever as memórias da sua vida pessoal está sempre diante de impasses. Num primeiro momento, é o próprio ato de rememorar que se mostra problemático. Ao contrário do que se costuma pensar, rememorar não é repetir com exatidão, num outro tempo, experiências anteriormente vivenciadas. Conforme mostraram Freud, Bergson e diversos outros estudiosos da questão, a memória não resgata integralmente os fatos do passado; ela os reelabora e os deforma através de mecanismos inconscientes, terminando por selecioná-los, recombina-los com outras experiências de tempos diversos e, principalmente, dando a eles significado diverso do que tiveram no momento em que foram percebidos. A inescapável mediação da linguagem e a distância temporal que se impõe entre aquele que lembra e os eventos lembrados confere a estes últimos, inevitavelmente, estatuto de invenção: mais do que recuperar o que foi, lembrar é recriar o passado, elaborar dele uma imagem - atualizá-lo no presente como ficção. (RIBEIRO, 2012, p.28)

É a atualização da experiência pela ficção que marcará toda a escrita queirosiana. E essa “inescapável mediação da linguagem” se evidenciará nas reflexões metalinguísticas presentes em seus textos. Ainda, a impossibilidade de separação entre o autobiográfico e o ficcional:

Dada a inviabilidade de uma transposição direta da experiência para o texto, não há outra saída para os que redigem relatos autobiográficos senão recorrer à ficção: somente transformando-se em personagem, passando da primeira à terceira pessoa do discurso (ainda que de forma oculta) é que o escritor será capaz de construir um seu retrato, mesmo que fragmentário e lacunar, lançando a si no papel com os recursos da narrativa literária. (RIBEIRO, 2012, p.29)

Pensando nas relações entre autobiografia e ficção, retomamos a discussão sobre a ideia da “verdade” do texto – já referida anteriormente, com as observações de Candido – agora com um novo elemento, considerando as relações entre autor e leitores:

Pensar dessa forma a autobiografia coloca em foco o problema da verdade dos eventos narrados e, conseqüentemente, do autorretrato que o autor traça de si. Como se revela insustentável qualquer definição do texto autobiográfico que se baseie na aferição (em última instância impossível) da suposta veracidade dos episódios relatados, será somente com a noção de “pacto autobiográfico”, desenvolvida por Philippe Lejeune, que a questão poderá ser melhor compreendida. Segundo ele, não é o que diz o texto o que o institui como autobiográfico, mas sim o contrato de leitura firmado entre o autor e seus leitores. O nome do sujeito, posto como garantia de autenticidade na capa do livro, é o que sustenta a identidade fundamental de toda a autobiografia, isto é, a unidade entre autor-narrador-personagem, além de desencadear os efeitos que esse tipo de texto espera provocar em quem o lê. (RIBEIRO, 2012, p.29)

Em Queirós, o essencial é essa unidade entre autor-narrador-personagem, com uma escrita caracterizada pelo movimento constante entre o vivido e o fantasiado. Memória e autobiografia se encontram e se realizam textualmente pela ficção; a vida, ao mesmo tempo, vivida e inventada:

[...] memória e autobiografia, além das óbvias relações que mantêm entre si enquanto textos da vida que são, dependem igualmente de um mesmo modo discursivo para existirem, a ficção, o que faz delas, em menor ou maior medida, textos de invenção. Ainda que guardem estreitas relações com a biografia daqueles que os compuseram, ambos só se constituem de forma plena a partir da (re)criação, pela linguagem, do passado e do eu, o que faz com que a leitura de obras ligadas a esses gêneros coloque o leitor (e, mais ainda, o leitor-crítico) num espaço de significação intervalar: apesar de conhecer a forte vinculação do texto com a história (seja a do indivíduo ou a de seu tempo), não se pode lê-lo só como documento de uma personalidade ou de um determinado período sócio-cultural; é preciso levar em conta sua dimensão verídica sem esquecer seu escopo inventivo e ficcional – seu trabalho de linguagem, para dizer em uma só palavra. (RIBEIRO, 2012, p.30)

Reconhecendo a dimensão e o problema da “verdade”, ressalta-se o caráter inventivo do texto, o trabalho com a linguagem, a coerência interna destacada por Candido. Busca-se, então:

[...] encontrar a medida justa desse entrecruzamento, aquela que permita elaborar uma leitura que resguarde a autonomia relativa de todo texto literário (em relação a qualquer outra realidade que não a sua própria), ao mesmo tempo que consiga articular as demais camadas de sentido que se colocam: a dimensão afetiva, histórica, ética e política e da escrita. (RIBEIRO, 2012, p.30)

Aqui, podemos aproximar Queirós das observações de Wander Melo Miranda sobre autobiografia e ficção, e o paradoxo da autobiografia literária, que “pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética” (MIRANDA, 1992, p.30). Nesse sentido, o que poderia ser ressaltado na elaboração textual é o estilo:

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro [...] porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado. (MIRANDA, 1992, p.30)

Poderíamos destacar, então, não uma suposta fidelidade à lembrança ou ao real, mas o ato de escrever e a forma dada ao texto, para avaliar as relações estabelecidas com o passado e com o outro. Partindo disso, é possível pensar nas transformações sofridas por um indivíduo através do tempo, que o impulsionam a investigar o passado e a narrar, ao mesmo tempo indagando a si mesmo e dialogando com o outro:

a transformação interna do indivíduo provocada por eventos externos proporciona material para uma narrativa que tem o *eu* como sujeito e como objeto, sendo que a importância da experiência pessoal, aliada à oportunidade de oferecer o relato dela a outrem, estabelece a legitimidade do *eu* e autoriza-o a tomar como tema sua existência pretérita. (MIRANDA, 1992, p.31)

O relato, articulando esse diálogo com o outro e a indagação de si, permite a reflexão sobre a identidade do narrador, do eu que narra questionado aquilo que ele *foi* no passado; a troca se dá não apenas com o *outro* possível, mas com um *eu* que também se torna *outro*, e com a presença dos afetos e sociabilidades do tempo e do espaço reevocado:

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. [...] A primeira pessoa é, pois, o suporte comum da reflexão presente e da pluralidade de atos reevocados, sendo as mudanças de identidade melhor expressas pela contaminação do “discurso” por traços da “história”,

pelo tratamento da primeira pessoa como se fosse quase uma terceira. (MIRANDA, 1992, p.31)

Mais uma vez, temos as marcas de um *eu* que narra e questiona a própria história e a dos outros com quem conviveu, reevocando as experiências vividas, mas o essencial ainda é a invenção:

Muitos romances em primeira pessoa podem “fingir” o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambiguidade entre a história concreta de um *eu* real, que remeteria ao autor, e sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional. (MIRANDA, 1992, p.33)

O narrador recorre à memória, mas o conteúdo autobiográfico do narrado é mesclado à livre invenção, à fantasia do indivíduo tornada ficção. Novamente, diante do caráter fragmentário da memória, ou mesmo do texto produzido no calor da experiência, a narração posterior, ficcionalizada, permite uma reelaboração mais adequada do passado, na busca dos sentidos da experiência:

[...] do caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança. O ponto vantajoso da autobiografia reside, contudo, no fato de o retrocesso permitir que o caos e o contingente da experiência, responsáveis pela fragmentação do diário, possam ser domados pela reflexão que reordena o passado e busca dar-lhe um sentido. (MIRANDA, 1992, p.34)

Em narrativas como as de Queirós, a retomada do passado se dá pela fusão entre memorialismo e autobiografia, já que os aspectos internos e externos da vida do indivíduo se entrelaçam com elementos do meio familiar e social; memorialismo e autobiografia se interpenetram, não sendo possível uma distinção clara, como na afirmação de Miranda:

Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pelos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devida a critérios meramente subjetivos ou, quando muito, serve de recurso metodológico (MIRANDA, 1992, p.36)

Como qualquer indivíduo, o *eu* que sobressai da lembrança estava inserido num determinado espaço e tempo histórico-social, não podendo falar de si sem considerar, mesmo que minimamente, o contexto em que vivia:

Entretanto, dada a impossibilidade da narrativa restringir-se exclusivamente à focalização do *eu* que narra, este, ao desencadear a retrospectiva, olha não apenas para si e para os outros *eus* que com ele interagiram, e com os quais estabeleceu relações

recíprocas, mas também para um determinado contexto histórico-geográfico, que pode ser objeto de maior ou menor atenção. (MIRANDA, 1992, p.37)

No texto queirosiano, a narração das vivências dos personagens possibilita a identificação de traços econômicos, históricos e sociais. Permite-se, então, uma articulação entre a invenção formal e a apreensão histórica, como na afirmação de Roberto Schwarz sobre a perspectiva de Candido:

A forma — que não é evidente e que cabe à crítica identificar e estudar — seria um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. De outro ângulo, tratava-se de explicar como configurações externas, pertencentes à vida extra-artística, podiam passar para dentro de obras de fantasia, onde se tornavam forças de estruturação e mostravam algo de si que não estivera à vista. (SCHWARZ, 2012, P.48)

Ainda sobre os traços de uma memória coletiva em Queirós, lembramos da perspectiva de Maurice Halbwachs, que trabalha a memória como um fenômeno social, construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes (HALBWACHS, 2006). Sobre as relações entre memórias individuais e memórias coletivas, o autor afirma que:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p.30)

Além disso, nas relações entre memórias individuais e coletivas, na busca de si e nas aproximações entre identidade e alteridade, lembramos das considerações de Halbwachs sobre o papel do outro como parte da construção da memória do sujeito (HALBWACHS, 2006), e dos apontamentos de Michael Pollak sobre a questão:

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p.5)

E, ainda, que: “Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais” (POLLAK, 1992, p.5).

Retomemos as observações de Candido e as aproximações com o texto de Queirós. Como já referido, Candido comenta sobre o narrador distanciado que busca um *tempo perdido*. Em Queirós, podemos identificar a presença dos narradores-personagens adultos, que retomam e examinam retrospectivamente a infância. Analisando Pedro Nava, Candido sublinha um narrador que retoma pessoas e fatos remotos, e por isso completa o relato pela imaginação (CANDIDO, 2006), e que faz “autobiografia como biografia de todos os que formaram o universo familiar” (CANDIDO, 2006, p.75), num texto que é a história particular de um homem e também “história geral de grupos, situados no seu respectivo espaço social e tomados como ponto de referência para ver o mundo.” (CANDIDO, 2006, p.75). A história individual é também história de grupo e “Como em Proust, a fuga do tempo é compensada pela permanência das estruturas e a recorrência dos detalhes” (CANDIDO, 2006, p.75). Em outro momento, Candido aponta os livros de Nava como “tão imbuídos de Proust” (CANDIDO, 2006, p.82), e uma narrativa que “fascina proustianamente o leitor” (CANDIDO, 2006, p.260) porque “são de fato poderosamente ficcionais a força da caracterização e a disposição imaginosa dos acontecimentos, que, mesmo quando documentados no ponto de partida, são tratados com o tipo de fantasia que distingue o romancista” (CANDIDO, 2006, p.260). Podemos identificar esse caráter *proustiano* do texto também em Queirós, como nas palavras de Maria Eugênia Dias de Oliveira sobre o livro *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*:

Na reconstrução rememorativa do passado, debatem-se lembrança e esquecimento. “Um acontecimento vivido finito, encerra-se na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é a chave para tudo o que veio antes ou depois”, afirma Walter Benjamin ao analisar a memória involuntária em Proust. A unidade do texto não está na pessoa do autor e muito menos na ação, mas no puro ato de lembrar.

Bartolomeu Campos de Queirós exerce neste livro a memória involuntária – torrencial, poderosa e, no entanto extremamente delicada e sutil na expressão dos sentimentos. (OLIVEIRA *apud* QUEIRÓS, 1996, orelha)

A referência de Oliveira à afirmação benjaminiana retoma mais uma vez as possibilidades imaginativas e ficcionais da memória e as possibilidades de leitura da rememoração em Queirós, nas interseções entre as lembranças e a fantasia. E a perspectiva de uma memória involuntária queirosiana; como nos aromas e sabores proustianos, o estímulo dos sentidos despertando memórias remotas, reconstruídas ficcionalmente. Como no trecho seguinte:

Temperava-se o feijão com sal, alho, pimenta e salsa picadinha. O cheiro bom entrava pelo nariz e ardia na boca. Não como o doce de leite de Dona Luzia, do Geraldo do Sertão. O leite sendo pouco, ela despejava tanto açúcar que causava uma dor de ouvido

aguda quando a gente comia no aniversário da Tuta. O bolinho de feijão ardia de maneira especial e a saliva vinha farta, só em olhar para eles na peneira para escorrer. (QUEIRÓS, 1996, p.81)

A memória é retomada pela reconstituição dos estímulos sensoriais, sublinhando-se o excesso e a falta; estímulo positivo, como o cheiro do bolinho que faz arder a boca que enche de saliva pelo olhar, e negativo, pelo excesso de açúcar que causa dor; excesso causado pela escassez do leite, dado aparentemente banal que no contexto se torna dado social, aprofundado em passagem posterior, no ambiente escolar:

A sopa da cantina da escola era um mingau feito com fubá amarelinho, couve rasgada do clube agrícola e costela de boi, cheirando longe. Parecia que a escola inteira estava passando perfume. Quando o cheiro entrava porta adentro da sala, prestar atenção na aula ficava impossível. Se a fome ainda cantava em minha barriga e o prato de sopa chegando ao fim, eu pegava, escondido, um mosquito, com tapa certo, e afogava o cadáver no resto do caldo. A professora, vendo meu azar, trocava o prato por outro cheio e ainda reclamava dos mosquitos, inseto nojento. Ela matava por duas vezes minha fome, bem sabendo do meu golpe. Eu matava duas sopas com um mosquito só. Não contava em casa meu jeito de multiplicar a sopa. Meu pai pregava sempre que menino esfomeado era muito feio. Eu pensava, por outro lado, que mais feio ainda é passar fome. (QUEIRÓS, 1996, p.95,96)

Temos a lembrança do cheiro da comida perfumando a escola e estimulando olfato e paladar, e a presença da fome, que vai além do sentido momentâneo, ampliando-se como expressão do grave problema histórico e social que assola o narrador-personagem, como mostraremos na sequência. Além da presença dos termos relacionados à morte, que discutiremos posteriormente. O estímulo dos sentidos aparece também em *Por parte de pai*; como na recordação de uma gemada: “Das gemas, minha avó batia gemadas com canela e nos servia quente para suar as gripes e resfriados. A fumaça cheirosa penetrava no nariz e não saía mais da cabeça.” (QUEIRÓS, 1995, p.14); ou no cheiro do café:

O aroma do café se espalhava pela casa, despertando a vontade de mastigar queijo, saborear bolo de fubá, comer biscoito de polvilho, assado em forno de cupim e varrido com vassoura de assa-peixe. Na porta da casa, nesse meio da tarde, passava alguém oferecendo quitanda para o café das duas. (QUEIRÓS, 1995, p.41,42).

O estímulo despertava os sentidos e “não saía mais da cabeça”, ficando marcado na memória, retomada posteriormente e reencenada pela fantasia queirosiana. Que sugere, ainda, outros elementos da experiência coletiva, como uma sabedoria popular para cura de doenças, aspectos da alimentação específicos de uma região e o ritmo da cidade a partir dos hábitos alimentares, ritmo sugerido também na referida passagem sobre os avós e os turnos da fábrica de tecidos.

Retomando a discussão inicial sobre as epígrafes dos livros de Queirós, é oportuna a lembrança da epígrafe do livro *Os cinco sentidos*: “Por meio dos sentidos suspeitamos o mundo.” (QUEIRÓS, 1999, p.3). Da prosa poética para o texto em verso, o autor explora as possibilidades estéticas e éticas do humano, na busca de um sentido possível para o real. Passando pelas dores e pela fantasia:

Olhar dói.

(Se vemos alguém chupando limão,
sentimos dores no canto da boca.)

Mas enquanto vemos
nós sonhamos com nascimentos.

Olhando,
imaginamos mistérios.

Olhar é fantasiar
sobre aquilo que está escondido
atrás das coisas. (QUEIRÓS, 1999, p.5).

E pela relação do homem com o mundo: “O aroma do pão nos emociona / ao pensarmos no milagre da terra, / no segredo do trigo, / no trabalho do padeiro. // O cheiro nos leva a sonhar com o mais longe.” (QUEIRÓS, 1999, p.9).

Os sinais do trânsito entre memória e fantasia e as possibilidades de ficcionalização do real aparecem em diversos momentos, constituindo-se como matéria textual, no caráter reflexivo e metalinguístico da narração. Como no trecho de *Por parte de pai*, em que o narrador-personagem descreve a experiência noturna na casa do avô que escrevia nas paredes, a fantasia acompanhada pelo medo, e sua relação com essa escrita:

Apreciava meu avô e sua maneira de não deixar as palavras se perderem. Sua letra, no meio da noite, era a única presença viva, acordada comigo. Cada sílaba um carinho, um capricho penetrando pelos olhos até o passado. Meu avô pregava todas as palavras na parede, com lápis quadrado de carpinteiro, sem separar as mentiras das verdades. Tudo era possível para ele e suas letras.” (QUEIRÓS, 1995, p.18).

O avô, através da escrita nas paredes, empreendia um esforço de preservação das experiências vividas ou observadas, esforço esse apreciado pelo narrador e pelo autor, que busca intento semelhante, ao mergulhar “pelos olhos até o passado”, rememorando, reconstituindo o passado e buscando o entendimento de si e dos outros. Sem separar “mentiras das verdades”, fantasiando, ficcionalizando o real pela escrita, tudo se torna possível; os acontecimentos retomados se abrem para inúmeras possibilidades de significação, como na referência benjaminiana sobre Proust.

O avô, que trabalhava na fábrica de tecidos, pôde se dedicar à observação e escrita dos acontecimentos da cidade porque ganhou na loteria, comprando a casa com suas muitas janelas utilizadas para mirar o cotidiano. Para ganhar, o avô interpretou um sonho da avó: “Meu avô, acreditando em sonhos e até sabia decifrá-los, chamou minha avó de vaca. Nesse momento, um cambista bateu na porta oferecendo uma tira da vaca. Ele não vacilou e comprou o bilhete inteiro. Ganhou a sorte grande na loteria.” (QUEIRÓS, 1995, p.8). Assim, o avô sonhador se dedicou a esse tortuoso ofício. O menino, depois das noites fantasiosas, evitava o assunto: “Não contava meus sonhos, por cisma de meu avô adivinhar errado e perder no jogo.” (QUEIRÓS, 1995, p.19). E, de novo, memória e fantasia, entre o medo e a curiosidade: “Fui feito para pensar além do devido – falava eu – apertando os olhos para esquecer, apagar, anular tudo.” (QUEIRÓS, 1995, p.19). O menino se sente dividido, oscilando entre as múltiplas possibilidades da imaginação e o cotidiano doloroso, assombrado pela doença da mãe e a proximidade de sua morte. Mas a fantasia – que se expande para a metalinguagem – predomina em diversos momentos:

Eu brincava na rua, procurando o além dos olhos, entre pedras redondas e irregulares calçando a rua da Paciência. [...] (as pedras) Traziam, ainda, sementes, e essas me mentiam ser preciosas. Mas fazer-de-conta era tudo que eu sabia fazer. Meu avô, pela janela, me vigiava ou me abençoava, até hoje não sei, com seu olhar espantado de quem vê cada coisa pela primeira vez.” (QUEIRÓS, 1995, p.20,21)

O caráter lúdico da infância e suas brincadeiras se amplia, trazendo o jogo ficcional; o faz-de-conta infantil que se aproxima do artifício textual. E o avô, sempre na janela, espaço de abertura, com o olhar e o espanto característicos tanto da infância como do artista que busca um outro olhar sobre o real, o remodelando e o renovando pela ficção.

As muitas possibilidades de olhar, lembrar e fantasiar o real também são exploradas em outro personagem essencial, o avô *por parte de mãe*, que tinha um olho de vidro. Esse avô aparece em *Por parte de pai*, numa das lembranças sobre a morte da mãe: “Minha mãe deixou o olho de vidro de seu pai. Ela guardava o olhar fixo com tanto zelo e agora estava sem dono.” (QUEIRÓS, 1995, p.31). O olho do avô, espécie de herança física e simbólica, também aparece em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*:

Minha avó Lavínia não fazia outra coisa a não ser rezar e passar os ternos de linho branco, de meu avô. Nas tardes, com bengala e um olho sim e o outro não, ele saía, engomado e perfumado. A cidade inteira suspirava sobre seus amores, menos minha avó, a que lavava e passava. Um dia ele morreu e deixou o olho de vidro vigiando a família. (QUEIRÓS, 1996, p.18).

No trecho, podemos destacar alguns elementos das relações sociais, como a onipresente religiosidade dos personagens ao redor do menino, que ainda abordaremos, além da situação familiar e afetiva da mulher, com suas obrigações e imposições. E o avô, que em *Por parte de pai* “morreu por amor” (QUEIRÓS, 1995, p32), se torna essa *presença ausente*, um símbolo da imaginação que será retratado com mais detalhes no livro *O olho de vidro do meu avô*.

Na obra, dessa vez, a sugestiva epígrafe não é do autor, mas de Santo Agostinho: “A infância que já não existe presentemente, existe no passado que já não é.” (QUEIRÓS, 2004, p.4). A infância, passado remoto e inalcançável, pode ser retomada e, principalmente, reencenada pela memória. E o olho de vidro do avô é a representação dessa reencenação, dessa reescrita da memória, do autor que busca no presente do texto o menino que foi, tentando compreender o passado para entender o presente e sondar o futuro. O olho de vidro é a parte imaginativa e fantasiosa da memória, o elemento ficcional da rememoração. O avô vê o mundo, ao mesmo tempo, pela metade e por inteiro. A parte não vista se completa pela imaginação. E o narrador-personagem, também cindido, entre o adulto e o menino, amplia a narrativa buscando a compreensão:

O pensamento vê o mundo melhor que os olhos, eu tentava justificar. O pensamento atravessa as cascas e alcança o miolo das coisas. Os olhos só acariciam a superfície. Quem toca o bem dentro de nós é a imaginação.
Meu avô imaginava sempre, eu acreditava. (QUEIRÓS, 2004, p.5,6).

Uma das marcas essenciais desses narradores-personagens queirosianos é essa constante indagação do mundo; o questionamento e a busca da compreensão de si e dos outros, investigando o real aliando a racionalidade do pensamento e os “deslimites” da imaginação; o meio é o exercício de recriação ficcional das memórias infantis, perpassando a ludicidade e a dor do período, na tentativa de reelaboração escrita do *eu*, de uma identidade possível.

Como já referido com Ribeiro e Oliveira, no processo de rememoração confrontam-se lembrança e esquecimento; na retomada da experiência, inalcançável em sua totalidade, esquecimento e fantasia compõem o exercício de reelaboração escrita da memória. Aproveitando os recursos da ficção, suas possibilidades de *fingimento*, o autor volta seu olhar para a infância, utilizando a narração como forma de compreensão do passado; o olhar é distanciado e reflexivo, e é a transformação em personagem que permite a construção de um relato de si, mesmo que fragmentário. O ato de lembrar, em parte inconsciente, deforma, recombina e reconstrói as memórias, e a experiência, esquecida, lembrada e recriada, se atualiza no presente como ficção, ganhando novos contornos e significados. Essa atualização se dá

especialmente com as lembranças traumáticas e dolorosas, em que o texto mobiliza e possibilita a confrontação e a reconciliação com o passado.

Em toda a obra queirosiana é possível identificar a exploração ficcional do trânsito entre a lembrança e o esquecimento, e podemos aqui destacar o livro com o sugestivo título *Antes do depois*. Na história – afirmação incisiva da memória como ficção e do ato de lembrar como ato criativo – o narrador-personagem relata os acontecimentos dos seus primeiros dias de vida, do nascimento até o batizado. Investigando as possibilidades imaginativas da memória, Queirós retoma os momentos inaugurais da vida, narrando os imemoriais primeiros dias e, indo além, sugerindo uma memória uterina. A epígrafe do livro sintetiza esse processo: “Não me lembro mas não quero esquecer.” (QUEIRÓS, 2006, p.7).

Com os recursos da ficção, o autor lembra e examina os seus primeiros dias, momento da vida em que o indivíduo ainda não desenvolveu a linguagem e ainda não estabeleceu relações sociais suficientes para *elaborar* uma memória. Examina, ainda, a *experiência* intrauterina, e a possibilidade de o indivíduo já nascer com uma carga de subjetividade, uma história e, portanto, uma memória:

Nasci com 57 anos. Hoje, tenho 118. Foi em agosto, diziam, mês de vento e desgosto. Dia do Soldado. Eu desfilava no Sete de Setembro vestido de farda, carregando a bandeira. A pátria era um precioso patrimônio, aprendi com a diretora da escola. Minha mãe aplaudia e me olhava mansa como a lua. A lua tem um jeito branco de mãe e de tempo em tempo também fica grávida. (QUEIRÓS, 2006, p.9)

No parágrafo inicial do livro temos algumas das questões essenciais da obra de Queirós. Ele adentra um período inacessível, a não ser pela fantasia ou pela memória das pessoas próximas, memória do outro, também construção. O narrador-personagem fantasia o seu nascimento com 57 anos, que é a soma da idade dos pais: “Meu pai tinha 34 anos e minha mãe 23.” (QUEIRÓS, 2006, p.12). Já nasce velho, carregando o peso das vivências e dores acumuladas pelos pais, nesse *antes do depois*; antes do nascimento, do depois que vem com as vivências próprias e os conflitos da vida subjetiva e coletiva. Os 118 anos do presente do texto permitem a aproximação autobiográfica entre autor e narrador-personagem, já que o número subtraído é a idade de Queirós no ano em que o texto foi publicado. E esse nascer com o já vivido, com história e memória, ao mesmo tempo sua e dos outros, indica uma indagação e um esforço de diálogo com o outro, além de insinuar uma dor e um trauma que é resultado do próprio *ato* de nascer, tema que trataremos mais adiante. Do nascimento temos o salto para aspectos da vida social. O menino e as datas comemorativas da pátria, que sugerem uma reflexão sobre herança e pertencimento; os pais, a pátria e a construção de uma identidade, entre

o subjetivo e o coletivo; o eu, a casa, a escola, o país. E a ausência onipresente da mãe; o amor materno e a falta, a dor e o trauma da perda precoce da mãe e o exílio afetivo causado pela orfandade.

Temos, então, a perspectiva de uma memória da dor em Queirós. Uma dor também onipresente, que se insinua em tudo, até na respiração: “Tudo na vida precisa de fôlego. Nascer é ganhar fôlego e morrer é perder o fôlego... Meu pai trocava a marcha do carro para dar fôlego ao caminhão. Quando eu choro, preciso de uns pedacinhos de silêncio para dar fôlego às dores.” (QUEIRÓS, 2006, p.9). Memória e dor estão intimamente ligados:

Mas tudo depende da minha memória. Há dias em que estou mais para esquecer e outros para mais lembrar. Tem instantes em que nem existo, sou algodão-doce. Em outros, eu existo demais, sou chumbo! Não conheço borracha para apagar memória. É uma boa coisa para a gente inventar e ficar rico. Memória não tem filtro e armazena tudo. Memória a gente não rasga, não joga no lixo, não lava com sabão. Memória é sentinela, e nos vigia sempre. A memória não vê mas não tira o olho. Vai somando vida afora. Tudo que a gente olha, ouve, toca, come e cheira, a memória não esquece. E, de repente, transborda mais rápido que enchente. Coisas que a gente só imaginou, a memória guarda. E fatos que a gente nem sabia rompem sem mais nem menos no pensamento. Memória é biblioteca sem livros. Memória nos engorda sem ninguém perceber. E chegar ao mundo com 57 anos é ter, desde cedo, um grande peso de memória. Não se pesa memória em balança. Memória é traiçoeira e nos ataca em todos os momentos. Memória se equilibra entre tristezas, alegrias e arrependimentos. Se a gente acha que esqueceu, num instante a memória acorda. E uma memória puxa outra. (QUEIRÓS, 2006, p.10,11).

O trecho é uma síntese das questões discutidas até aqui e da concepção queirosiana de memória, como base do processo de reelaboração escrita da vida. A evocação é marcada pelo jogo entre lembrança e esquecimento. E o esquecimento se dá como a parte da experiência que é reconstruída e completada pela imaginação e também como a possibilidade de superação, pela escrita, do ressentimento causado pelas vivências traumáticas. A memória vai registrando os fatos da vida, que são esquecidos e podem ser resgatados parcialmente ou podem, através de mecanismos inconscientes, irromper de maneira violenta, causando sofrimento. É o *peso* da memória ressaltado pelo escritor. Uma memória sempre ficcional, que registra, sem distinções, fatos e fantasias. E é a reencenação dessas memórias na narração que possibilita o retrabalho do vivido pela ficção; aquilo que se viveu ganha significado diverso e ampliam-se as possibilidades de leitura do passado. Essa memória queirosiana transformada em texto, “biblioteca sem livros”, tem boa parte do seu *acervo* composta por lembranças dolorosas.

Em *Por parte de pai*, o narrador-personagem retoma o tempo perdido e o menino que foi, tornando-se novamente menino pela lembrança e pelo texto, repetindo o gesto criativo do avô. E o menino oscila entre as possibilidades da imaginação e o peso da dor; pensando “além

do devido”, ele tenta esquecer mas não consegue: “Depois, a palavra caía no meu ouvido e levava dias para doer.” (QUEIRÓS, 1995, p.19). A imaginação, despertada e ampliada pelos escritos das paredes da casa, é saída possível para o menino que tenta esquecer e se afastar de um cotidiano de dor e sofrimento, causado principalmente pela doença que consome a mãe. A infância, que já traz em si uma carga de dores relacionadas ao processo de amadurecimento, tem, nesses personagens queirosianos, o seu sofrimento ampliado pela perda da mãe. A dor de ser menino se expande e oscila entre o entendimento pela escrita e os efeitos do silêncio: “Doía muito ser menino. E dor, aumentada pelo silêncio, é como dente latejando com nervo exposto.” (QUEIRÓS, 1995, p.22). E a orfandade, que abordaremos com mais detalhe posteriormente, sobressai-se como marca incontornável dos narradores-personagens e da escrita queirosiana: “O medo me apanhava. Eu carregava comigo um sentimento de ser órfão.” (QUEIRÓS, 1995, p.37).

Partindo dessa persistência das memórias dolorosas, e da dor como elemento subjetivo que surge das relações com os outros num determinado contexto, é possível identificar, em Queirós, uma memória coletiva, em que se pode identificar traços sociais e econômicos da vida dos seus narradores-personagens e daqueles que compunham o seu entorno. Podemos, assim, pensar em outros motivos causadores de sofrimento, analisando a condição de precariedade material em que os personagens estão inseridos, aproximando Queirós de um comentário de Candido sobre Lima Barreto, com a elaboração de um texto “que funde problemas pessoais com problemas sociais, preferindo os que são ao mesmo tempo uma coisa e outra — como por exemplo a pobreza, que dilacera o indivíduo, mas é devida à organização defeituosa da sociedade” (CANDIDO, 2006, p.47).

Como destacado anteriormente, em *Por parte de pai*, o personagem recorda o ritmo de sua rua e a relação dos avós partindo dos turnos da fábrica de tecidos da pequena cidade. Em outra parte, ele conta a história de um primo chamado José, “que virou soldado e tocava clarineta na banda de música” (QUEIRÓS, 1995, p.50), a mãe que “era metida a rica e não gostava de coisas trabalhosas” (QUEIRÓS, 1995, p.50), e o marido, que trabalhava na fábrica: “Seu marido veio a falecer de tuberculose. Sempre foi magro, comprido e trabalhava muito. Deixou a clarineta para o José. Morreu de soprar, pensava eu. Minha tia dizia ser a fábrica de tecidos, a causadora. Viveu respirando aquela poeira de algodão, afirmava.” (QUEIRÓS, 1995, p.50). As relações de trabalho aparecem e ganham ainda mais destaque em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, com as situações de trabalho do pai caminhoneiro e a pobreza da família. Ainda em *Por parte pai*, o personagem lembra de seu medo da noite e o contrapõe à coragem do pai, que “viajava nas estradas noites seguidas, semanas inteiras sem pânico, arrepios ou

lanternas.” (QUEIRÓS, 1995, p.19). Nos dois textos o menino sofre com a distância do pai, que tem que lidar com condições inadequadas de trabalho.

Em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, o personagem evoca uma visita do patrão do pai: “Ele falou muito de riqueza e de como contava com o trabalho de meu pai, seu melhor empregado, capaz de carregar água em peneira.” (QUEIRÓS, 1996, p.12). Em seguida, relata a condição de pobreza:

A pobreza pesava bastante sobre os ombros de meu pai. Trabalhava dia e noite, estrada afora, vencendo lama e poeira, regressando cansado, lastimoso, e ainda carregando água na peneira, escondido de todos. Eu via seu desânimo em vencer a distância entre a cozinha e o caminhão, estacionado debaixo da mangueira. (QUEIRÓS, 1996, p.13)

A escassez causava grande impacto na vida da família. E, para além da questão familiar, explicita-se, na relação entre o pai e o patrão, um conflito de classe. Uma oposição entre o patrão, que só fala de dinheiro, e o pai, trabalhador esgotado física e mentalmente. O pai se afasta da família na busca da subsistência, mas a pobreza se mantém. O patrão utiliza a frase “carregando água na peneira” para caracterizar o trabalho do pai. Aqui, podemos estabelecer um diálogo entre a expressão utilizada e o poeta Manoel de Barros, com o seu *O menino que carregava água na peneira*. No poema, que descreve a relação de um garoto com a linguagem, a expressão caracteriza o poeta e a poesia; a abertura e as possibilidades quase infinitas da linguagem poética; os “despropósitos” e os “deslimites” da criação. Em Queirós, há uma inversão; a expressão é utilizada pelo patrão e não pelo menino. O pai, “carregando água na peneira”, trabalha incessantemente para produzir uma riqueza que é apropriada pelo patrão, permanecendo em situação precária. O termo pode se referir ao empregado que faz de tudo, ocupa diversas funções, resolve os problemas, se sacrifica. Uma situação inadequada, que causa desgaste e sofrimento; e que explicita as relações e as contradições do mundo do trabalho. Tudo visto pelo olhar do narrador-personagem, que descreve a situação pela ótica do menino que ele foi no passado. E, mais uma vez, a imaginação aparece como possibilidade de entendimento e fuga do sofrimento, que nesse caso é causado pela pobreza.

Além do trabalho do pai, a precariedade aparece no texto em diferentes momentos, nos detalhes cotidianos. Nesse sentido, a escola é espaço de destaque na manifestação das diferenças sociais. Como na passagem citada acima, em que personagem descreve a hora da merenda e a presença da fome no seu dia a dia. Ou no detalhe da roupa: “As meninas usavam um laço de fita no cabelo. Quanto mais larga a fita e maior o laço e mais brilhante o cetim, mais rico o berço da menina. Taninha (a irmã) usava uma fitinha aproveitada de algum embrulho de

presente.” (QUEIRÓS, 1996, p.20); do uniforme escolar: “O uniforme passava a ser a melhor roupa. Servia para as procissões, os aniversários e a missa aos domingos. Eu reparava a via-sacra nas paredes da igreja e me lembrava da pobreza pesando, como cruz, nos ombros de meu pai, com o Sr. Jair pregado.” (QUEIRÓS, 1996, p.21,22); e, de novo, da alimentação, com a presença do elemento religioso:

Depois da missa era esperar o ajantarado, brincando em volta de meu pai. Ajantarado era um almoço depois do meio-dia, com macarronada encharcada de molho de carne moída e vermelha de massa de tomate. A única coisa que podíamos copiar dos ricos era a hora de almoçar no domingo. [...] não havia sofás ou poltronas de veludo. (QUEIRÓS, 1996, p.22,23)

Diante da pobreza, as tentativas de adaptação:

Sapato era coisa rara e de verniz, comprado (com um número maior para durar mais tempo) na loja do Zé Marinho. [...] Eu ia descalço, como tantos, para a escola. Sapato era coisa de domingo com frango, pai em casa e macarrão. A poeira da estrada, misturada com o frio e o orvalho de maio, trincava minhas pernas. (QUEIRÓS, 1996, p.24)

O trecho é interessante por expressar, ao mesmo tempo, o sofrimento afetivo, pela distância e a falta do pai, e o sofrimento causado pelas dificuldades materiais, pela constância da pobreza. Nesse sentido, o narrador-personagem afirma, de maneira ambígua, que a “única coisa que se tinha com fartura lá em casa era a falta.” (QUEIRÓS, 1996, p.88). Falta afetiva, com a saudade do pai e a doença da mãe, e material: “A falta estava presente mesmo quando se possuía alguma coisa com certa abundância, como era o caso da manteiga. Meu pai transportava latas e latas. O medo daquilo acabar não desaparecia e atordoava.” (QUEIRÓS, 1996, p.88).

A questão da pobreza e da fome é tão importante para o autor que ele escreveu um livro específico sobre a temática. A fome é o tema central no livro *De não em não*, que pode ser lido como uma junção das lembranças de uma infância vivida num contexto de pobreza com o olhar do adulto que observa criticamente o meio em que está inserido. No texto, o autor faz um retrato contundente de personagens atingidos pela fome, através da história de uma mãe e seus filhos vivendo um cotidiano de extrema pobreza. A fome ganha características humanas, se personifica, interagindo com as personagens que sofrem os seus efeitos:

E nessa noite eles dormiam por terra, entre trastes, frio e mais abandono. Foi no coração do escuro que os soluços acordaram a mãe de sua madorna. [...] Ela bem conhecia a origem das lágrimas dos meninos. Era a Fome, hóspede previsível. Entrava sem chaves, sem respeitar trancas. Surgia sem consentimento, negando trégua ao repouso. (QUEIRÓS, 2009, p.10-11).

A Fome, personagem principal, nome próprio, invade a casa da família, ocupando todos os seus espaços, fazendo os meninos chorarem pela ausência de alimento. Diante de sua presença, a precariedade toma todo o ambiente e nada mais pode ser identificado, só resta a escassez: “Mas na casa só havia o vazio e o resto. A Fome, há muito, andava corroendo tudo. [...] No fogão, as cinzas do que antes era fogo acusavam a ausência de tudo. Quanto menos se possui, com mais frequência a Fome nos visita, a mãe suspeitava.” (QUEIRÓS, 2009, p. 12-13). A falta, que “crescia demasiadamente na casa”, era percebida no vazio, nos restos, nas sobras. Como no livro anterior, os conflitos sociais são expostos:

Porque a Fome é forte e mata. Todos, quando pressentem sua chegada, buscam uma maneira de alimentá-la, sem demora. Perseguem trabalho, procuram campos, abandonam famílias, ganham calúnias, merecem suspeitas, assaltam, violentam. Pelo pavor da Fome devorar a vida, perde-se o limite dos muros. [...] E a fome come por muitos. Com o devorado ela arma grandes banquetes para os seus senhores, generosamente. Em porcelana, linho, cristal, ela serve o resultado do vazio deixado no estômago dos oprimidos. (QUEIRÓS, 2009, p. 18-20)

A fome, que mata, desperta na mãe a “suspeita”, a centelha de consciência da sua situação de classe. A corrosão da fome, sua visita frequente aos despossuídos, demonstram a situação precária daqueles que são proibidos de usufruir das riquezas produzidas socialmente, como os personagens retratados. Para eles, a fome só deixa o vazio e a falta. Devorando tudo, ela age até na dimensão da linguagem: “A fome vinha degustando as palavras, frases, orações. Comia letra por letra, deixando a mudez em todas as bocas.” (QUEIRÓS, 2009, p. 15). Mais uma vez, a reflexão metalinguística, que também trataremos adiante; os limites e as possibilidades da escrita e da literatura. E mesmo mudos, fracos e famintos, os personagens travam um embate permanente contra a fome e seus efeitos: “Os meninos, naquela hora, estariam vencendo as ruas, de porta em porta, de esquina em esquina, de lixo em lixo, de não em não, buscando armas para matar a Fome.” (QUEIRÓS, 2009, p. 26).

Capítulo 2

EXÍLIO E ESCRITA

Partindo da identificação da experiência como base da escrita queirosiana, e da memória, em seus textos, como fusão do vivido e da fantasia, é possível identificar outros elementos que estruturam a obra em questão. Em Queirós, a reconstituição do passado se dá pelo artifício, pela utilização dos recursos da ficção para a reconstrução de suas memórias. O texto surge do entrelaçamento do real com a fantasia, dos aspectos autobiográficos com a imaginação do escritor.

No processo queirosiano de ficcionalização da memória evidencia-se outro tema essencial para a compreensão dos textos: a questão do exílio. O primeiro livro de Queirós, *O peixe e o pássaro*, foi publicado em 1971, quando ele vivia na França. O autor constrói um relato poético sobre as relações e a paixão entre um peixe e um pássaro. O texto é marcado pela impossibilidade ou, pelo menos, do prolongamento da relação entre os dois seres, e da constatação de que ambos não deixam rastros, por viverem e se movimentarem na água e no ar. Aqui, é possível identificar duas dimensões da poética queirosiana. Primeiro, observa-se que o texto é escrito num momento em que Bartolomeu vivia fora de sua terra natal, lidando com a saudade do país e o distanciamento das pessoas mais próximas. A escrita surge como possibilidade de reflexão sobre identidade, pertencimento e compreensão de si e do seu *lugar* no mundo. Nesse sentido, temos uma contraposição entre os dois animais representados, que, ao não deixarem pegadas não estabeleceriam uma relação direta com uma origem, e o indivíduo que nasce em determinado local e estabelece uma relação social e afetiva com o espaço. Os animais metaforizam a sondagem de uma possível liberdade e desprendimento, em oposição a uma identidade que se estabelece a partir da identificação com um espaço geográfico específico. Segundo, a impossibilidade de concretização do vínculo entre os dois animais explicita uma *falta*, característica de toda a obra do escritor. Essa falta é encenada através do impacto e dos efeitos da orfandade, pela constante revisão e reelaboração da perda precoce da mãe, ocorrida em sua infância.

Assim, podemos estabelecer uma relação entre essa *falta*, que, segundo Clark Peres, se explicita continuamente em sua obra (PERES, 1999), e a temática do exílio, que aparece tanto geográfica quanto simbolicamente. Sobre a *falta*, vemos mais claramente a perspectiva de Peres:

Ora, se em última instância, para ser, o sujeito necessita de algo que é do Outro, e se o Outro tomou o corpo de um semelhante, diríamos simplesmente que, para ser, o sujeito precisa desse Outro, já que lhe falta, sempre, alguma coisa. Seria justamente este o caso da criança e da mãe.

Concluiríamos, então, que desde o nosso primeiro instante de vida, precisamos do Outro para manifestarmos nossas necessidades e depois nosso desejo, para nos manifestarmos. Todos somos incompletos. E essa incompletude é estrutural. Mas há os que não a anunciam, nas mais diversas situações do cotidiano, por suportarem melhor essa falta e a impossibilidade de supri-la, por suportarem o Real. Outros, ainda, procuram negar (denegar) essa incompletude, afirmando-se plenos; e outros, finalmente, a explicitam sem cessar, sob a forma de uma carência infantil. É o que acontece por exemplo, continuamente, na escrita de Bartolomeu Campos Queirós.

Desde a sua primeira publicação — *O peixe e o pássaro* (1974) — a falta já se anuncia, seguida da procura reiterada de algo que possa tamponá-la. Trata-se da história de um peixe e de um pássaro enamorados e irremediavelmente separados: “É um amor impossível o de peixe e de pássaro. Não podem estar juntos. O pássaro morre afogado na água. O peixe morre afogado no ar. Depois, peixe e pássaro não têm mãos para amar”.

Instantes fugidios marcam o precário encontro dos dois, e a função do texto é tentar perpetuar tais momentos: “Foi tudo tão breve, que nem gosto de escrever. Se escrever, fazê-lo com letra miúda e palavras escolhidas. [...] Desculpe se escrevo muito, mas quero reter junto de você tamanha realidade”.

Reter. Ter de novo: tentativa de tamponar a falta com o próprio texto. Inscrever o que não cessa de não se escrever. (PERES, 1999, p.101,102)

Não entraremos nos detalhes da leitura psicanalítica de Clark Peres, mas traremos alguns elementos do seu texto que auxiliam na compreensão da nossa perspectiva em relação à obra de Queirós. Vale destacar a discussão sobre essa incompletude estrutural característica do humano, a necessidade do outro e a especificidade da relação entre a criança e a mãe, para pensar como essa carência infantil aparece nos textos. O principal aqui é a possibilidade de “tamponar a falta”, de lidar com certas feridas do passado pela escrita, e, mais ainda, pela ficção. É a reencenação textual de traços autobiográficos e memórias da infância. E o exercício de reelaboração de dores e traumas, especialmente a perda da mãe, pelo texto de ficção. A escrita permite, ao mesmo tempo, a tentativa de “perpetuar” os momentos vividos, pela recriação ficcional das vivências, e a busca da compreensão de si e dos outros, também pela reconstrução do passado. E é a reencenação contínua da infância e, principalmente, dos laços com a mãe e sua morte, que permite a identificação do exílio como *lugar* do escritor; a orfandade estabelece para Queirós um estado constante de exílio simbólico e afetivo; estado que se manifesta primeiro como trauma e incompreensão, para depois tornar-se, reflexivamente, lugar de criatividade. Vejamos novamente sua auto-apresentação do livro *Ah! Mar*, agora num trecho maior:

Sou mineiro de muitos interiores; Papagaio, Pitangui, Bom Despacho, Divinópolis, Belo Horizonte. Nasci em agosto, com sete meses. Por ser assim alguns dizem que sou virgem; outros me apontam escorpião. Pelos meus muitos e frequentes afogamentos, e sempre caio de cabeça, desconfio secretamente que sou aquário.

Com tantas dúvidas aprendi desde cedo a escolher-me. Um dia faço-me cigano, no outro voo com os pássaros, no terceiro sou cavaleiro das sete luas para num quarto desejar-me marinheiro.

Estudei em várias escolas, procurando sempre não interromper minha infância para estar bem com as crianças. Viajei um bom pedaço do mundo, descobrindo em cada lugar que tudo aquilo que me faltava eu já tinha deixado aqui. (QUEIRÓS, 1985 apud PERES, 1999, p.103).

Queirós revela, na breve passagem, traços fundamentais de sua obra. Ser “mineiro de muitos interiores” indica não apenas as constantes mudanças e viagens pelas cidades do interior de Minas – pela condição de trabalho do pai, um caminhoneiro – mas uma “interioridade” própria do escritor, pelo caráter reflexivo e introspectivo de sua personalidade e, principalmente, dos seus textos. A metáfora do recolhimento e do ensimesmamento, tradicional tópica da cultura de Minas Gerais, ganha força como estratégia de leitura proposta pelo próprio autor para sua obra. Essa marca se acentua pela referência ao nascimento prematuro, indicando um indivíduo e um texto “fora de lugar” – o deslocamento como sinal geográfico e simbólico – e a alusão aos seus “afogamentos” e a “cair de cabeça” como um contínuo voltar-se a si mesmo e pela escrita buscar a compreensão do passado, com suas dores e traumas. A alusão de sua “mineiridade” é também um traço importante, possibilitando a aproximação de Queirós aos autores analisados por Antonio Candido em seu texto sobre memória e autobiografia – Murilo Mendes, Drummond e Nava –, numa espécie de linhagem memorialística mineira, poética e ficcional, num exercício já sugerido no referido texto de João Paulo Cunha.

O exercício queirosiano de reconstrução ficcional das memórias nos remete ao Drummond de *Boitempo*: “De cacos, de buracos / de hiatos e de vácuos / de elipses, psius / faz-se, desfaz-se, faz-se / uma incorpórea face, / resumo de existido.” (ANDRADE, 2015, p.503). As lacunas – característica da rememoração – vão sendo completadas pela fantasia, pela imaginação reflexiva do escritor, na exposição desse “resumo de existido”. A mineiridade como possibilidade de reflexão e introspecção se aproxima do poema “A palavra Minas”: “Minas não é palavra montanhosa. / É palavra abissal. Minas é dentro e / fundo.” (ANDRADE, 2015, p.453). Minas, nos dois autores, é espaço geográfico e simbólico e, mais ainda, é linguagem. É a identidade provisória, marca do mergulho no abismo do *eu*, em busca do entendimento de si e dos outros; e é também lugar simbólico de exploração das possibilidades da linguagem. É o espaço íntimo, o que “Ninguém sabe” (ANDRADE, 2015, p.453), lugar de sonho dos escritores, que sondam mas “não dizem / nem a si mesmos o irrevelável segredo / chamado Minas” (ANDRADE, 2015, p.454). Minas é o espaço queirosiano, local da infância perdida e reencontrada na escrita, que ecoa a perspectiva roseana: “De que jeito dizê-la? MINAS: patriazinha. Minas — a gente olha, se lembra, sente, pensa. Minas — a gente não sabe.” (ROSA,

1967, p.3). Nada melhor para definir a relação de Queirós com essa misteriosa e imaginada Minas da infância como a sua “patriazinha”, seu lugar de origem, recordação e fantasia. Ainda mais para um escritor que começa a escrever no exílio, utilizando a sua “aldeia” como modo de compreensão e diálogo com o mundo; o território como expressão paradoxal de unidade identitária e diversidade: “Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada; pois Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas.” (ROSA, 1967, p.3). E esse *escrever de fora*, do indivíduo que se desloca pelas cidades mineiras na infância, para adulto viajar por outras partes do país e finalmente iniciar sua trajetória literária em Paris, com saudades de Minas e do Brasil – a nostalgia da *casa* como centelha da escrita – ecoa o Drummond de “Canto brasileiro”:

Brasil // meu modo de ser e ver e estar triste e pular / em plena tristeza como se pula
alto / sobre água corrente. // Meu país, essa parte de mim fora de mim / constantemente
a procurar-me. Se o esqueço / (e esqueço tantas vezes) / volta / em cor, em paisagem
[...] que sou mineiro carioca amazonense / coleção de mins entrelaçados.
(ANDRADE, 2015, p.448)

Em Bartolomeu, com os deslocamentos e a distância, o país e a “patriazinha” de Minas são tomados como modo de percepção e leitura do mundo. E o processo de escrita se dá pelos paradoxos, pelo *trânsito* entre o *dentro* e o *fora*, “parte de mim fora de mim”; dentro e fora do lugar de origem e dentro e fora de si, o íntimo e o exterior; e no *retorno* da infância, o jogo entre a lembrança e o esquecimento, o perder-se e o encontrar-se; o paradoxo queirosiano do *antes do depois*. Assim, essa drummondiana “coleção de mins entrelaçados” se aplica também a Queirós, que, diante da constante *sensação* de deslocamento, da sua *condição* de exilado, aprende cedo a “escolher-se”, a se tornar personagem, transformando-se em outros para reelaborar o passado individual e coletivo. Por isso, na segunda parte da sua apresentação ele faz referência aos personagens de alguns de seus livros, numa conjunção entre homem e obra; o autor se refere aos livros *Ciganos*, *O peixe e o pássaro*, *Cavaleiros das sete luas* e *Ah!Mar*. Queirós se transforma nos seus personagens, buscando a compreensão de si e dos outros, tomando a escrita e a ficção como exercício de alteridade. O que nos leva outra vez ao poema de Drummond: “Sou todos eles e / o sentimento subterrâneo / de dores criativas e fadigas / que abriram picadas [...] Brasil fiquei sendo / serei sendo nas escritas do sangue. / Minha arte de viver foi soletrada / em roteiros distantes?” (ANDRADE, 2015, p.448).

O escritor reconhece nele e nos outros uma multiplicidade, a presença de muitos *eus* em cada indivíduo, buscando na diversidade um caminho: “Vai comigo meu projeto / entre sombras, minha luz / de bolso me orienta / ou sou eu mesmo o caminho a procurar-se?” (ANDRADE, 2015, p.449). Queirós tenta se encontrar através do menino que ele foi um dia,

revelando o desejo de não interromper uma infância que, no entanto, foi irremediavelmente perdida e só pode ser retomada, precariamente, pela escrita. A sensação de deslocamento se explicita nessa escrita, que parte de um local físico e imaginado, mas que aspira a um amplo diálogo com o outro possível de qualquer parte, como no canto drummondiano: “Brasileiro sou, / moreno irmão do mundo é que me entendo / e livre irmão do mundo / me pretendo.” (ANDRADE, 2015, p.449).

O autor, viajando “um bom pedaço do mundo”, *descobre* em cada lugar, pela *diferença*, que o que lhe *faltava* ele já tinha deixado *aqui*. Um “aqui” que pode ser, ao mesmo tempo: o seu lugar de *partida*, marco identitário; a infância perdida e reencontrada pela memória reconstituída no texto; e a sua subjetividade, marcada pelo embate entre aquilo que ele foi um dia e a tentativa de reconhecimento de si no presente do texto. Vejamos um trecho maior de uma reflexão de Queirós sobre subjetividade e escrita:

Existe em nosso corpo um lugar onde repousa o desconhecido. Nenhuma carta de viagem ou rosa dos ventos nos indica sua direção. Só pelo sonho ou pelo “doce charme da loucura” podemos vislumbrar pequenos fragmentos de seus tantos cais ou montes. Ilha de extensão amplamente ignorada — herança de antepassados que a história não registrou — vigiada por nossos medos e convenções produzidas pelo conhecido. Lugar fecundo, cemitério de aparentes mortos aguardando portas para a ressurreição. Portas que a linguagem formal não destranca. E quando rompem em nós minúsculos recados desse lugar, nada adivinhamos de tudo que lá ficou. Cada renascimento inaugura um exílio maior. [...] Teria o artista função mais relevante do que esta de nos tomar posseiros do desconhecido? (QUEIRÓS apud PERES, 1999, p.100)

Temos a percepção da multiplicidade característica do indivíduo, com sua identidade móvel, sempre em deslocamento, marcada não apenas pela consciência do real, mas por elementos relativos ao inconsciente, lugar onde “repousa o desconhecido”. Esse *lugar* misterioso é inacessível, a não ser pela loucura, pelo sonho ou pela *invenção*. E esses traços inconscientes recalcados podem retornar, “rompendo” no indivíduo sob a forma de ressentimento ou reflexão. Queirós – referindo-se a cartas de viagem, rosa dos ventos, cais, montes e ilhas – reconhece esse *deslocamento* interior, experimentado também como uma forma de exílio, e se apropria dele no seu processo criativo. Ele parte da experiência mais marcante, traumática – e que retorna insistentemente – da ferida aberta pelo rompimento definitivo do laço materno, para adentrar os espaços encobertos de sua personalidade pelo exercício inventivo da escrita; pela ficção. É pela imaginação transformada em texto que ele acessa essa região indefinida do *eu*, buscando decifrar os “recados” desse “lugar fecundo”. E mesmo cindido, *deslocado* pelo trauma, reencenando as dores do menino perdido e *imaginado*, o escritor ressalta a criação artística como forma de desvelamento do ser, pela *alteridade*; pela

possibilidade de tornar-se outros pela ficção. Ainda que a ferida não cicatrize totalmente e a sensação de exílio se mantenha ou mesmo se amplie, o texto se coloca como mecanismo de indagação e reelaboração do passado.

Para pensar o exílio como *lugar* da escrita queirosiana, com o deslocamento dos efeitos traumáticos para a reflexão e a criação, temos a análise de Vilem Flusser sobre exílio e criatividade. Vejamos a hipótese do autor:

Eis a hipótese que submito: o exilado foi expulso do seu contexto habitual, da morada que habitava. Pois o hábito é cobertura que esconde. No contexto habitual apenas percebo mudanças: as estruturas permanentes são imperceptíveis. Isto é: apenas modificações importam, e todo o resto é redundante. O exílio é inabitual e inabitável. Tudo nele informa, nada é redundante. O exilado se vê obrigado a processar tal superabundância de informações, sob pena de ser engolido por ela. Questão de vida ou morte. Ora: processar “dados” é sinônimo de criatividade. O exilado se vê obrigado a criar ou morrer.

[...] devo acentuar que estou valorizando o exílio positivamente, (na medida na qual criatividade é considerada valor positivo). Pois tal valoração não é habitual, e portanto é “informativa”. Obriga a repensar preconceitos, a “processar dados”. (FLUSSER, 1984, p.1)

Nessa perspectiva o exilado foi retirado ou retirou-se de seu lugar habitual, de sua *casa*. O exilado encontra-se deslocado, *fora do lugar*, numa situação de *estranhamento*. Precisa processar informações, refletir; a criação torna-se uma necessidade, uma exigência para a sobrevivência. Assim, o exílio também se desloca de seu *lugar* inicial de negatividade para uma possibilidade de reflexão criativa sobre os sentidos dessa condição. Flusser, exilado e conhecedor da condição do exílio e seus sofrimentos, destaca que toda informação nova perturba, machuca o indivíduo:

Este ensaio está sendo escrito por quem foi exilado várias vezes. Por quem pois conhece tal sofrimento por excesso de informação, e também a sombra que acompanha tal sofrimento: a saudade. Por isto, este ensaio vai elogiar o exílio: sem tal sofrimento nada pode ser criado. (FLUSSER, 1984, p.1)

A perturbação e o sofrimento característicos do exílio são também conhecidos por Queirós, e podemos considerar essa “sombra” da saudade como a centelha inicial de sua produção, quando ele escreve *O peixe e o pássaro*; longe de casa, solitário e *estrangeiro*, o autor utiliza a escrita para tentar compreender as circunstâncias do exílio. Observando os animais e a ausência de rastros, ele reflete sobre o seu *lugar*: “Estamos juntos, mas com uma pequena diferença: o pássaro está no ar, o peixe na água e eu entre os dois – na terra.” (QUEIRÓS, 1974, p.9). O autor-narrador-personagem ocupa um *entre-lugar*; está entre os animais, na terra, mas não a *sua* terra; está em terras estrangeiras, distantes, com saudades de *casa*. A saudade do

exilado é o marco inicial de uma produção que se apropria do exílio e seu sofrimento como modo de reflexão e criação. Para Flusser, é a saída do *hábito* que possibilita a criação:

O hábito é anti-estético, (de “Aisthesthai”=perceber), porque impede que o mundo seja percebido. Anestesia. Pois isto é agradável.: a consciência sossega. Ao esconder toda informação, (todas as irregularidades que machucam), o hábito é bonito. [...] Quando a cobertura do hábito é retirada violentamente, (exílio), a gente descobre. Tudo passa a ser percebido e demonstrável = “monstruoso”. Os gregos chamavam tal descoberta pelo termo “a-letheia”, o qual traduzimos por “verdade”. O exilado foi empurrado para a verdade. (FLUSSER, 1984, p.1)

O escritor, exilado, retirado do *hábito*, pode *descobrir* o mundo em volta. Pode, como em Queirós e o seu *Os cinco sentidos*, observar a realidade de outra maneira, “suspeitando” o mundo pelos sentidos, aguçados pela fantasia e pelas possibilidades do texto literário. Alcançando, assim, uma “verdade” que não é “factual”, mas sim uma espécie de “verdade da ficção”, numa obra que transita livremente entre o real e a fantasia, assumindo, num texto autobiográfico, não apenas a sua ficcionalidade, mas impossibilidade de separação entre essas instâncias; “verdade” e “mentira”, fato e ficção se entrelaçam constantemente no texto queirosiano. Para o autor, em depoimento já referido, a fantasia e, mais, a ficção é a sua “verdade” mais profunda.

Para Flusser, o próprio corpo, que seria a única coisa habitual levada para o exílio, pode se tornar *estranho*: “o próprio corpo passa a ser inabitual, inabitável no exílio, onde tudo é informação, tudo é passageiro e nada permanente.” (FLUSSER, 1984, p.2). Queirós, exilado geograficamente em diversos momentos e em constante estado de exílio afetivo, pela orfandade, toma o próprio corpo ao mesmo tempo como *casa* e como *exílio*; um exílio interior, reflexivo, em que se busca, pela escrita, “recados” inconscientes ligados ao trauma e às dores; a dor é apropriada como possibilidade criativa e o próprio corpo torna-se *estranho*, torna-se *outro* pela escrita, num esforço de compreensão da própria condição; e, de novo, os sentidos “suspeitam” o mundo. Esses sentidos, pela fantasia, criam “raízes pelo corpo inteiro” (QUEIRÓS, 1999, p.11), com a pele como “raiz cobrindo o corpo inteiro” (QUEIRÓS, 1999, p.13) e a possibilidade de que “Em cada sentido moram outros sentidos.” (QUEIRÓS, 1999, p.14,15). Assim, o corpo, ao mesmo tempo *estranho* e *familiar*, “raiz”, “morada” e “mistério”, sonda, pela escrita, os *sentidos* possíveis do *eu*, dos outros e do mundo. É a possibilidade de tornar-se outro, pela ficção, que permite o “mergulho” na própria subjetividade e também na alteridade:

O exilado é desenraizado e desenraiza.
[...]

O verdadeiro exilado resistirá à atração de habituar-se. Fará o esforço penoso de continuar estranho e estrangeiro, o outro dos outros. O exilado se identifica enquanto o outro dos outros. Sua identidade é sua diferença. [...] A mera presença do exilado explode a casca do “eu próprio”, e abre a existência para a diferença, o outro. A existência se altera. Passa a ser, não um “ser para mim”, mas um “ser para o outro”. (FLUSSER, 1984, p.2,3)

Essa é uma das características principais da ficção queirosiana. Assumindo a sua condição de exilado, o escritor desenraiza-se, transforma-se em outros pela ficção, e é pela imersão na trajetória e na interioridade dos personagens que ele busca decifrar a própria identidade, sempre móvel. O texto é caracterizado pelo jogo e a tensão constante entre identidade e diferença. Autor, narrador e personagem se encontram e se confundem, sem que seja possível separar sujeito e texto, vida e obra. E é esse exercício ficcional que permite um indagar-se a si e aos outros, estabelecendo uma identidade, provisória, que surge pelo reconhecimento da diferença. Assim, o sujeito “real” busca, pela ficção, a abertura desse “ser para o outro”; e o texto surge como possibilidade de diálogo: “o diálogo é o método da criatividade. O exilado provoca em torno de si situações de criatividade.” (FLUSSER, 1984, p.3).

Já em Edward Said, também refletindo sobre as relações entre o exílio e os escritores, temos inicialmente o destaque para a dimensão traumática dessa condição:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 46)

Essa “fratura incurável” também pode ser identificada em Queirós. Não apenas nos momentos em que esteve distante de sua terra natal, mas principalmente a fratura causada pela perda da mãe na infância, definitiva “dor mutiladora da separação”. O esforço reflexivo e criativo é tentativa de reelaboração da saudade e da “tristeza essencial” da perda; a reconstrução da infância e do afeto materno definitivamente perdidos, recuperáveis apenas pela imaginação transfigurada em texto. Para Said, o exílio “é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado.” (SAID, 2003, p.50); a escrita é a possibilidade de estabelecer uma continuidade, mesmo que provisória, do passado distante e perdido. Escrita ficcional e exílio se aproximam:

Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. [...] O novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua irrealdade se parece com a ficção. (SAID, 2003, p.54)

A ficção autobiográfica e memorialista de Queirós pode ser lida como tentativa de reorganização e reparação, pelo texto, das fraturas do passado. Presente e passado, lembrança e sonho, real e fantasia se entrelaçam em suas reencenações da perda e do luto materno. Para Said, “Por mais que tenham êxito, os exilados são sempre excêntricos que *sentem* sua diferença (ao mesmo tempo que, com frequência, a exploram) como um tipo de orfandade.” (SAID, 2003, p.55). A questão central da poética queirosiana é a orfandade. E a experiência do exílio como um tipo de orfandade é uma chave possível para a leitura desse exílio simbólico transfigurado no texto. Diante da morte da mãe e do desamparo posterior, das sensações de *deslocamento* e *diferença*, a escrita ficcional desponta como possibilidade de encenação e retorno do passado perdido, como esforço de compreensão do *estranhamento* e da dor causados pela fratura afetiva. E o diálogo que se estabelece, a partir do texto, entre autor, personagens e leitores, possibilita uma reflexão sobre identidade e alteridade, com suas aproximações e tensões.

E a escrita queirosiana, que pode ser lida como uma forma de escrita de si, busca costurar esse exílio simbólico com uma espécie de anseio pela gênese, pelas origens, caracterizando-se como algo que Derrida chamou de “desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p.9). Esse desejo, movimento arqueológico de escavar a si mesmo, é um “desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia de retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (DERRIDA, 2001, p.118). Queirós elabora seus traumas e perdas através da escrita, numa busca de si a partir do resgate dos vestígios do passado, ficcionalizado em seus narradores memorialistas que buscam aquilo que foi perdido, mas pode ser reencontrado nas lembranças e reconstituído no texto. Uma constante busca por raízes, questão essencial sublinhada por Said e Weil: “Uma geração atrás, Simone Weil expôs o dilema do exilado do modo mais conciso possível: ‘Ter raízes é talvez a necessidade mais importante e menos reconhecida da alma humana’” (SAID, 2003, p.56). Reconhecendo essa necessidade, Queirós toma a escrita como forma de revisão do passado e dos *deslocamentos* do presente, aproximando-se da observação de Said sobre Adorno: “As reflexões de Adorno são animadas pela crença de que o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita.” (SAID, 2003, p.58). Experimentando negativamente sua *condição* de exilado, Queirós se apropria desse estado tornando-o forma de leitura da experiência e do real, mecanismo estético que transmuta a própria escrita; o exercício

criativo da escrita se estabelece como um *lugar* que é, ao mesmo tempo, *casa* e *exílio*. A escrita torna-se uma *habitação* das experiências perdidas, mas resgatadas pela memória e a imaginação:

Consideremos as experiências como se elas estivessem prestes a desaparecer. O que as prende na realidade? O que salvaríamos delas? Do que desistiríamos? Somente alguém que atingiu independência e desapego, alguém cuja terra natal é “doce”, mas cujas circunstâncias tornam impossível recapturar essa doçura, pode responder a essas perguntas. (SAID, 2003, p.59)

A “terra natal”, em Queirós, não é apenas o lugar de origem, sua “patriazinha” próxima e distante, mas a infância, com a presença e o afeto materno, definitivamente perdidos. A dor e a “doçura” do tempo e das relações perdidas podem ser reencontrados na escrita, que reencena repetidamente momentos alegres e tristes, “salvos” pela memória sempre irmanada à fantasia do escritor. A escrita transforma-se na sua “doce” e dolorosa terra natal, lugar de morada e exílio. Deve-se ressaltar, no entanto, que a origem e a *casa* são também matéria de invenção; não se trata apenas do resgate de filiações passadas, mas da *criação* de pontos fundantes, explorados em suas ausências e possibilidades.

E mesmo com todos os seus aspectos traumáticos, a experiência do desterro, em Said, também pode apresentar um aspecto “positivo”, aproximando-o de Flusser:

Embora pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão.

[...]

O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entre em erupção novamente. (SAID, 2003, p.59,60)

O exílio pode ser tomado como tema fundamental do livro *Ciganos*. O narrador retoma sua infância e a relação com um enigmático menino que ele conhece no mesmo período da chegada dos ciganos em sua cidade. A observação e os sentimentos despertados pela chegada e a partida do grupo marcará definitivamente o local e os dois personagens. A narrativa, centrada nesse grupo errante e misterioso, possibilita a apreensão do modo de vida cigano como uma grande metáfora do exílio, representando os deslocamentos físicos e simbólicos do autor-narrador-personagem. A epígrafe do livro já sinaliza o olhar queirosiano: “Nunca aprendi a leitura das mãos, mas, se as contemplo, acerto, sempre, pela fantasia.” (QUEIRÓS, 2004, p.3). A partir da observação da prática cigana de leitura das mãos, mais uma vez o autor apresenta sua perspectiva de texto autobiográfico como articulação das lembranças com a fantasia e,

principalmente, o status ficcional do relato. A leitura “criativa” das mãos, vista aqui como leitura da própria experiência, permite o entrelaçamento de passado, presente e futuro; o relato como recordação-fantasia que imagina o passado e o futuro para *ler* o presente do autor-narrador.

O deslocamento e o mistério se insinuam em toda a narrativa, começando pela incerteza sobre as origens e os destinos do povo gitano:

Eles deixaram a Índia, alguns diziam, em busca de um caminho para se chegar ao sol. Escutei de outros que eram filhos das grandes florestas e procuravam uma passagem para as minas de ouro do rei Salomão. Outros falavam que vinham das terras de Espanha ou das areias de Portugal. Cortaram o mar guiados pelo brilho das escamas de sereias, escondidos nas noites. Sem saber ao certo de onde vinham ou para onde iam, sei que os ciganos surgiam. (QUEIRÓS, 2004, p.4)

A incerteza é marcada por uma pluralidade de *vozes*, de *outros* que falam, contando diferentes versões da história. Essas vozes indicam também o teor *literário* dos relatos, sugerido pela oralidade e pelas referências às histórias fantásticas e imaginárias. E os sinais da errância, com seus caminhos, passagens, florestas, mares, noites e sóis. Essa incerteza sobre os ciganos é também a incerteza do narrador-personagem sobre as suas próprias origens, e sua busca pelo estabelecimento de uma identidade. A situação do outro menino é semelhante:

Foi no tempo dos ciganos que o conheci. Ele era como a madrugada; perto de acordar, mas ainda cheio de sono. Era um menino feito de coragem e medo. Não sei bem de que paisagem ele havia nascido, nem com que paisagem ele andava sonhando. Mas não eram poucos os seus segredos, e seus olhos, estes eram líquidos, como eram medrosos os seus gestos. Lembro-me, contudo, de seu primeiro segredo: desejo escondido de ler a linha do horizonte e desvendar o mistério que diziam além dos mares e das montanhas. (QUEIRÓS, 2004, p.4)

O narrador busca na lembrança os traços do misterioso menino, que ocupa uma espécie de *entre-lugar*: não se conhece a sua origem e os seus sonhos, ele oscila entre a coragem e o medo e é como a madrugada, interseção entre a noite e o dia. É um menino *deslocado*, como o próprio narrador-personagem, que *lembra* de seu primeiro segredo: um “desejo de leitura” da linha do horizonte. Uma linha *imaginária*, que pode representar esse entre-lugar, essa *fronteira* que divide territórios físicos e simbólicos. O segredo é um desejo da *imaginação*; a tentativa de desvendar, pelo imaginário, o que está “além dos mares e das montanhas”, depois da linha, o desconhecido; pela fantasia, percorrer terras desconhecidas e decifrar os traços ocultos dos

outros e de si mesmo. E o acampamento cigano era também possibilidade de ver e estar nesse ponto intermediário:

Nascia assim, de repente como a morte, uma vila colorida que se aninhava naquele povoado antigo.

A presença dos ciganos mudava o ritmo de ser da cidade. Portas eram cerradas, roupas não dormiam em varal, nem cavalos soltos nos pastos.

Essa maneira milenar que os ciganos tinham de estar no mundo – nascendo em cada chegada e morrendo em cada partida – incomodava os habitantes da cidade, sempre a perseguirem o eterno. (QUEIRÓS, 2004, p.5)

A transitória vila e seus moradores causavam nos meninos e na cidade um misto de medo, inquietação e encantamento. E os paradoxos que marcam a ambígua relação entre os moradores e os ciganos – vida e morte, chegadas e partidas, o provisório e o eterno – definem também o modo de vida peculiar do grupo, além de caracterizar o próprio texto e a poética queirosiana. A possibilidade de empossar-se do deslocamento e do exílio, físico e simbólico, como modo de ser e estar no mundo. Os habitantes se incomodam por “persegurem o eterno”, não apenas no sentido religioso – sempre presente nos textos de Queirós – mas um “eterno” relacionado à suposta segurança e fixidez da *casa* e do *hábito*. Por outro lado, os ciganos simbolizam essa possibilidade de se apropriar de cada lugar que se chega como *casa*, como origem e destino ao mesmo tempo; o exílio como a própria *morada*; mais que isso, a possibilidade – queirosiana – de se apropriar da escrita como *lugar*; a linguagem e o texto como casa e como exílio, simultaneamente.

O menino misterioso guardava em sua casa um caramujo:

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, 2004, p.5)

Os ciganos, símbolo do deslocamento e objeto de desejo pelo desconhecido, despertam a vontade de ouvir o “recado” guardado pelo caramujo. Ele traz a “voz” de um mar distante, que não pode ser alcançado a não ser pela imaginação. O caramujo é como a memória; o mar e suas ondas não estão lá, como as experiências passadas, mas a concha-memória carrega os *recados* e as *saudades* desses lugares distantes e dessas vivências perdidas. Além dos mundos imaginários que evoca: saudade do que nunca existiu, para dizer, de modo deslocado, com certa memória pessoal. E o menino misterioso e deslocado sentia vontade de *partir*, de conhecer outras terras:

Foi de seu pai que ele herdou essa mania calada, esse jeito escondido e mais a saudade de coisas que ele não conhecia, mas imaginava. 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, 2004, p.6)

Temos aqui a questão da origem e da filiação, já que o menino *herda* do pai o jeito contido, a introspecção e o apego à imaginação. E parte de sua condição de exilado, de sentir saudade do que alcançava apenas pelo estímulo imaginativo. Uma filiação também ambígua, que oscila entre o aspecto “positivo” do devaneio e a dor da violência paterna. Uma condição que é parte dessa trama complexa que envolve o personagem, o narrador e o autor. E o menino deslocado, que transita por essas três “dimensões”, não se sente mais *em casa* na própria casa; é um exilado, suportando dores físicas e afetivas. Ele se impressionava com a capacidade das ciganas de “ler o destino que diziam oculto na palma de todas as mãos” (QUEIRÓS, 2004, p.7), diante de seu contexto doloroso, que se aprofundaria ainda mais:

Ninguém sabia, nem as sábias ciganas, que morrer cedo era a sorte de sua mãe, mas assim foi. Ela partiu numa madrugada, neste momento frágil em que nem mesmo a natureza se define. Instante onde a verdade e a mentira se equilibram, cuidadosamente. Lembro-me: isenta de vaidade, incapaz de escolher o colorido de suas definitivas vestes ou as cores de suas flores, trancou sobre o peito as mãos, como que avisando que nada mais poderia ser recolhido. As ciganas, mesmo do Egito, nem elas poderiam agora adivinhar seu derradeiro percurso. (QUEIRÓS, 2004, p.7)

O trecho reencena, como em muitos outros textos e passagens, a questão fundamental da poética queirosiana: a morte da mãe e a orfandade. Aqui, é mais um sinal da interseção entre texto e autor-narrador-personagem. Uma morte precoce para a mãe e o menino, ambos ainda jovens. Ela parte na madrugada, momento intervalar, de indefinição, *entre-lugar*. Momento de equilíbrio entre “verdade e mentira”, como o próprio texto, trançado pelas vivências e a invenção. E, mais uma vez, o narrador destaca o seu *lembrar*; o exercício memorialístico e a insistência dessa lembrança dolorosa e traumática. O colorido vivaz característico dos ciganos se mistura ao colorido mórbido das roupas e flores do enterro da mãe. E o contraponto entre o menino órfão, deslocado e indefinido, e a mãe morta, com sua roupa e seu estado *definitivos*; a mãe e a chegada no seu “derradeiro percurso”, e o menino *em deslocamento*, exilado e em busca de si. Nem as ciganas, com sua sabedoria milenar, poderiam adivinhar os destinos da mãe e do menino:

Por tantas vezes ele quis oferecer sua mão às ciganas, mas recusava, explicando para si mesmo que mão de menino não tem leitura, as linhas não são definidas. Seu medo, no entanto, era outro. Ele tinha cisma de as ciganas descobrirem seus sonhos e não confirmarem sua esperança.

Por outros momentos ele ensaiava ler seu destino, olhando as próprias mãos, enquanto sua cabeça fantasiava exílios. (QUEIRÓS, 2004, p.8)

Suas mãos, como ele mesmo, eram indefinidas, impossibilitando a *leitura* do destino, a não ser pela imaginação. Em sentido mais amplo, é a afirmação da fantasia e da ficção como instrumentos de leitura da experiência. E a perspectiva vivida e, posteriormente, *adotada* por um indivíduo que “fantasiava exílios” é a daquele que, vivendo inicialmente o exílio como processo traumático e doloroso, resolve transformá-lo em modo de *olhar* o mundo.

Os meninos e a cidade olhavam os ciganos com medo e desejo, e eles “passavam a viver secretamente no sonho de todos daquele lugar. Carentes de emoções, tramavam fugas, sonhavam estradas, pensavam ilimitado amor. / Quem sabe fugir para conhecer o mundo de que só se tinha notícia, raramente...” (QUEIRÓS, 2004, p.9). A carência afetiva tornava os habitantes do povoado *deslocados*, sonhando, como o menino, fugas e estradas; fantasiando, também, alguma forma de exílio. E toda a pequena cidade, *lugar escrito*, é a casa e o exílio de seus residentes. E mesmo na noite, “Em seus sonhos, outros amores, novas fugas, pequenos barcos, grandes mares, nenhum abandono.” (QUEIRÓS, 2004, p.10).

E os ciganos, que causavam medo nos meninos, pelas histórias de que roubavam crianças, eram, ao contrário, a esperança do “menino contido” (QUEIRÓS, 2004, p.10). Sentindo-se carente e abandonado, ele tinha outro desejo: “Ele comungava a vontade de fazer-se atraído pelos ciganos e ser roubado por eles. Ah, ser roubado era o mesmo que ser amado. Ele sentia que só roubamos o que nos faz falta. E ele – como gostaria de ser a ausência, mesmo dos ciganos...” (QUEIRÓS, 2004, p.10). Deslocado, exilado afetivamente, ele desejava ser a ausência, a *falta* dos ciganos; ser roubado para ser amado novamente, diante da *ausência* da mãe; o povo exilado era a possibilidade *imaginada* e bela de superação dessa outra forma de exílio:

Para um menino, assim só, os ciganos eram uma espécie de sol que acordava os afetos. E era tanto o amor, que muitas vezes ele duvidava de tudo, pensava ser um cigano, esquecido em porta de família alheia.

Por todo tempo ele velava cada movimento daquele povo transitório e feliz, enquanto, debruçado sobre os joelhos, nos cantos dos cômodos, escutava o barulho antigo das ondas presas no caramujo.

O medo da partida, desavisada, dos ciganos o incomodava. Não ser levado e continuar reparando as nuvens e descobrindo figuras fugazes, seguidamente... (QUEIRÓS, 2004, p.11)

Os ciganos despertavam, pelas fantasias que proporcionavam, os afetos adormecidos pela carência do menino. E eles representavam também a possibilidade de, pela imaginação, sair de si e tornar-se outro. Num duplo movimento: primeiro, negativamente, pelo exílio afetivo causado pela orfandade e o desejo de ser outro para abandonar a dor da perda; depois, a inversão, o ser outro como possibilidade de compreensão dos outros e de si. Para o menino e para o narrador-autor, ser cigano é a possibilidade, imaginária e escrita, de adoção do exílio como modo de vida e modo de leitura da existência. É escutar e interpretar o “barulho antigo” das ondas e das lembranças “presas” no caramujo-memória. O medo da partida dos ciganos é o medo do abandono, o temor da repetição, de mais uma orfandade. Mas os ciganos, *transitórios* como a vida, sempre partem. E diante dessa *certeza*, o medo continua e resta ao personagem-narrador-autor as “nuvens” da fantasia e da escrita, com suas “figuras fugazes”. E mesmo com a repetição do trauma, o exílio metaforizado nos ciganos é a afirmação do *deslocamento* e do *outro* como potencialidade. Como uma infância cigana imaginada:

Mas na hora do crepúsculo, neste momento em que o mundo fica grande demais, esses meninos ciganos, sem receio de febre ou sereno, brincavam em volta das tendas. Sei que não falavam de prisões, roubos, medos. Deitados, inteiramente aninhados no capim fresco, escolhiam as suas estrelas guias. Não teciam dúvidas acerca da origem nem intrigas sobre o futuro. Eles eram ali, presentes, nômades, portanto proprietários do mundo por não estabelecerem limites. (QUEIRÓS, 2004, p.12)

Os meninos ciganos brincavam no crepúsculo, outra hora intervalar, novo entre-lugar. Mas neles a indefinição é positiva, as estrelas são mapas para as distâncias e a *casa* é o mundo; as identidades e os hábitos são móveis e o foco é o presente, tempo das *travessias*. Ao contrário do menino: “Sem lugar, meio aflito, o menino tentava, de longe, adivinhar o pai pelo andar, pelo olhar, pela sua voz. Mas tudo era indecifrável, mesmo o nascimento.” (QUEIRÓS, 2004, p.12). Seu “entre-lugar” é o da carência afetiva pela falta da mãe e o relacionamento difícil com o pai e a sua presença *ausente*. Diferente das crianças ciganas, pesava sobre o menino a incompreensão sobre o passado e a apreensão sobre o futuro, com uma indefinição que alcançava o próprio nascimento; a orfandade causava nele – e, por extensão, no próprio escritor – uma espécie de *angústia de origem*, conflito identitário e busca de sua *terra natal*, física e afetiva. É essa busca identitária que leva o personagem-autor à fabulação, como os ciganos:

Seus prazeres, creio, transcendem o olhar e só existem no espaço da fantasia. Por não se explicarem, os ciganos exigem que nos expliquemos, mesmo involuntariamente. Um pensamento feliz invadia, raras vezes, o menino, que passava então a construir estórias. (QUEIRÓS, 2004, p.13)

A indefinição cigana, “livre” de fronteiras, levava os *habitantes*, entre eles o indefinido menino, a se questionarem. Assim, a exemplo dos forasteiros, ele busca refúgio na fantasia e imagina uma história alternativa. Os ciganos o roubariam e ele seria resgatado pelo pai: “Adotado, esqueceria o caramujo sobre a mesa, e pelas mãos do pai percorreria a vida e dormiria nas madrugadas. Herdaria o mesmo ofício e como o pai andaria estradas.” (QUEIRÓS, 2004, p.13). A reconciliação se daria pelo resgate e a “adoção” do menino pelo próprio pai, uma chance de *renascimento*. Desse modo ele poderia *esquecer* o caramujo, deixando as lembranças dolorosas para trás, para então *herdar* a profissão do pai, caminhoneiro e viajante. Mesmo com uma história alternativa, as marcas do deslocamento permanecem. Primeiro, um duplo movimento: ele seria adotado, filho de outro *berço*; mas, ao mesmo tempo, seria o seu *retorno* à casa, a habitação *original*. Ele dormiria nas “madrugadas”, entre-lugar, e estaria, como o pai, sempre em deslocamento, percorrendo as “estradas” da vida. Mas, na fábula, os deslocamentos são positivos; o menino reencontra a si mesmo, encontrando os sentidos possíveis do exílio.

E a partida dos ciganos, também na madrugada, deixou a cidade melancólica: “Sumiam breve, escondidos na poeira vermelha, da única estrada, que se levantava às suas passagens. Entre frestas de portas e janelas tantos olhos os acompanhavam, agora com desalento.” (QUEIRÓS, 2004, p.14). A melancolia do menino era ainda maior: “o menino recolhia sua esperança escondido entre roupas nos varais. No dia seguinte restos de cinzas marcariam a presença dos ciganos. [...] mas nem eles, capazes de roubos, o desejavam. / Então o silêncio se instalava, frágil e rígido como vidro.” (QUEIRÓS, 2004, p.14). Eles partiram e só restaram as cinzas, marcas da passagem e de sua “morte” naquele lugar. Diferente de sua fantasia, ele não é roubado nem resgatado, ficando mais uma vez desamparado, novamente órfão. Mas a partida dos ciganos é, ao mesmo tempo, desamparo e possibilidade:

Sem saber se haveria regresso, a saída dos ciganos deixava, nos habitantes da cidade, um vazio impossível de ser preenchido com rezas, novenas, paciência. Era como se a alma ficasse, de repente, desabitada. Contudo o amor clandestino e suspenso, inaugurado pelos viajantes, era compensado quando os olhos encontravam o terreno vago, ao lado da igreja, aguardando próxima visita, inesperada. (QUEIRÓS, 2004, p.15)

Os habitantes estão mais uma vez exilados, agora com o vazio deixado pela partida dos ciganos e a indefinição sobre um esperável *regresso*, deixando até a alma *desabitada*. Mas é a perspectiva desse regresso e a possibilidade de imaginá-lo que mantém a chama desse amor “clandestino e suspenso” que os viajantes *inauguraram* nos moradores. A esperança é o espaço vago, o *vazio*. O mesmo vazio que trouxe desamparo traz também expectativa, porque esse

vazio pode ser ocupado, *habitado* novamente. Por outra visita ou pela fantasia e o sonho. Uma fantasia que, nesse caso, transmuta-se em criação:

Hoje, depois de muitos anos, os ciganos ainda surgem. Chegam sem avisar, armam suas tendas, acendem fogueiras, prometem amores e falam de fortunas. Não faz muito, encontrei este menino. Estava alheio como antes da chegada ou depois da partida dos ciganos. Ele passeava entre fadas, conchas, pássaros e domingos. Tentei por outra vez adivinhar seu pensamento. Vi que seu coração já não anda farto de desejos. Como caramujo, enrolado sobre si mesmo, ele imagina viagens a lugares que só existem muito depois das nuvens. (QUEIRÓS, 2004, p.15)

Os ciganos, como as memórias ou as “mensagens” do inconsciente, “chegam sem avisar”, vão e voltam, sempre em deslocamento. E o autor-narrador-personagem, concluindo o relato, dá o seu “salto” final, indicando a impossibilidade de separação – e a melancolia resultante e inevitável –, em sua produção, de vida e texto, memória e ficção. Ele encontra novamente o menino, que continuava “alheio”; um alheamento que demonstra não apenas um *distanciamento* do real, pelo seu *estado* de exílio, mas uma possibilidade de afirmação de um tipo de abstração ou contemplação como forma de *olhar* o cotidiano e os outros; uma afirmação do exercício da fantasia, que se manifesta no esforço criativo ficcional.

Um alheamento também positivo; a abstração como uma espécie de “distraídos venceremos” leminskiano (LEMINSKI, 2013). É o alheamento do narrador-personagem que *encontra* o menino que na verdade é ele mesmo, tomado como outro; um outro *eu*, ou uma outra parte de si próprio; que é também o próprio escritor. O menino passeava “entre fadas, conchas, pássaros e domingos”. Aqui, a narração faz referências claras a outros livros de Queirós – como na já referida auto-apresentação – em seu contínuo exercício de deslocamento, de *fazer-se outros*. Temos as fadas do livro *Onde tem bruxa tem fada*; as conchas de *Mário ou de pedras, conchas e sementes*; os pássaros de *O peixe e o pássaro*; e os domingos de *Pedro (o menino que tinha o coração cheio de domingo)*. Uma síntese, *dentro* do texto, da produção do autor no momento da escrita de *Ciganos*. E com todos os personagens marcados pelo *signo* do deslocamento. A fada é um ser imaginário, de outra *parte*, nascida da fantasia; e que, na história, cansa-se de “ser ideia” (QUEIRÓS, 2002, p.4), movendo-se do céu para a terra; também num momento intervalar, “em que todos dormiam – até as ruas” (QUEIRÓS, 2002, p.5). Mário é um “menino poeta”, e seu nome é composto pelas palavras *ar*, *mar* e *rio*, espaços de deslocamento; o ar do voo das aves e as águas dos mares e rios e seus seres em constante movimento. No seu nome *moram* os *deslocados*, os que não deixam pegadas, como o peixe e o pássaro do outro livro. E os pássaros e seus *voos* são presença constante nessa poética, como em *Para criar*

passarinho, em que a gaiola é o próprio mundo, sem fronteiras para o voo, e *Até passarinho passa*, reflexão sobre a morte e a passagem do tempo, que começa *lembrando* uma *casa* desaparecida: “Nossa casa já não existe. Como tantas outras coisas, ela passou.” (QUEIRÓS, 2003, p.5). Já em *Pedro*, temos um *nome* “que a gente conhece em muitas línguas: Pedro, Pierre, ‘Pietro, Peter, Pether, Petrus.” (QUEIRÓS, 1981, p.5). Ele, “em alguma parte do mundo” (QUEIRÓS, 1981, p.5), pinta o retrato de uma borboleta, e “(Voo de borboleta pode transformar qualquer dia em domingo)” (QUEIRÓS, 1981, p.7); e o domingo, dia intervalar, começo mas também final da semana, “é dia em que a gente não quer nada e por isso acontece quase tudo.” (QUEIRÓS, 1981, p.7). E as conchas de *Mário*, que vem de um mar remoto, podem carregar “recados e saudades”, como o caramujo do menino de *Ciganos*. Assim, pela escrita, a memória transmuta-se em fantasia, a vida transfigura-se em ficção: “O menino (autor?) não foi roubado pelos gitanos, mas tenta suprir sua falta, numa outra fixação/ficção – é capturado pela própria obra” (PERES, 1999, p.113). E o narrador, mais uma vez, tenta “adivinhar”, imaginar os pensamentos do menino, que ainda continua insatisfeito.

A falta é suprida, pela ficção, apenas provisoriamente. O exílio continua e ele, como “caramujo, enrolado sobre si mesmo”, *imagina* “viagens a lugares que só existem depois das nuvens”. Novamente, a sugestão de que esse exílio, experienciado primeiro como *falta* e *estranhamento*, torna-se o *lugar* dessa poética. Como caramujo, o autor *volta* constantemente a si mesmo, introspectivamente, reelaborando o trauma da orfandade pela escrita. Diante da impossibilidade de superação *completa* da experiência dolorosa, a elaboração contínua se dá pela *viagem* da imaginação; logo, pela ficção.

O deslocamento e a viagem se imprimem na própria forma do texto. A narrativa é organizada de maneira a permitir mais de uma sequência de leitura. As histórias dos ciganos e do menino podem ser lidas tanto intercaladas como separadas. As vidas de um e *outros* se separam e se fundem, simultaneamente. Demonstra-se, assim, na estrutura do texto, a personalidade *cindida* do sujeito que narra e que vive a experiência, e o empenho do escritor de transformar-se em personagens diversos, em busca de compreensão do passado e das relações estabelecidas socialmente. Assumindo, em suma, a escrita de ficção como exercício de alteridade. E os ciganos são tomados como grande símbolo desse exercício e de seus deslocamentos: “Na impossibilidade de se apreender sua origem e de se esgotar seu caminho, o que se realça é seu *percurso*, deslocamento incansável.” (PERES, 1999, p.114).

O deslocamento é característico também na narrativa de *Indez*. Nele, mais uma vez, temos um narrador adulto resgatando a infância de um menino, do nascimento numa pequena

cidade do interior à partida para estudar fora. Diferente de outros livros, dessa vez o menino é nomeado, *Antônio*. Vejamos o comentário de Clark Peres sobre o título da obra:

O título nos remete imediatamente a essa ideia de um novo rumo num percurso. Senão, vejamos seu sentido dicionarizado: “Indez — do latim 'indicii' (subentende-se 'ovum'): ovo indicador; diz-se de, ou ovo que se deixa no ninho para servir de chama às galinhas.” O que se ressalta aí é a noção de indicar, ou seja, nesse caminho, é apontada uma nova direção: um novo chamado das origens. (PERES, 1999, p.116)

Temos, então, já no título do texto, um *signal* dos deslocamentos, dos *percursos* sugeridos ou buscados por essa síntese queirosiana entre narrador, personagem e autor. O início da narração também indica esses traços, pelas marcas e *divisões* temporais:

A primavera, o verão, o outono e o inverno eram nomes que se misturavam com outros reinos. A gente só conhecia a estação das águas e a estação da seca. Era lugar onde o ano estava dividido em sol e chuva, entremeados com o casamento da viúva – sol e chuva ao mesmo tempo – enfeitado de arco-íris. (QUEIRÓS, 1998, p.9)

A passagem do tempo vista pela mudança das estações é indicada pelos “nomes” – ressaltando-se a dimensão da linguagem – que se misturam com “outros reinos”, em mais um indício das *viagens* geográficas e simbólicas dos *meninos* queirosianos; ainda, as cisões e fusões dos sujeitos – como no outro menino e seus ciganos – representadas pelo arco-íris; sol e chuva ao mesmo tempo, cores ao mesmo tempo misturadas e separadas. E, nesse tempo e espaço do menino Antônio, o destino é decidido pelo *lugar* sinalizado pelo umbigo da criança:

No dia em que o umbigo da criança caía, a parteira, madrinha de todos os nascimentos, o enterrava em lugar escolhido. Se no jardim com flores, a menina seria bela e boa jardineira; se na horta, o menino seria lavrador e, se no curral, boiadeiro. O destino era assim escolhido sem outros inúteis anseios. (QUEIRÓS, 1998, p.10)

Mas Antônio é marcado pelo exílio já no seu nascimento:

Foi na estação das águas que Antônio chegou. Dizem que nasceu antes do tempo. [...] Jogaram seu umbigo na correnteza. Nasceu tão fraco que recebeu o batismo em casa, na correria, sem festas. [...] A morte sem batismo condenaria o menino, mesmo inocente, a viver eternamente no limbo, lugar sem luz. (QUEIRÓS, 1998, p.11)

Ele nasce na estação das “águas”, sinal de um *deslocamento original*, e fora de época, prematuro, como o escritor em sua auto-apresentação. O deslocamento é acentuado pelo “umbigo” que, ao invés de ser enterrado, ocupando um lugar *fixo*, fazendo do menino um *sedentário*, é jogado na correnteza, no *movimento*, tornando-o, simbolicamente, um *nômade*,

um ser em constante estado de *exílio*, como os ciganos da outra história. É batizado às pressas, pela *fraqueza* e o medo de sua morte, e o ritual religioso tenta evitar, inutilmente, uma condição desse e de outros meninos queirosianos: um estado de “limbo” vivido por eles; a particularidade de estar sempre à margem, num estado de *indefinição* resultante da experiência da orfandade; uma condição, pois, de exílio, uma espécie de *entre-lugar*. O menino Antônio é “fruto temporão” (QUEIRÓS, 1998, p.11), nascido “antes do tempo”, fora de hora; é, portanto, um deslocado; alguém que, desde a *origem*, está *fora de lugar*.

O deslocamento do menino do livro *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* é sugerido em diversos momentos de seu cotidiano. A ida para a escola pela primeira vez é um desses momentos:

Um pesar estrangeiro andou atordoando meu pouco entendimento. Ir para a escola era abandonar as brincadeiras sob a sombra antiga da mangueira; era renunciar o debaixo da mesa resmungando mentiras com o silêncio; era não mais vistoriar o atrás da casa buscando novas surpresas e outros convites.

Contraopondo-se a essas perdas, havia a vontade de desamarrar os nós, entrar em acordo com o desconhecido, abrir o caderno limpo e batizar as folhas com a sabedoria da professora, diminuir o tamanho do mistério, abrir portas para receber novas lições, destramar as janelas e espiar mais longe. Tudo isso me encantava. (QUERÓS, 1996, p.8)

O pesar do menino diante do local ainda desconhecido é “estrangeiro”; ir para escola é deixar a “segurança” da *casa* para adentrar um lugar misterioso, a ser *descoberto*. E o olhar estrangeiro do menino, olhar *de fora*, oscila entre o incômodo do estranhamento e a expectativa das descobertas proporcionadas pelo *novo* lugar. Esse “outro país” escolar é a possibilidade de adentrar novos espaços e a indicação de uma espécie de “vontade da fantasia” do personagem e do escritor; buscando “desamarrar os nós” e “entrar em acordo com o desconhecido”, tentando compreender o “atrás da casa”, dos outros e do mundo. Essa busca e suas “lições” se tornam possíveis pela escrita, pelo começo e o “batismo” do texto nas folhas em branco. E a escola, *terra estrangeira*, marca um momento *inaugural* duplo: o “encanto” com a *descoberta* da escrita e da *alteridade*; a *palavra* como “chave de leitura”, *abrindo* as misteriosas “portas e janelas” de si mesmo e dos outros.

As dificuldades no relacionamento com os pais estabelecem no personagem um exílio afetivo semelhante ao do menino de *Ciganos*: “Tudo eu fazia, mesmo com sofrimento, para ser amado.” (QUERÓS, 1996, p.11). A ausência do pai sinaliza o incômodo:

Em suas tantas partidas, o silêncio derramava um grande pesar sobre a casa. O vazio de sua ausência trancava nossas bocas de maneira desmedida. A urgência por seu retorno ocupava os dias e tornava as tardes mais longas. Sem bravura, assentado na porta da rua, procurava pensá-lo em invisíveis distâncias, perseguindo caminhos. Minha mãe, puxando a cadeira, se assentava perto de minha tristeza. Com escondida

melancolia, trazia a esperança para ditar alegrias, quando tudo era só voltas. (QUERÓS, 1996, p.14)

O “pesar estrangeiro” continua. Diante das dificuldades econômicas, o pai é forçado a ficar fora por longos períodos, em viagens de trabalho. O pesar vem da pobreza e da *ausência*. O *refúgio* do menino é, mais uma vez, a fantasia; a imaginação de caminhos, distâncias e *retornos*; o vislumbre de outras terras, geográficas e simbólicas. O “vazio” pesava mais no momento intervalar da tarde, e a mãe, já doente e com sua “escondida melancolia”, aparece como breve esperança diante das “voltas”, dos exílios do menino.

Olhando um outro menino com problemas de saúde, o personagem – o olhar infantil *mediado* pelo adulto que lembra – se questiona sobre os “desígnios” da existência:

Debruçado na janela, de fora para dentro, eu me intrigava, olhando o Zé sem poder me explicar se ele era mais novo ou mais velho do que eu. Ele não tinha idade, nem sabia se a noite era dia.

[...]

Ele era vivo – pensava – mas só mais ou menos. Eu imaginava a vantagem de nascer morto e ofendia, assim, os desígnios de Deus, dizia minha mãe. (QUEIRÓS, 1996, p.27)

O olhar curioso é direcionado a um outro – pela janela, uma *abertura* – mas a observação é “de fora para dentro”; é um olhar que mira o outro ao mesmo tempo em que contempla a si mesmo, a sua interioridade. E, a partir de um relato familiar sobre um irmão nascido morto, o narrador, *entre* o menino e o adulto, indaga sobre a própria condição, num contexto em que a religiosidade e a morte são uma “presença” constante:

Essas ideias não me aliviavam em nada. As mangas verdes [caídas do pé] tinham vivido, pelo menos um pouco, sem chegar a amadurecer. Para morrer basta estar vivo, me consolava minha madrinha. Mas o irmão nascido morto era mais difícil de entender do que a Santíssima Trindade – três pessoas em uma só. (QUEIRÓS, 1996, p.29)

Quando a irmã caçula nasceu o leite da mãe havia secado, prenúncio da doença. Antes, amamentando outra irmã, a mãe tirava leite do peito e dava para o irmão curioso, para ele não ficar “aguado” e para “provar e voltar a ser pequeno” (QUEIRÓS, 1996, p.30). Aqui, a escrita cumpre função semelhante à do leite materno: pela memória, amarrada à fantasia e *transcrita* no papel, é possível “ser pequeno” novamente; retomar – de maneira precária, mas necessária – um outro tempo, a infância perdida, a mãe ainda viva. Levando a mais um de seus paradoxos, impostos pela orfandade: “Quando a sede era muita, eu pensava estar ficando aguado.” (QUEIRÓS, 1996, p.30). Para ele, o relato tem o mesmo papel que a canção tinha para a mãe:

“minha mãe cantava para o menino ou para si mesma, curando os assombros. Ela andava desconfiada e cheia de medos.” (QUEIRÓS, 1996, p.30,31). Esse menino, como o de *Indez* e outros, também nasce *deslocado*: “Meu pai dizia ter eu nascido sem ser esperado, de surpresa, fora de hora.” (QUEIRÓS, 1996, p.33). Como o menino de *Por parte de pai* e outros, também tinha medo de ter sido *adotado* e, como em *Antes do depois* e outros textos, também se interrogava sobre as *origens*: “Nunca tive força para indagar de onde tinha vindo. Onde estava antes. Gostava de ser filho dele e sofria, ameaçado por outra verdade.” (QUEIRÓS, 1996, p.33).

Na poética queirosiana, o próprio “ato” de nascer *inaugura* um estado de exílio: “Vim ao mundo molhado pelo desenlace. A dor do parto é também de quem nasce. Todo parto decreta um pesaroso abandono. Nascer é afastar-se – em lágrimas – do paraíso, é condenar-se à liberdade.” (QUEIRÓS, 2011, p.8). Nascer é doloroso, é romper permanentemente um laço; um *corte* profundo, físico e simbólico. A mãe com seu ventre é o paraíso perdido e o laço parcialmente rompido com o parto é definitivamente desfeito com sua morte prematura. O “corte” é um signo essencial na reflexão existencialista do escritor, aprofundada no seu *Vermelho amargo*. O corte da vagina, o corte do cordão umbilical, o corte do tomate, a morte; tudo é marcado pelo corte, pela ferida. A ausência da mãe deixa tudo em suspenso:

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)

Com a morte da mãe, a *casa* torna-se exílio. O “nó” afetivo é rompido e tudo parece provisório e impreciso. E o narrador vai sinalizando, em cada expressão, o traçado incerto de uma *viagem*, com os seus deslocamentos: passageiros, bilhetes, plataformas, estações, cargueiros e destinos povoam todo o texto. Diante da incerteza instalada pela ausência, o que sobressai é a fantasia convertida em texto, com sua capacidade de decifrar ou *adivinhar* o desconhecido. A casa, antes o *lugar* da mãe e o *abrigo* do menino, local da origem e dos *sentidos*, perde sua “linha do horizonte”; borram-se as feições da morada, que fica tão indefinida quanto as linhas das mãos do menino de *Ciganos*. Resta a indefinição e o paradoxo: trilhos “exatos” e corações “imprecisos”. O lugar da mãe “agora” é o *não-lugar*, o exílio. E – voltando ao outro menino, igualmente desamparado – o seu lugar também é outro:

Entrei para a escola já sabendo ler, mais ou menos. A primeira palavra soletrada, inteirinha, foi morfina. A dor de minha mãe aumentava sempre e muito. Dia e noite ela gemia ou cantava. Vivia entre o medo e a esperança. Vinham da capital algumas ampolas.

[...]

Um dia, muito de repente, abri o embrulho. Olhei e li, lentamente, morfina. Um pavor frio tomou conta da minha barriga inteira. Uma vontade de correr, sumir no mundo, de me confessar com o Padre Viegas, me agarrou. Pedir uma penitência de três terços por ter ido longe demais, ter invadido o mundo, sem a professora. A palavra morfina me levou a muitos lugares e a outros exílios.

Morfina me trouxe o altar-mor, com o Cristo crucificado e deitado, morto de dor e chagas, coberto de cetim roxo e triste, até a cintura. Mas entre mor e morte faltava um pedacinho que estava escrito na noite. Noite que me engolia para o nada. (QUEIRÓS, 1996, p.35,36)

O menino queirosiano chega na escola já conhecendo algumas palavras, lendo um pouco, por causa do avô *Por parte de pai* e suas paredes tomadas pelas histórias da cidade. Na insólita casa, tudo se transformava em texto, estimulando o olhar e a curiosidade do menino. E, estabelecendo a sua condição de exilado até no nível da linguagem, a primeira palavra *lida* não é “pai”, “mãe”, “casa” ou o próprio nome, mas *morfina*. O termo é o *corte* de uma obra em que o deslocamento e a dor são tão grandes que alcançam até a própria linguagem. Com a dor incessante, a mãe “gemia ou cantava”. O menino personagem-narrador-autor, “entre o medo e a esperança”, como a mãe, escreve quando dói:

Minha mãe cantava muito bonito, ela era soprano. Quando a dor era muito forte, quando a dor pesava muito, sabíamos que a morfina não era suficiente, a minha mãe cantava. Ela cantava umas cantigas de Carlos Gomes. A voz dela atravessava a casa e o quintal. Então, a gente sabia que ela estava com muita dor. Outro dia, estava pensando que eu também, quando dói muito, escrevo. É a mesma coisa. Quando pesa muito, eu escrevo. (QUEIRÓS, 2011, online)

O menino vai *atravessando* uma série de exílios. O nascimento, a escola, e depois a leitura. A *Palavra* oscila entre o lúdico da casa do avô e o doloroso da doença da mãe. Vivendo em ambiente religioso, ele aproxima o martírio de Cristo com a *via crucis* materna; a mãe, outrora o *lugar* do paraíso perdido, torna-se corpo sacrificial. Seu exílio é “bilhete” e “plataforma” que leva para diferentes lugares e outros exílios; até para o nada, para a *ausência*; da mãe, da vida, da linguagem, do *sentido*. Mas, depois de atravessar o *nada* do exílio, o menino ensaia um *retorno*. A mãe martirizada pode ser “ressuscitada”, mesmo que provisoriamente. Pela linguagem. Assim, seguindo o modelo dos avôs, o menino-escritor ressignifica o seu exílio. Como o avô que escrevia nas paredes, sua *casa* torna-se o texto; como o avô que via pelo olho de vidro, seu olhar mais potente é o da imaginação. O exílio é vivido primeiro de maneira dolorosa, como *morfina*. Para depois ser redefinido, transformando-se em *lugar* de

escrita. Com o relato da experiência transfigurado pelo artifício, pela ficção. A escrita *ficcional* do *eu*, como *exílio* e como *casa*, simultaneamente.

Capítulo 3

O ESCRITOR: DO TRAUMA AO TEXTO

O reconhecimento da escrita, em Queirós, como um *lugar* erigido para ser, ao mesmo tempo, a sua casa e o seu exílio, parte da percepção e dos apontamentos do autor sobre as relações entre a infância e o texto literário. Com um texto marcado pela narração da própria experiência, a infância é a fonte principal, o período de onde são retirados os acontecimentos e as referências para a construção textual. É o *tempo perdido*, que só pode ser resgatado pela memória, que funciona como via de *retorno* ao passado. Nessa volta, a rememoração é conduzida pela fantasia, não sendo possível a separação entre aquilo que foi realmente vivido e o que foi apenas fantasiado. Para o escritor, a fantasia é uma das características que aproximam a criança da literatura. E a infância – momento inaugural da vida – é o período em que se estabelece o contato com a linguagem, primeiro oralmente e depois pela escrita. Como referido na introdução desta dissertação, Bartolomeu considera que certos traços fundantes da infância são também pertinentes à criação literária; entre eles a liberdade, a afetividade e a fantasia. Assim, o autor busca retomar não apenas o passado perdido, pelo texto, mas a relação lúdica e inventiva estabelecida entre o *verbo* e a criança, num momento em que ela ainda não foi totalmente afetada por um cotidiano que pode imobilizar até a própria linguagem.

Veja-se que a perspectiva do autor não é a de um texto escrito especificamente para uma faixa etária mais jovem, mas a do reconhecimento e da exploração de elementos que acercam a infância da literatura. Clark Peres aponta duas questões: o escritor, marcado como “infanto-juvenil”, alcançava e sensibilizava também os adultos, e alguns consideram seu texto “difícil” para as crianças. O próprio Queirós questionava com frequência a classificação, lembrando de sua relação e os comentários da poeta Henriqueta Lisboa:

Quando escrevi *O peixe e o pássaro*, a Henriqueta Lisboa disse que a natureza é muito sábia. Que a natureza tem o tempo de florir, o tempo de dar o fruto, o tempo da colheita. Tem o tempo das cheias, das vazantes. A natureza tem as quatro estações, é muito sábia. E a natureza é tão sábia que não sentiu nenhuma necessidade de fazer um sol para adultos e outro para crianças. A natureza, com essa sabedoria dela, nunca fez um rio para adulto e outro para criança. E que não era inteligente fazer uma literatura para adulto e outra para criança. Ou é literatura ou não é literatura. Isso me marcou muito. Quando escrevo, gosto de me perguntar se o texto escrito fica em pé sem nenhuma ilustração. Se precisar de ilustração ou uma muleta qualquer, não vale a pena. O texto tem que valer como texto sozinho. Quando se põe o carimbo “para crianças”, quando tem destinatário, a gratuidade da literatura se perde. (QUEIRÓS, 2011, online)

Em outro depoimento, ele lembra da perspectiva de Cecília Meireles:

E é também uma coisa até que Cecília Meirelles mais tarde aborda, quando ela faz uma série de conferências sobre a literatura infantil [...] ela fala isso: que literatura para criança é aquele livro que a criança encontra na estante, lê e gosta. É esse livro é para ela. Então eu procuro muito uma literatura sem fronteira. (QUEIRÓS, 2012, online)

O principal, para Queirós, é a perspectiva – num autor marcado pela dor – de um *cuidado* com a palavra, na busca de um texto que possa ser lido por qualquer pessoa e idade, levando-o ao exercício da prosa poética e da *contenção*. A busca de um escritor *exilado* por uma “literatura sem fronteira”, o texto como casa e exílio:

Eu acho que a minha literatura, tem um pouco a ver com a prosa. Ela pode ser chamada como alguns críticos chamam de prosa poética porque também eu faço muito o exercício da contenção. Eu não digo muito. Porque se eu disser muito eu esgoto a fantasia do leitor. E eu prefiro deixar também que o leitor fantasie. Então eu sempre reduzo o texto o máximo que eu posso para deixar o leitor entrar no texto comigo. E aí já é uma coisa ligada muito à filosofia. Porque na filosofia quando você trabalha uma linguagem, a fenomenologia da linguagem você tem o Foucault, que vai dizer que o que sujeito lê não é a frase que eu escrevo, o que o sujeito lê é o silêncio que eu deixo entre as palavras. Ali é que a literatura se configura. Então esse silêncio eu deixo ele bem tenso, bem pouco explicativo, para o leitor encontrar o espaço dele. O leitor participar da obra. (QUEIRÓS, 2012, online)

Nessa literatura carregada de paradoxos, a prosa e a poesia se encontram e se mesclam, num exercício de síntese. Busca-se uma *abertura* para o leitor, que completa o sentido do texto pela própria fantasia. O escritor, que considerava a memória como uma composição entre a lembrança e a imaginação, busca essa abertura também na fantasia do leitor, pela possibilidade de leitura das entrelinhas, dos silêncios do texto. O leitor é participante e busca seu *espaço*, seu “lugar” através do texto. Pelo exercício da redução, da síntese que possibilita uma ampliação dos sentidos: “Então a prosa poética para mim tem essa vantagem, de eu fazer o exercício da contenção.” (QUEIRÓS, 2012, online). Eliana Yunes comenta sobre o trabalho queirosiano com a linguagem e sua relação com a infância:

É nesta vertente poética que podemos localizar o então novamente candidato do Brasil ao prêmio Hans Christian Andersen do IBBY, e que diz não saber porque ficou “indiciado” como autor de literatura infantil. Com razão.

De seus primeiros livros, *O peixe e o pássaro* faz uma versão em linguagem verbal de um quadro de Escher: duas imagens articuladas em que põe ressonâncias semânticas distintas, de atração, sedução, liberdade, harmonia, mas onde prevalece o desejo do encontro, do abraço; *Onde tem bruxa tem fada* é certamente, para o autor-modelo, uma virtual alegoria política do Brasil dos anos 1970, assim como *Apontamentos e Correspondência* o serão para os anos 1980; *Ciganos* e *Ah! Mar* são contos de reminiscências mineiras de terra e água e, sem qualquer reducionismo, cabem na leitura de gente grande.

Talvez as imagens de muita expressividade e o ritmo melodioso, de compasso breve em suas frases, tivessem induzido a um enquadramento na literatura de crianças, na década do chamado boom da literatura infantil. (YUNES, 2012, p.36)

Yunes lembra da insatisfação do escritor, vendo-se diversas vezes “reduzido” como um autor de literatura infantil, e da possibilidade de inserção do seu texto numa vertente da prosa poética memorialista. Ela retoma alguns de seus livros: o primeiro, *O peixe e o pássaro*, com o paradoxo das distâncias e dos encontros; seus livros alegóricos e políticos, com referências implícitas à ditadura; e *Ciganos* e *Ah! Mar*, com seus deslocamentos e exílios. Todos marcados por ritmo e concisão que permitem uma aproximação com a poesia. Também em depoimento, Queirós explicita sua relação com o trabalho poético:

Eu sou muito ligado à leitura da poesia. [...] A poesia para mim é uma escrita extremamente sofisticada, é a linguagem mais sofisticada que tem porque não define nada. A poesia é mais ou menos um crepúsculo, não clareia e nem escurece, deixa tudo em suspense. A poesia para mim tem muito do sonho. Quando você estuda o sonho dentro da obra de Freud e sabe que é um deslocamento e uma condensação, a poesia também para mim é um deslocamento e uma condensação. Ela condensa tudo. Ela é densa. Ela reduz tudo e desloca tudo. Então eu acho que a poesia está na linha do sonho. E gosto muito da poesia. Leio muita poesia hoje. Leio, sigo a poesia, gosto dela. (QUEIRÓS, 2012, online)

O autor identifica na poesia traços que são característicos de sua escrita e que investigamos aqui. O sonho, por sua ligação com a fantasia, a possibilidade de sugestão dos *recados* do inconsciente e a abertura de significação; a ideia do crepúsculo, momento intervalar que sugere a indefinição e *suspensão* do exílio e a abertura almejada pelo texto; a condensação que o aproxima da poesia e a ideia do deslocamento, traço essencial de uma obra marcada por diferentes formas de exílio. E a escrita queirosiana da memória *nasce* com base em um deslocamento *original* causado pela orfandade, como sublinha Yunes:

Lembrar dói, não pela dor da hora, mas pela dor poderosa de que revestimos o passado, criando martírios e coroas para o parto que é agora o da consciência de si [...]

De fato, mergulhou na memória, desde *Ciganos*, e, dos vazios e soluços, dos sobressaltos e perdas, fez literatura. Com ela, ficcionalizou a vida, isto é, tornou-se autor de sua história: em uma palavra, deu a volta por cima. Na aula de clausura da pós-graduação em Leitura, da Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio, confessava o ardil: “sem a morte precoce de minha mãe eu não me teria tornado escritor”. (YUNES, 2012, p.36,37)

Queirós reconhece que, sem o trauma da morte da mãe, talvez não se tornasse escritor. E é da recuperação e reencenação constante dessa experiência dolorosa que ele retira a matéria de sua escrita. Yunes, partindo da percepção do escritor, que marca o próprio nascimento como

experiência dolorosa – a *queda* do paraíso –, nota que seu processo de escrita se desenvolve também como um *parto*, agora da consciência, do reconhecimento de si através da narração; o exercício de escrever, partindo da noção de que *narrar é lembrar*. Dolorosamente lembrar, ao mesmo tempo em que se recria o lembrado:

A memória, na formulação freudiana, tem suas raízes no esquecimento – ou melhor, não as tem na lembrança – e no espaço das percepções involuntárias de que o tempo faz matéria, como explicita Bergson, em *Tempo e memória*. O exercício da recordação, imperfeito por excelência, serve à perfeição para construir, com todas as correções, a biografia de nossos sonhos ou pesadelos. Sobre os lapsos, lançamos pontes; sobre os recalques, compomos imagens, e vamos montando, à luz do desejo e do imaginário, a narração com que queremos nos ver identificado. Por isso, memória e identidade andam juntos e nem sempre nos damos conta, com argúcia, do paradoxo e das meias-verdades que se engendram nessa relação. (YUNES, 2012, p.37)

A rememoração queirosiana é manobra de reconstrução da experiência, de ficcionalização do passado, e sua identidade se faz nos “intervalos” entre o vivido e o imaginado. Esses intervalos são preenchidos pelo escritor, que se *descobre* pelo texto:

Como a memória opera com os ociosos, com as sombras, com as faltas, será necessariamente o cheio, a luz, o pleno que se lhes atribuir, que lhes dará sentido. Às vezes, somente pela escrita o sujeito se constrói e liberta – a menos que opte deliberadamente e misteriosamente por não se ler, isto é, destruir-se, para não “lembrar-se”. (YUNES, 2012, p.37)

Os sentidos possíveis da experiência se desvelam no texto, na tentativa de preencher as *faltas* da memória e do sujeito. A literatura é tomada como o grande *lugar* da falta, e, por isso mesmo, espaço de diálogo e descoberta do outro:

Literatura é uma conversa sobre as dúvidas. É uma conversa sobre as delicadezas, sobre as faltas. Não é uma conversa crua como desejam as ciências exatas. A literatura é mais delicada. Ela trabalha com a dúvida, com as incertezas, com as inseguranças, com as faltas, que são coisas que nos unem.

[...]

A literatura é essa coisa exagerada de fantasia. A gente só fantasia o que não temos. Não fantasiamos o que temos. Então, a literatura é feita de falta. O que escrevo é o que me falta. É isso que a literatura faz. A literatura é o lugar da falta. (QUEIRÓS, 2011, online)

Como em *Ciganos*, a *falta* é dolorosa, mas é também possibilidade e desejo; é *abertura*, do texto e do outro; espaço a ser *lido* e *ocupado* pela imaginação. Mais uma vez, é possível aproximar a poética queirosiana com a poesia de Manoel de Barros. Anteriormente, anotamos a referência de um narrador de Queirós a um “carregar água na peneira”, que passa pelas dificuldades do trabalho do pai e pela fantasia do menino com os “deslimites da palavra”

(BARROS, 2010, p.305). Aqui, a semelhança é com os apontamentos do poeta sobre o nada: “O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.” (BARROS, 2010, p.327). Queirós, leitor de Manoel, também refaz seus *abandonos*, seus exílios, e se acerca tanto pelo estatuto de invenção de suas memórias, como no manoelino “Tudo que não invento é falso. [...] Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário.” (BARROS, 2010, p.345), quanto pela marca da falta: “Tem mais presença em mim o que me falta.” (BARROS, 2010, p.345). A “presença da falta” faz com que o autor busque uma reconstituição de si pelo texto: “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito” (BARROS, 2010, p.337). Essa *perplexidade* é característica de Queirós, diante das lembranças, do cotidiano e da experiência dolorosa da doença e da morte:

Você não sabe que está em coma. Se tivesse morrido, não teria sabido. Quando voltei, soube que havia ficado em coma sessenta e nove dias. Viver, para mim, é um espanto muito grande. Depois desse período, fiquei muito espantado com a vida. Nascer é um ato extremamente arbitrário. Não fui consultado se queria nascer e isso me pesa muito. Ninguém me perguntou se eu queria nascer, depois não escolhi nem mãe nem pai. Não escolhi o país, nem o idioma que queria falar, nem a cor que queria ter. Ninguém me perguntou nada. É um dos fatos mais arbitrários do mundo. Escrevo neste livro (*Vermelho amargo*) que a dor do parto é também de quem nasce. Outra coisa arbitrária é morrer, porque você não pediu para nascer. E quando vê a luz do mundo, a cor, a alegria do mundo, alguém fala que você vai morrer. Morrer é outra coisa arbitrária. Saber que é uma experiência individual. Só posso nascer do meu parto e só posso morrer da minha morte. Por mais que ame o outro, são coisas que não posso fazer no lugar dele. Não poder morrer no lugar de ninguém é uma coisa tão arbitrária. [...] nascer é ganhar o abandono. Nascer é ser expulso do paraíso, é andar com a própria perna, é falar com a própria boca, é ouvir com o próprio ouvido. Nascer é o abandono e é isso que nos faz ter compaixão pelo outro. A compaixão surge com a consciência desse abandono, com o medo da morte. É aí que criamos uma paixão pelo outro. Essa compaixão surge dessa nossa fragilidade, que é absoluta. (QUEIRÓS, 2011, online)

Interseção entre vida e obra, temos no depoimento aspectos abordados pelo autor na ficção, como a dor de nascer em *Vermelho amargo*, o menino que nasce com a soma da idade dos pais em *Antes do depois*, o menino que aprende a soletrar primeiro a palavra *morfina* em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, e tantos outros textos marcados pela questão principal de sua obra, a morte da mãe e o sentimento de *abandono*; a onipresença da orfandade, que instala nesse indivíduo um constante estado de exílio. Esse deslocamento afetivo suscita uma vontade de *retorno*, de volta às origens, de encontrar a si mesmo no passado que se perdeu. A escrita se coloca, então, como possibilidade de reelaboração dessa experiência traumática, mesmo que de maneira provisória:

[...] o jogo da falta e do desejo: a busca de algo que sempre escapa e a crença na possibilidade de se tamponar essa falta através de outros e novos expedientes. Não seria precisamente este o mecanismo de uma escrita literária?

Não sendo viável recuperar plenamente a origem desse ato — um impossível retomo às fontes — e não se encerrando jamais a busca do escritor (texto algum será capaz de suprir uma falta estrutural, de apreender o Real), o que se impõe — e me interessaria destacar — é o processo mesmo dessa escrita. A tentativa de inscrição daquilo que não cessa de não se escrever. (PERES, 1999, p.115)

A escrita desponta como a possibilidade de lidar com a falta, de mergulhar continuamente no próprio exílio. E a prática desse jogo da falta e do desejo suscita uma vontade especial, um *desejo de leitura* que se explicita continuamente; leitura da palavra, leitura do *outro* e leitura de si, pelo manejo criativo da linguagem. Desejo que se manifesta no próprio corpo do texto, com as múltiplas sugestões e reflexões sobre a linguagem e sobre o *ofício* de ler e de escrever. Em *Ciganos*, o narrador *lembra* do misterioso menino e de seu primeiro segredo, um desejo “escondido” de *ler* a linha do horizonte e desvendar o que está “além” dela; desejo realizado pela fantasia, já que a linha é imaginária e seus *limites*, antes de um possível deslocamento geográfico, são transpostos pela imaginação; em suma, um *desejo de ficção*. Carregando esse desejo, o menino também *lia* o caramujo, que guardava “recados e saudades” enviados por navegantes e desterrados imaginários. Ele tenta ler também os recados da convivência dos ciganos com a cidade, como nos momentos em que eles martelavam metais sob o fogo:

Por muitas vezes o sino da igreja se integrava às batidas dos martelos, e desse surpreendente dueto a cidade, como a poesia, ficava indefinida.
A emoção se misturava: de um lado o recado dos céus e do outro a realidade dos gitanos. Essa dúvida se tornava o sossego da cidade. (QUEIRÓS, 2004, p.6)

Os recados, tão indefinidos quanto o menino, trazem dúvidas; mas o que era incômodo se torna “sossego”. Deslocado, entre a mensagem do céu – permanente e impalpável – e a presença cigana – real, mas *provisória* – o menino escolhe o *entre-lugar* do pensamento e da imaginação. E até a cidade vira *lugar* de indefinição, como a poesia. Uma indefinição que provoca uma *abertura*; seus espaços podem ser lidos e ocupados pela fantasia do menino, como também o texto, lido naquilo que expõe e no que *esconde*, nas suas entrelinhas. Abre-se, então, para uma multiplicidade de sentidos e deslocamentos. O menino lê o cotidiano pela fantasia, animado pelas ciganas e suas leituras das mãos, acessando o desconhecido pelas *linhas*; lê-se as linhas da mão, a linha do horizonte, as linhas da página, em busca de segredos: “Contavam ainda que a mão era uma cartilha que elas aprenderam a decifrar com os egípcios, há muitos e muitos séculos.” (QUEIRÓS, 2004, p.7). Ele, *cismado*, tem como primeira paixão não alguém de carne e osso, mas uma personagem, *ser* ficcional:

Mas seu primeiro amor foi Lili. Ela era feita de papel, impressa na cartilha, mas que lhe permitia repetir ao avesso: Lili, olhe para mim. Mas também ela continuava de olhar fixo sem o ensinar a decifrar a linha do horizonte ou a descobrir o que imaginava escondido atrás dos mares. (QUEIRÓS, 2004, p.8)

A paixão pela personagem é mais um indício da *escolha* do menino-autor pela fantasia e pelos *caminhos* da ficção. Caminhos que se abrem para outros caminhos, sucessivamente, mantendo a dúvida e a indefinição. O “olhar fixo” de Lili, ser de papel, se opõe ao olhar curioso e perdido do menino, lidando com seus deslocamentos e incertezas. As imprecisões se resolviam, provisoriamente, pelo outro e sua *diferença*, manifestada também pela linguagem: “Entre sons de violinos e guitarras, de suas bocas partia um canto bonito, em língua diferente que mesmo o silêncio quietava para escutar.” (QUEIRÓS, 2004, p.10).

A relação com a palavra também é traço essencial do menino de *Por parte de pai*. O avô, que passava os dias – numa casa cheia de janelas – observando os acontecimentos da cidade e anotando tudo nas paredes da casa, marca profundamente o menino-narrador-escritor: “E a casa, de corredor comprido, ia ficando bordada, estampada de cima a baixo. As paredes eram o caderno do meu avô. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página.” (QUEIROS, 1995, p.11). O gesto tresloucado e criativo do avô impacta o menino, que começa a se relacionar com a palavra escrita pelas paredes; a casa era o caderno do avô e foi também o primeiro livro do menino. A ação sinaliza também uma ampliação das possibilidades de leitura; não se lê apenas a palavra, mas também espaços, objetos e indivíduos, seus rostos e movimentos; leitura do texto e leitura do mundo. E um aceno à invenção, já que o avô anotava casos vistos e outros imaginados, e o menino, ainda aprendendo a ler, *inventava* histórias sobre os *pedaços* das paredes. Ainda, o símbolo desse *impulso* memorialístico presente em toda a obra; *escrever para lembrar*. A relação entre avô e neto é mediada pelos escritos; e, ampliando a leitura, o avô é a representação da própria linguagem; o neto percebe e apreende a linguagem pela voz, o corpo e as ideias do avô. A beleza *está* nas palavras dele, até na grafia:

Joaquim tinha uma letra bonita. Parecia com escrita fechada em livro de cartório antigo. Letra de certidão de nascimento, guardada em baú de lata em cima do armário. [...] Letra alta, tombada para a direita, quase deitando, mas sem preguiça. Letra farta, cheia de dois efes, dois emes, dois pêes. (QUEIROS, 1995, p.10)

Não só a grafia, mas também o léxico do cotidiano do avô deixa marcas no menino. O avô só começa a observar a vida da cidade e escrever nas paredes depois de ganhar na loteria, sendo “tomado” pela *preguiça*, segundo a avó. Ademais, alguns diziam que ele era um homem de grande *paciência*, além de morar na rua da Paciência. E o menino *absorve* esses termos: “E

todos os meninos sentiam inveja do meu avô, assim calmo e sem ãos. Desde sempre passei a pensar nas palavras preguiça e paciência como sendo da mesma família, ou melhor, como sendo da minha família.” (QUEIROS, 1995, p.9). O menino-narrador-personagem *pensa* nas palavras, reflete no próprio texto sobre a linguagem e a escrita, sendo também *tomado* pelos dois termos e seus significados. A preguiça é a possibilidade do avô de se dedicar à observação e à escrita, e é também a do adulto-menino em seu *ócio* criativo; associado à paciência, aqui sugerindo o devaneio e o tempo necessário para a reflexão e para a maturação do texto. A escrita é parte do cotidiano e parte da *família* do menino:

História não faltava. Eu mesmo só parei de urinar na cama quando meu avô ameaçou escrever na parede. O medo me curou. Leitura era coisa séria e escrever, mais ainda. Escrever era não apagar nunca mais. O pior é que, depois de ler, ninguém mais esquece, se for coisa de interesse. Se não tem interesse, a gente perde ou joga fora. (QUEIROS, 1995, p.14)

O menino-autor é *atravessado* pela escrita e pela memória. O texto pode provocar os mais diversos afetos e é uma forma de registro da experiência. Nota-se que o medo é o da inscrição, do registro de uma fragilidade; e a palavra a possibilidade da cura. Na perspectiva queirosiana o texto é a afirmação desse desejo de memória e o modo de *remediar* as dores do passado; a palavra como mecanismo de “reorganização” do indivíduo:

Os pequenos gestos da natureza me encabulam muito. Sei que a palavra não dá conta. Mesmo sabendo que é a palavra que organiza o caos. No *Gênesis*, Ele veio e disse: “Faça-se a luz!”. E a luz se fez. Foi a palavra que organizou o caos. Você vai ao psicanalista porque está em desordem e acredita que a palavra irá te organizar. A palavra cura. De repente essa palavra não dá conta de dizer muita coisa. Ao mesmo tempo a palavra desestabiliza. A palavra é uma coisa muito pesada. Nossa Senhora ficou grávida da palavra do anjo. O anjo chegou, disse que ela seria mãe e ela acreditou. A palavra tem esse poder transformador. (QUEIRÓS, 2011, online)

No depoimento, Queirós afirma os “poderes” da palavra e da ficção; ele dizia, com frequência, que era frágil o suficiente para ser machucado por uma palavra e forte o bastante para ser ressuscitado por uma palavra. E a leitura e a escrita – “coisa séria” para os meninos queirosianos – são os recursos do escritor e de seus personagens para tentar compreender a própria história:

Deitado, enrolado, parado, imóvel, eu lia recado em cada mancha, em cada dobra, em cada sinal. [...] Então, procurava distrair meu pavor decifrando os escritos na parede, no canto da cama, tão perto de mim. Mas era minha a dificuldade de acomodar as coisas dentro de mim. Sobrava sempre um pedaço. (QUEIROS, 1995, p.17,18)

Com medo da noite e do escuro, o menino lê os *recados* da casa e de seus objetos, que a fantasia transformava em seres imaginários e personagens de histórias infantis. Diante do medo, o *refúgio* era a tentativa de decifrar os escritos da parede, num misto de leitura e adivinhação. Mas a escrita é refúgio temporário, pela condição de deslocamento do menino, com dificuldade em lidar com a ausência da mãe; a palavra oscila entre o alívio e a insuficiência e o menino continua *partido*; resta sempre um “pedaço” a ser decifrado. Mas a palavra é parte indissociável desse cotidiano, tornando-se *presença* viva para o garoto. Elas estão nas paredes, no lugar dos quadros; são a memória da casa e de seus habitantes; não são registro fixo, como as fotografias, mas estão sempre em deslocamento e são ambíguas, já que o avô não separava “mentiras das verdades”. E com a avó – que não olhava pela janela, mas sabia o que acontecia porque ouvia do avô – ele também aprende a lição: “Assim minha avó sabia, mas não via, e continuava, com sua agulha, enfeitando as margens, aparando as pontas. Pensando devagar, acordando na madrugada, eu descobria as tantas coisas sabidas mas não vistas e outras vistas e não sabidas.” (QUEIRÓS, 1995, p.21). Uma lição de fantasia e de escrita. Para enfeitar as margens e aparar as pontas de si e do texto; o cuidado, referido anteriormente, *da* palavra e *com* a palavra, com o texto. E nas margens, exilado, o menino pensa devagar, como o avô, *paciente* e *preguiçoso*, acordando no momento intervalar da madrugada para *descobrir*; desvendar o que se vê e o que não pode ser visto, mas pode ser alcançado pela fantasia; a descoberta do mundo pela imaginação e pela escrita. Descobrir, deslocando-se física ou simbolicamente:

Joaquim quase não mais saía. Usava todas as janelas da casa, apreciando os quatro cantos do mundo, sempre surpreso, descobrindo uma nova cor, um novo vento, uma nova lembrança. Havia tanto mundo para ver, dava até preguiça, dizia ele. Uma coisa meu avô sabia fazer: olhar. Passava horas reparando o mundo. Às vezes encarava um ponto no vazio e só desgrudava quando transformava tudo em palavras nas paredes. Ele não via só com os olhos. Via com o silêncio. Antes, ele visitava os filhos em caso de nascimento, aniversário, batizado, doença. Embrulhado num guarda-pó – o trem soltava faíscas – e com a mala enrolada em capa branca, ele não tirava o pé da estrada, junto com minha avó. Ele jogava a culpa nela, dizendo que a Maria só parava dentro de um trem andando.

Agora, da janela do seu quarto ele recebia, em horas certas, o apito da locomotiva que passava por Bom Despacho, Pará de Minas, Onça do Brumado, trazendo saudades, encomendas dos parentes. Minha avó estava sempre pagando uma visita, trocando uma receita, devolvendo um copo de açúcar, rezando uma novena, ajudando um doente, num entra-e-sai sem fim. Maria parece ter comido canela de cachorro, comentava meu avô. (QUEIRÓS, 1995, p.25,26)

Antes, os avós viajavam constantemente, deslocando-se pelas estradas de Minas para os momentos de sociabilidade familiar, como também o pai caminhoneiro e o próprio menino, nas viagens com o pai e nos estudos posteriores. Afirma-se, novamente, a possibilidade de uma memorialística mineira, pelas passagens por cidades da região habitada pela família, pelas

expressões características e a presença do trem como signo dos deslocamentos territoriais e imaginários. O trem que traz, como o caramujo e as paredes, recados e saudades. Depois, o avô passa a ficar cada vez mais em casa, dedicando-se à observação e à *escrita* do mundo. As viagens se tornam imaginárias, o avô vê e imagina o mundo, ao mesmo tempo descrevendo e *inventando* os fatos narrados nas paredes. A janela é a abertura para o mundo e para o outro, nas suas múltiplas possibilidades de *leitura*. O menino-narrador aprende com o avô a *olhar*; a ver e reparar o mundo e outros, tentando decifrá-los através da escrita. Ambos buscam transformar “tudo em palavras”, nas paredes e no livro. Movidos pela curiosidade, descobrem o mundo pela linguagem. Para os dois, escrever é organizar e dar sentido ao mundo e seus silêncios. O avô realiza continuamente o *gesto* do escritor de ler o vazio – dos homens e do mundo – e traduzi-lo em palavras.

Como na tentativa de tradução, pelo olhar do menino, da presença constante do luto no ambiente familiar:

Dentro do guarda-roupa, aquele do espelho ovalado na porta do meio, onde eu me via de corpo inteiro, morava um terno preto. A família toda sabia desse hóspede intruso. Ninguém se aventurava a perguntar nada sobre ele. Vez por outra, minha avó estendia o terno no varal, para tomar sol. [...] Meu avô, na janela do fundo, como retrato preso em moldura antiga, rabiscava os olhos na roupa balançando no arame bambo e lastimava: “Eu ainda visto esse terno e não volto nunca mais”.

Eu não atinava para onde ele iria. Desconhecia esse desejo do meu avô e não imaginava se ele era mesmo obrigado a partir de Pitangui. Deixa de conversa fiada – resmungava minha avó – eu vou primeiro, completava. Ela ia debulhando o rosário entre os dedos enrugados, já um tanto trêmulos, com um olho na terra e outro no céu. Nada passava despercebido, menos ainda o tempo. E cada dia eu nascia um pedaço. Alguns pedaços me encabulavam mais. Meu avô via, mas não podia me poupar. Meu pai só tinha um terno. Serviu para dois casamentos. Ter um terno é possuir meio caminho andado, eu pensava e não sabia se queria um terno ou um par de sapatos de verniz e elástico. (QUEIRÓS, 1995, p.26,27)

O trecho sinaliza elementos importantes do texto queirosiano. O menino tenta entender a função do terno, que o avô guardava para a sua *partida* derradeira, para o seu funeral. O neto, menino *partido*, se vê *inteiro* no espelho do guarda-roupa do avô, na porta do *meio*. As marcas corporais dos avós sinalizam para o neto a passagem do tempo, sentida também no seu corpo, com suas dores de “ser menino” e seus “nascimentos” diários. Para o narrador-autor – partido e exilado – a dor do parto é também de quem nasce, e a cada dia nascia, dolorosamente, um pedaço de si para ser *lido* e *escrito*. A religiosa avó, também cindida, se dividia entre a terra e o céu, como o neto que transitava entre o real e a fantasia. E o terno, *hospede* indesejado, é a *presença* da morte perpassando a casa e seus habitantes. Ainda, o sinal da precariedade material

da família, com o pai que possuía apenas um terno e o menino que desejava um par de sapatos inacessível naquele momento.

Um dos lutos do menino vem com a morte de Jeremias, um galo de estimação que ele amava. Um galo também cindido, por sua cegueira de um olho:

Seu mundo se dividia entre luz e trevas. de um lado o dia, e de outro a noite. ele morava num meio-termo e isto me causava pena. Com um olho via a luz, com outro via a noite, eternamente. Noite sem constelações, três-marias, caminho de São Tiago. Um olho era um presente, o outro um castigo. Jeremias, meio lerdo, não saía desse crepúsculo. Nunca vi tarde sem preguiça nem madrugada sem paciência. Eu passava horas com Jeremias no colo, entre minhas pernas, tentando imitá-lo para entrar em seu terreiro. Ter a noite inteira é simples, basta fechar os olhos, mas ter o poente é preciso ciência. Eu mantinha um amor imenso por Jeremias. Desse amor que a gente aperta o amado para contentar o coração, sem se descuidar para não matar de amor. E Jeremias entendia isso e nunca fugia de mim. Onde eu estava, ele me acompanhava. Eu não dizia nada, nem Jeremias perguntava. (QUEIRÓS, 1995, p.28)

O galo vivia entre a luz e a escuridão, *morando* num “meio-termo”, com uma cisão que incomodava o menino. A cegueira era a impossibilidade de visualizar os *caminhos* e suas indicações. Mas poderia ser também um sinal de criatividade, como no caso do outro avô, que tinha um olho de vidro; o olho da imaginação e da invenção. O galo e o menino, partidos, ocupavam esse meio-termo, um *entre-lugar* marcado pelos momentos intermediários da tarde e da madrugada, divisando o dia e a noite e, por extensão, o real e a fantasia; divisão marcada também pela preguiça e pela paciência, termos *familiares* e necessários para o menino e seus deslocamentos. Ele tentava *imitar* o galo para adentrar o seu terreiro, a sua “casa”; num gesto semelhante ao do escritor, que se transforma nos seus personagens para acessar a *interioridade* desses seres de papel, em busca de entendimento sobre os sujeitos do real. E a relação entre os dois se dá pelos silêncios, pelas entrelinhas da *leitura* que um faz do outro, impedindo a *fuga* e o abandono. O diálogo se faz no poente, momento intervalar que antecede a escuridão e a ausência de sentido. Mas o anúncio de um eclipse – outro sinal da presença desse *entre* – causou alvoroço entre os moradores, que acreditaram ser o fim do mundo. O avô retirou o terno do armário e a avó sacrificou o galo: “Senti meu avô pesaroso, olhando o dia com saudade adiantada, tecendo comentários breves, como se o prazo estivesse terminando. [...] Nessa manhã, antes da noite invadir o dia, minha avó matou o Jeremias para o almoço.” (QUEIRÓS, 1995, p.29). O menino sofre profundamente a perda, sentindo a dor do *corte*; a degola do galo e o rompimento do laço afetivo: “Meu corpo inteiro doeu junto.” (QUEIRÓS, 1995, p.29). A ameaça da morte acarretou o sacrifício do animal:

Não sei se coincidência ou maldade da minha avó, mas degolar Jeremias num dia de eclipse, era demais, quando a morte ameaçava tudo. Eu, que guardava tanto carinho pelo galo, engoli minha tristeza. Fingi dor de barriga, perdi a fome. Meu coração não dava conta, sem chorar, de mastigar um amor com angu e quiabo. Meu avô, chupando os ossos da costela, lia o meu sofrimento e me consolava, dizendo ser esse o fim de frango macho: matar e comer. Só galinha bota. [...]

Pensei ser a bondade de meus avós, uma coisa inventada por mim, por necessidade de gostar. E o eclipse só matou o Jeremias. Eu me prometi, naquele dia, não gostar nunca mais. Pura mentira. Logo depois já andava cuidando de um cachorro, meio sem dono, que andava com o rabo entre as pernas, sem alegrias, com orelhas pesadas de medo de incomodar. (QUEIRÓS, 1995, p.29,30)

O menino sofre com a perda do galo e com essa presença da morte, que ameaçava tudo. O avô lê o neto, que expressa na narração sua constante carência afetiva, essa “necessidade de gostar” que marca aquela *falta* apontada por Clark Peres, que ele tenta continuamente tamponar, como na posterior relação com o cachorro; um animal que está também num meio-termo, sugerindo uma aproximação com o narrador-autor, *contido* e ensimesmado. Que – diante da morte pairando sobre tudo – expressa também sua relação e o seu incômodo com a religiosidade do ambiente:

Viajei na jardineira para visitar minha mãe internada no hospital, lugar com cheiro de lança-perfume e maçã. Na entrada havia um Menino-Jesus assentado. Ao colocar uma moeda em seu colo, sua cabeça balançava. Eu perguntei a ele se minha mãe ia sarar e ele confirmou com a cabeça. Minha mãe morreu logo depois.

A jardineira andava sempre com muitos passageiros. Eu ia espremido entre a porta e o motorista, para não pagar passagem. Estrada vermelha de terra, com mata-burros, pontes de madeira, porteira, poeira e viajantes descendo e subindo em cada curva. (QUEIRÓS, 1995, p.34)

O *recado* sacro não se confirma, a morte da mãe acontece e o menino sugere em outros momentos o seu estranhamento com a leitura religiosa do mundo. E novamente aparecem signos do deslocamento: viagens e viajantes, jardineiras, pontes e estradas. A jardineira carregava os viajantes e também os filmes, que marcaram o menino: “Aproveitaram um galpão muito grande, coberto com folhas de zinco, e fizeram um cinema. Imenso, foi preciso prender a tela branca bem no meio do barracão, para a história não ficar tremida. Os filmes chegavam pela jardineira. Era um mar de latas e carretéis.” (QUEIRÓS, 1995, p.33). O cinema, com sua tela ocupando o *meio* do espaço, é parte de uma lembrança com a mãe e indicação das formas de *ler* do menino-autor:

Um dia minha mãe me levou ao cinema para ver “O jardim encantado”. Metade da fita era branco e preto e a outra, quando a porta se abria para o jardim, era colorida. Senti saudades do Jeremias. Mas, como eu estava falando, a tela ficava no meio do galpão. Quando passava o filme, quem não possuía leitura se assentava atrás do pano e pagava só meia entrada. Eu sempre fiquei atrás. Acostumei a ver o contrário como

certo e inverter os enredos. [...] Quando aprendi a ler de carreirinha, passei a ficar na frente da tela. Os filmes perderam a graça. Todos entendiam igual. No tempo do adivinhado, as histórias eram mais bonitas. O seriado do Zorro marcava o meu dia de ir ao cinema. Juntava dinheiro entregando canudinho nos bares para Dona Maria do José Alves. Até hoje sei ler de cabeça para baixo. (QUEIRÓS, 1995, p.34,35)

Cada elemento narrado sugere um *trânsito* e um *entre-lugar*: a tela que ocupa o meio do galpão, o filme que transita do preto e branco para o colorido, a meia entrada, a plateia dividida pelo pano e pela leitura. E a saudade do galo, *interrupção* da narração que pode indicar a saudade materna antecipada e as tonalidades do mundo antes e *depois* de sua perda. E pela tela do cinema – como antes, pelas paredes – o menino *aprende* outras formas de leitura e de escrita. Atrás da tela e, mais que isso, do outro lado, *dentro* da tela, ele se acostuma, se *habitu*a a ver “o contrário como certo” e a “inverter os enredos” da memória e da escrita; inversão que se dá como operação de *deslocamento* e recriação da memória e da experiência. A beleza está no “tempo do adivinhado”, na dimensão da fantasia que possibilita uma *abertura* de entendimento. E a afirmação da possibilidade de ler “de cabeça para baixo”; ler o real pelo viés imaginativo e ficcional. E, ante a dor e o desamparo, tentar escrevê-lo: “Tudo era muito distante. Parecia cinema. Eu me esforçava para compreender, para ver as coisas do outro lado. O mundo era complicado, enrolado, mal-acabado, difícil de achar o início.” (QUEIRÓS, 1995, p.37). Ele tenta insistentemente *ler* as origens e o tempo:

Conheci uma poesia falando sobre uma hora fora do relógio. Tantas vezes meu avô acordava no meio da noite e urinava no penico com força, me despertando no quarto contíguo – aprendi na escola essa palavra. Em casa sem forro, nem cheiro ficava escondido. Tudo passeava pelos cômodos, sem cerimônia. E meu avô me provava ser do despertador ou da goteira, o barulho escutado por mim. Para não contrariar, eu cedia minha razão. (QUEIRÓS, 1995, p.36)

O menino, entre os recados da poesia e da casa, preocupava-se com o tempo e seus efeitos sobre os avós. Ele se dividia entre o silêncio do avô e o palavrório da avó, que falava com as almas e contava histórias para os netos: “Minha avó colocava o urinol em cima da cama. Assentava e cobria tudo com sua saia de noite. nos chamava para perto e se punha a recordar histórias.” (QUEIRÓS, 1995, p.37,38). Neto e avô apreciavam as histórias:

Meu avô, sem se dar conta, vinha se assentar junto de nós e escutava, com admiração, minha avó nos encantar com rainhas, deusas, mancebos, heróis cheios de brilhos e vitórias. Com olhar embaçado, ele parecia saber de outras histórias, mas não contava por cuidado. (QUEIRÓS, 1995, p.39)

O avô, com suas paredes, suscita no menino o encantamento pela palavra escrita, enquanto a avó desperta o encanto pela palavra falada, através das histórias orais. Os dois representam, para o narrador, a exploração das possibilidades da linguagem e da fantasia. Sempre acompanhados por uma abertura e uma indefinição, aqui sugeridas pelas *outras* histórias não contadas pelo avô. Os estímulos oferecidos pela *casa* dos avós se ampliam num outro espaço marcante para o garoto; a escola desponta como local propício ao alargamento dos horizontes:

Pelas manhãs, com os deveres cumpridos dentro da sacola, eu seguia a rua da Paciência entre as casas acabando de acordar, para alcançar a escola. Nós éramos tantos, assentados de dois em dois, cercados de mapas do mundo e do fundo dos mares. Sem despregar os olhos da lousa, copiávamos os pontos da história, os erros dos ditados, os problemas da aritmética. Dividir e multiplicar as maçãs em muitas partes, as laranjas em gomos, os ovos em dúzias, distribuí-los entre todos, em quantidades iguais, eram nossas tarefas.

Filhos de muitos ofícios – pedreiros, lavadeiras, professores, médicos, motoristas, órfãos – e sem inquietações pelas diferenças, nós nos gostávamos em silêncio, vencendo o destino sonhado, um a um. E o recreio era o lugar das trocas: bolo por araticum, maçã por manga, goiaba por chocolate, banana por doce cristalizado. E assim experimentávamos o gosto da vida do outro, sem reservas. A nossa diferença era a nossa alegria. (QUEIRÓS, 1995, p.39,40)

O trecho é central para a compreensão do projeto literário queirosiano. A casa dos avós é o espaço inicial de *formação* do leitor-escritor, que dá continuidade ao processo no ambiente escolar, com a socialização e o contato com sujeitos e conhecimentos diversos. A ida para a escola permite uma aproximação maior com a coletividade, expandindo os *caminhos* geográficos e simbólicos a serem percorridos pelo menino; ele está cercado de mapas, “do mundo e do fundo dos mares”, indicando uma poética que se apropria do deslocamento e o toma como marco, não separando as viagens por territórios físicos e os percursos imaginários. O fundo do mar é o espaço do desconhecido e do desejo; área do inconsciente e da indefinição; local que se alcança pela fantasia. E o conhecimento matemático aponta alguns aspectos definidores dessa escrita. Primeiro, a partilha e a troca: de alimentos, de saberes, de palavras e experiências. Depois, o reconhecimento da *diferença*. A escola é o lugar da aprendizagem – para, entre outras coisas, *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* – e do diálogo e interação com os outros. O espaço escolar – microcosmo da sociedade – permite o contato e a troca entre meninos e meninas com diferentes trajetórias e experiências; todos levando como *herança* a condição de serem filhos de trabalhadores, cada um em circunstâncias específicas. O que se destaca é a possibilidade das trocas.

O recreio, momento intervalar, é a oportunidade de dividir o que se tem e receber o que ainda não se possui; a chance de cambiar a diferença, *experimentando* os outros. Os sujeitos e suas singularidades despertam *Os cinco sentidos*; é possível ver, ouvir, tocar o outro e, mais ainda, transformar-se no outro, sentido o *gosto* de sua vida. Se não concretamente, a transformação realiza-se pela escrita; o contínuo exercício de tornar-se outros pelo texto, transmutando-se em personagens para tentar auscultar as subjetividades alheias e a própria interioridade. A escola simboliza esse *lugar* da alteridade, ocupado posteriormente pela escrita. Escola e texto abrem-se para uma formação *através* do outro. E a percepção da diferença, distanciando-se do estranhamento e da exclusão, revela-se como alegria possível. E, demonstrando a dimensão poética e política do autor, dos ofícios e seus filhos sobressai o ofício de escrever; o escritor reconstrói sua trajetória e estabelece sua *filiação* à casa *escrita* dos avós.

Refletindo sua situação, entre as ocupações aparece o estranho *ofício* de ser órfão; a orfandade como a *condição* que define seu exílio e sua escrita. E a narração do contexto escolar e suas trocas pode se aplicar também ao *percurso* do desterro do escritor; do trauma e do estranhamento inicial característico dessa condição, temos o *deslocamento* e a ressignificação de seu exílio afetivo pelo exercício da escrita; o exílio perde, ao menos provisoriamente, sua carga negativa, abrindo-se para uma positividade artística. O autor transmuta-se em outros pela ficção, apropriando-se da alteridade para fazer da diferença *motivo* de alegria. Se estabelece uma troca entre escritor e leitores, e a escrita se afirma como modo de experimentação do outro e do mundo. E, para o menino-narrador, a aprendizagem continuava depois da escola, na casa escrita do avô:

Para meu avô eu repetia, em casa, as histórias das calmarias, do Cabo das Tormentas. E como um bom aluno ele me escutava, sem pestanejar, duvidando, eu sei, dos movimentos de rotação ou translação. Ele sabia ler as estações, as fases da Lua, o sentido dos girassóis na cerca de bambu. Depois ele me tomava as lições ou me pedia para escrever até 100 ou até 1000, pelo prazer de me ver mordendo a língua no esforço de não saltar nem um número. Eu sabia dos algarismos romanos, bordados no mostrador do relógio e não mais precisava decifrar o tempo, mas apenas ler a posição dos dois ponteiros. E meus colegas elogiavam a minha atenção, enquanto meu avô me ensinava, junto com a escola, a saldar a vida. (QUEIRÓS, 1995, p.40,41)

Avô e neto invertem os *papéis*, trocando conhecimentos sobre a realidade; os dois aprendem e ensinam, mutuamente. Sempre sob os signos do deslocamento; dos mares, da terra, da natureza e dos homens. O menino-escritor, seguindo o exemplo do avô, se esforça para aprender a leitura das letras e do mundo; e também dos números, para tentar – continua e insatisfatoriamente – decifrar o tempo. O mundo é mediado e sentido pela leitura; das palavras, das coisas e das pessoas. E ele aprendia, com o avô e a escola, a “saldar” a vida; uma sugestão

de um acerto de contas e, pela sonoridade, também uma saudação da vida; que se aproxima do início da narração de *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*:

Parecia muito pequeno o ideal de meu pai, naquele tempo, lá. A escola, onde me matriculou também na caixa escolar – para ter direito a uniforme e merenda – devia me ensinar a ler, escrever e a fazer conta de cabeça. O resto, dizia ele, é só ter gratidão, e isso se aprende copiando exemplos.

Difícil não conferir razão a meu pai em seus momentos de anjo. Ele pendia a cabeça para a esquerda, como se escutando o coração e falava sem labirintos. Dizia frases claras, acordando sorrisos e caminhos. Parecia querer argumentar sem ele mesmo ter certeza, tornando assim as palavras cuidadosas. (QUEIRÓS, 1996, p.7)

Seguindo a recomendação paterna, o menino queirosiano copia os exemplos do próprio pai, da mãe, dos avós, da escola e da *casa*. Lembrando a lição de instrução e gratidão do pai, o narrador já insinua a condição precária da família – com a questão da caixa escolar – explicitada depois pela falta material e as condições do trabalho paterno. E pela postura do pai, com quem tinha relação contraditória, ele expõe uma perspectiva da própria escrita, já comentada anteriormente. A noção de *cuidado* com a palavra, na artesanaria da linguagem; um cuidado que se pauta, ao mesmo tempo, pela clareza na exposição das ideias e pela dúvida, que sugere a abertura de sentidos do texto. E a presença constante da melancolia:

Li certa vez, no caderno do meu avô, a seguinte frase: “Para quem sabe ler, um pingote nunca foi letra”.

Às vezes me vinha uma vontade de sumir no mundo. Arrumar um emprego na farmácia do senhor Miguel Sabino, cheia de cheiros e ervas. Entre pensar e fazer, existia uma viagem grande e eu sempre me perdia no caminho. Nunca cheguei nem até o fim do quintal do meu avô. (QUEIRÓS, 1995, p.45)

O menino exilado, deslocado e perdido, lia o caderno concreto do avô para tentar decifrar suas palavras e seus silêncios. Ante sua condição, ele viajava na própria imaginação, procurando desvendar a casa escrita, que se estendia pelo longo quintal cheio de *recados*, como no quintal manoelino: “Uso a palavra para compor meus silêncios. [...] Meu quintal é maior do que o mundo.” (BARROS, 2008, p.45). O *ofício* da orfandade pesava sobre ele:

Havia uma banheira. A água quente vinha da serpentina dobrada dentro do fogão. Era só atizar o fogo para a água cair fervendo. Eu não gostava de tomar banho em banheira. Vinha uma vontade imensa de chorar, não sei se de dor ou de lembrança. Bobagem minha, pois chorar dentro d’água é bem mais fácil de despistar. Meu avô me ensinou, desde mito pequeno, a não chorar. Choro não era coisa de homem. Nunca vi uma lágrima em seus olhos. Mesmo com o filho morto, me contaram, ele não verteu uma lágrima. Homem forte, diziam, era meu avô. (QUEIRÓS, 1995, p.54,55)

Diante da condição de exilado, o menino-narrador-autor chora “de dor ou de lembrança”, estabelecendo uma espécie de *memória escrita da dor*; a escrita do trauma do menino que aprende a soletrar primeiro a palavra *morfina*. Ele tenta se reprimir e disfarçar a tristeza, como o avô, por causa da doença da avó:

Desde a queda de minha avó, passei a achar o Joaquim desgostoso. Debruçado na janela da cozinha, engolia os desaforos da filha, muito orgulhosa. Entre a paciência e a preguiça, com olhar enfasiado ele me pedia para não crescer. Filho criado é trabalho dobrado, repetia sempre que minha tia resmungava. (QUEIRÓS, 1995, p.58)

O avô, sempre na janela – abertura para o mundo – sofria como o neto, ambos sobrecarregados com o *incômodo* causado pelos efeitos e pela passagem do tempo. O neto com as dores de nascer e de crescer e a dor imensa da *ausência* materna; o avô diante da doença da esposa e da proximidade da morte para o casal. Avô e neto tentam continuamente decifrar os *silêncios* entre as palavras:

Meu avô, na cabeceira da mesa, seu lugar cativo, parecia passar a vida a limpo, esperando “A voz do Brasil”. Eu fazia os deveres, recordava as quatro operações, tirava a prova dos nove. Como minha avó, eu precisava me manter entretido, espantando as perguntas silenciosas.
Meu avô, não. Ele enfrentava o silêncio com a maior coragem. Ficava horas se machucando com ideias. Depois amarrava tudo em uma frase na parede: “Não existe sete vidas nem sete fôlegos. Tudo acaba em sete palmos”; “Maria tomou um santo remédio: uma machadada na cabeça”; “Deus é corcunda: dá a vida e toma”.
Depois da doença, minha avó mudou muito e meu avô me chamava a atenção dizendo que ela estava “pra logo”, esquecida, desanimada, parecendo embriagada com chá-de-pouco-caso. (QUEIRÓS, 1995, p.59,60)

Nesse ambiente de melancolia e luto, tudo é *mediado* pela linguagem. O avô lê o real e recebe notícias do mundo pelas vozes do rádio; o menino tenta afastar as perguntas incômodas, enquanto o avô se *machuca* com ideias, sintetizando-as e escrevendo – num exercício semelhante ao do próprio escritor, no seu processo de reelaboração escrita das vivências dolorosas. A preguiça e a paciência, termos *familiares* a ambos, tecem uma escrita que se desloca entre o lúdico e o melancólico do trabalho com a linguagem. E os avós representam essa escritura que se faz pelo trânsito entre a lembrança e o esquecimento. Enquanto a avó esquece o vivido, o avô observa e escreve tudo nas paredes, num *desejo* de memória evidenciado pela escrita. E esse trânsito se explicita também no nível da linguagem, na relação entre o neto e os avós:

[A avó] Deu de trocar as palavras me mandando buscar os dromedários de costura ao invés de dizer apetrechos. Às vezes me pedia o alicate em lugar de pedir a tesoura.

Chamava minha atenção por contar silêncio no ouvido de meu avô. Trocava a palavra segredo por silêncio. Outras vezes me mandava acender a luz, dizendo ser difícil de costurar na membrana ao invés de dizer penumbra. Meu avô dava uns sorrisinhos matreiros e me elogiava por estar aprendendo a falar em outra língua. Mas no fundo, Joaquim vivia uma certa melancolia. Eu via isso em cada gesto seu. (QUEIRÓS, 1995, p.60,61)

Pelas *trocas* lexicais o menino aprende com a avó essa “outra” língua, um irônico e *diferente* idioma que transita pelos silêncios e segredos familiares. Ele *traduz* a avó, enquanto *lê* os gestos do avô, seguindo seu exemplo e suas lições – escritas e subentendidas. E pela *língua* ele busca sem cessar os *gostos* do real:

Se eu já sabia decifrar a língua dos dromedários, agora, com meu avô, aprendia a dizer uma coisa para valer outra. Lembrei-me do canto da parede, onde estava escrito: “Para quem sabe ler, um pingo nunca foi letra”. [...] As palavras têm muitos gostos – pensava – e era impossível saber seus sabores verdadeiros. (QUEIRÓS, 1995, p.63)

Com o avô o menino-autor aprende uma grande lição de escrita: a ideia de “dizer uma coisa para valer outra”, a consideração da *metáfora*; que cria e amplia a abertura de significações pretendida pelo artista. O texto que carrega um espaço vazio a ser *ocupado* pelo leitor. O cuidado com a metáfora no texto suscita a dúvida e a reflexão, como o avô e suas lições:

Meu avô tinha um encantamento com as palavras. Eu fui aprendendo com ele a cultivar esse encantamento. Lembro que na casa dele tinha uma copa muito grande. Ele ficava sentado na ponta da mesa fazendo cigarros para o dia seguinte. Havia um Cristo crucificado na parede. De vez em quando, ele levantava a cabeça e falava para mim: “Sofreu, né? Sofreu demais. Sofreu tanto. Mas morreu gordo, você não acha?”. Era toda uma trama que me deslocava. Já fui criado com a metáfora. Tive uma infância junto com as metáforas. Outra coisa que me ajuda na literatura é ter nascido de sete meses. Fui sempre muito fraquinho. Era miúdo, fraco, tratado com cuidado. Quando adoecia, a mãe chamava o médico por via de dúvida. Mas por via de dúvida, ela mandava benzer; e por via de dúvida, acendia uma vela; e por via de dúvida, me dava um chá e eu, então, melhorava por via de dúvida. (QUEIRÓS, 2011, online)

Assim, o menino – *filho* da dúvida com a metáfora – aprende a caçar os *sabores* das palavras. Sempre instigado pela multiplicidade e pela diferença, que *despertam* os sentidos: as palavras e seus múltiplos “gostos”, suas noções às vezes *imprecisas*, sua abertura; e os outros sujeitos, plurais, contraditórios e também imprecisos. A *língua* e o paladar do escritor – que “tem raízes pelo corpo inteiro” (QUEIRÓS, 1999, p.11) – buscam decifrar esses sabores e saberes *outros*: “Mas o sabor acorda a nossa / memória. [...] O sabor encurta o tempo. / Descobrimos que cada gosto / guarda uma história. [...] O doce nos faz imaginar o amargo / e não deixa morrer o gosto da nossa / saudade.” (QUEIRÓS, 1999, p.10,11). Os sentidos fincam

raízes por todo o corpo, alcançando até a memória e a imaginação. Os “sabores” da linguagem acordam lembranças e saudades, e o *incômodo* pela passagem do tempo. E o texto desloca-se pelo “doce” e o “amargo” de confrontar o outro, de lembrar e de escrever; um trânsito entre a alegria e a melancolia da alteridade e da escrita. Uma escrita também do tempo:

O silêncio indicava a sua ausência. seus ponteiros parados não acompanhavam a luz entrando, aos poucos, pela janela. O sol conversava com o meio da sala e o relógio se recusava a perseguir o dia. Meu avô, naquela tarde, tentou movimentar o pêndulo muitas vezes. Tudo em vão. Um tique-taque breve, fraco, e o relógio não conseguia ir adiante, vingar, ganhar fôlego para manter o tempo em ordem. Ele parava em seguida, como se descansando pelo muito trabalho.

Antes de retirá-lo, meu avô tomou do lápis quadrado de carpinteiro, ajoelhou-se sobre a mesa e contornou o relógio na parede. Foi um risco largo e definitivo, definindo seu lugar entre tantas histórias e considerações. Fiquei engasgado. Não sei qual pedaço de mim nasceu naquela hora desmarcada. O relojoeiro deitou nos braços aquele oito infinito e partiu. Meu coração bateu forte de saudade antecipada. Li medo no olhar de meu avô enquanto minha avó, na cama, mornava a vida sem acusar perdas ou manifestar ganhos. Em cada passagem minha pela copa, eu via a falta do relógio desenhada na parede e me perguntava se eu estaria presente em seu retorno.

Meu avô lavou o rosto na torneira do tanque, buscando refrescar aquela tarde indecisa. Enxugou-se com a toalha branca, várias vezes, mas os olhos continuavam molhados como nunca eu tinha visto. Fui para o quarto e meu dever de casa foi engolir os soluços. Pensei em tomar banho na banheira e me afogar com o canudinho de mamona e chorar até não poder mais. Naquela noite, sem escutar o tempo sofri noite adentro. (QUEIRÓS, 1995, p.67,68)

A parede é o caderno e o livro familiar, espaço *concreto* das memórias que unem avô e neto, e é o lugar do relógio, marcador e organizador temporal. Diante do mal-estar instalado na casa, até o relógio é tomado pela fadiga; cansado do árduo trabalho de *registrar* – como as paredes – o tempo, o relógio “morre”, tornando-se mais um *ser* ausente daquela morada. O objeto paralisa seu movimento e deixa de emitir seus *recados* sonoros, sua indicação da *presença* e da passagem ordenada do tempo. E é como se, naquela habitação, o próprio tempo parasse por um momento, deixando tudo em suspenso; a casa é tomada por uma *presença da ausência*. Enlutado, o avô usa o lápis para contornar o relógio, marcando seu *lugar* na parede, um lugar de memória; um *gesto* semelhante ao do próprio escritor, que tenta, tomado pela ausência e pela *falta*, fazer reviver e prolongar no texto a *presença* dos ausentes; retoma-se o passado pela *carpintaria* da linguagem. Um gesto precário: o contorno não é o relógio, mas é a sua marca, o *sinal* da sua presença de outrora; como o *ser* de papel não é o *corpo* vivente, mas a tentativa de registro daquele que viveu, por um outro que *ainda* vive. Por isso a precariedade do gesto; os relógios param, as paredes descascam, os corpos perdem fôlego e desaparecem. Contudo, o escritor insiste; pelo registro e pelo protesto, mesmo que frágeis. Com o risco na parede – paradoxalmente “definitivo” e provisório, como a própria escrita – o menino-escritor, deslocado e *partido*, vê nascer mais um “pedaço” de si. E, sugere-se, à precariedade da vida

poderia se opor o esforço de continuidade da escrita, que busca se aproximar da *forma* infinita do relógio. O menino, ante as perturbações do passado e as *suspeitas* do futuro, sente “saudade antecipada”, sinal de seu exílio afetivo; sente *falta* do que *foi* e do que poderia ter sido. Avô e neto, unidos na leitura de texto e contexto, sofrem juntos, partilhando suas dores e penas; a *diferença* torna-se acolhimento e consolo. E “noite adentro”, identificado com o medo do avô e o alheamento da avó, o menino se aninha em suas dores, voltando para si e seu exílio, para mais um de seus constantes *afogamentos*. Vivenciando seu desterro da orfandade, ele experimenta uma espécie de “morte do tempo” naquela hora “fora do relógio”, possível apenas em sua *casa escrita*; uma casa ficcional, retirada da memória e da experiência, mas reinventada pela imaginação que se transmutou em texto. E o contorno *escrito* – marca na “pele” da parede e da página – pode representar, paradoxalmente, a ausência dolorosa e a pujança da *invenção*.

CONCLUSÃO

Observando em conjunto as questões analisadas até aqui, é possível perceber no texto queirosiano a articulação, apontada inicialmente, entre memória, escrita e exílio. Num processo que se inicia pela junção e exploração das potências da memória e da invenção. Rememorando a infância, o autor combina as lembranças com as suas fantasias sobre o período, concebendo no texto uma *memória ficcional* da própria experiência. Ele parte de dois pontos: Primeiro, a tomada da memória como um grande *lugar*; ela é o espaço adentrado por todo aquele que deseja voltar a si mesmo para compreender o passado e seus efeitos no presente, na esfera individual e de grupo; um espaço de interesse especial para o escritor. Depois, o reconhecimento de que não existe uma memória pura, de que toda lembrança é composta por uma parte realmente vivida e outras partes fantasiadas por quem lembra; assim, toda memória é, em última instância, ficcional. Além disso, há o reconhecimento da ambiguidade do próprio ato de lembrar, já que o passado não pode ser retomado na sua totalidade. Pela própria natureza do ato, temos uma sobreposição de tempos e de *eus*; o tempo do vivido se confunde com o da memória, com o confronto entre o registro da experiência no momento em que ela ocorre e o momento posterior, do resgate ou da irrupção dos fragmentos do passado que se projetam na atualidade. A lembrança que se escreve é *contaminada* pelas vivências posteriores a ela e pelas emoções e *leituras* do presente do texto. Nele, as concepções do presente se voltam sobre o vivido para ajudar a psique a organizar, selecionar e dar sentido ao excesso de fatos e circunstâncias retomadas. É esse trânsito entre o real e a fantasia que possibilita que do manancial da infância seja retirado o material da escrita de um autor que articula e embaralha, no texto, elementos autobiográficos e ficcionais. Como na afirmação de Yunes, em seu estudo sobre Queirós:

Fazer literatura para Bartolomeu é inventar a vida sem a fantasia ingênua de estar falando realmente dela ou do vivido: “este acontecimento é finito” – lembra-nos Benjamim em *Reflexões: a criança, o brinquedo a educação* –, e para que ele seja sem limites deve ser “lembrado”, destituído da preocupação da verdade. Esta, nem o sujeito do inconsciente acessa: a verdade existe, mas não é nomeável – seu nome é impronunciável apesar de ser tudo o que existe, existiu ou existirá. O exercício da escrita depende exaustivamente do exercício das leituras: quanto mais lermos os pingos da nossa história, melhores serão as letras com que a escreveremos. (YUNES, 2012, p.39)

No trecho pode-se identificar parte do projeto queirosiano: *ler* e *reler* a própria experiência e reinventar a vida *no* e *pelo* texto. Os elementos autobiográficos se inscrevem para buscar não uma verdade factual, mas uma espécie de *verdade da ficção*; é ela que pode sugerir possíveis e *imaginadas* verdades existenciais. Como já referido, isso pode ser alcançado pela

verossimilhança, com aquela relação apontada por Candido entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através dos personagens. Destaca-se, então, a coerência interna e o caráter inventivo do texto. Que se confirma na afirmação de Queirós de que a fantasia é a sua *verdade* mais profunda, e ele precisa da *metáfora* para protegê-la; pela metáfora o autor paradoxalmente esconde e revela sua interioridade, enquanto busca abrir múltiplos caminhos de significação para o leitor. Entre outras possibilidades, podemos analisar esse autorretrato ficcional pela referida noção de Lejeune de “pacto autobiográfico”, contrato de leitura que pode sustentar a unidade autor-narrador-personagem. Essa “autoficção” é marcada em diversos momentos da produção queirosiana, como no avô de *Por parte de pai*, que escrevia nas paredes sem separar “as mentiras das verdades”, ou o narrador de *Vermelho amargo*, que “inventa inverdades” para superar o penoso cotidiano. Assim, ele não apenas *assume* a ficcionalidade do texto, mas aponta a impossibilidade de separação entre as instâncias: entrecruzam-se verdade e mentira, fato e ficção.

Nesse esforço de estabelecimento de uma escrita ficcional da memória, destaca-se a possibilidade de inserção do autor numa tradição memorialística mineira, a partir das referidas observações de Cunha (2013) e Candido (2006). Partindo dessas análises, é possível aproximar Queirós de autores como Murilo Mendes, Pedro Nava, Drummond, Adélia Prado, entre outros. Aqui, buscamos sugerir, com mais atenção, pontos de aproximação entre Bartolomeu e a poética drummondiana, especialmente a investigação de tempos e espaços do passado em *Boitempo*, com os seus fragmentos para um “resumo do existido”. Queirós, “mineiro de muitos interiores”, se apropria de Minas – como Drummond – como espaço geográfico e simbólico, com a “mineiridade” como marco identitário e insinuação de uma introspecção reflexiva. Minas é o lugar da memória e da fantasia, recriado pela linguagem; é a drummondiana – e também queirosiana – “parte de mim fora de mim”.

Esse aspecto se relaciona também à experiência do exílio na vida e na obra do escritor. Uma melancólica “nostalgia da casa” pode ser identificada nos textos desse indivíduo deslocado física e simbolicamente. A atenção se volta para os deslocamentos da criança em Minas e do adulto viajando pelo mundo, para o surgimento de uma escrita que nasce no exílio, condicionada pela saudade da terra *natal* presente em seus devaneios. E que explicita constantemente uma *falta*, ligada não apenas à origem geográfica, mas à filiação materna; a perda precoce da mãe na infância marca profundamente o autor e toda a sua produção. Nesse sentido, se estabelece um texto marcado pela condição do exílio, com seus deslocamentos geográficos e afetivos. A escrita se afirma, então, como possibilidade de reelaboração das dores e traumas do passado. O exílio, primeiro experimentado traumáticamente, se ressignifica pelo

texto, tornando-se motivo de criatividade e *lugar* da escrita queirosiana. Explicita-se e, ao mesmo tempo, busca-se o tamponamento dessa falta *original* pela linguagem; Queirós retoma e reencena as dores e o deslumbramento do mundo infantil, em busca do entendimento de si mesmo e dos outros. O texto é utilizado como mecanismo de sondagem dos sentidos da experiência, partindo das lembranças da infância; e o livro *Vermelho Amargo*, sua última obra publicada em vida, pode ser tomado como uma síntese de seu projeto literário, uma prestação de contas com a memória e a dor, como assinalou Cunha. Como em outros textos, *Vermelho amargo* traz um narrador que retoma sua infância – transitando entre o adulto e o menino – para refletir sobre as vivências do período e os efeitos de sua orfandade, no passado e no presente. A epígrafe do livro sintetiza o processo queirosiano: “Foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor” (QUEIRÓS, 2011, p.5). Foi preciso escrever para elaborar as experiências dolorosas; inscrever no papel o vermelho do sangue e do tomate que representa a precariedade material e afetiva do ambiente familiar; o amargor da ausência materna e da dura relação com o pai e com a madrasta. O autor-narrador-personagem descreve o “incômodo perpétuo instalado pela dor” da perda e do abandono; uma dor que passa pelo corpo inteiro e alcança até a memória, dor onipresente: “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). Uma dor da orfandade, ferida do passado que permanece no presente, evidenciando-se em cada linha do texto queirosiano. Yunes comenta sobre essa insistência da dor:

Difícilmente outro livro sobre a dor da infância nos tomará tão profundamente de assalto como este do menino Bartolomeu Campos de Queirós. Com o olhar de criança, ele nos entrega um livro adulto semelhante ao que Guimarães Rosa fez em *Manuelzão e Miguilim*. Tomates vermelhos cortados à faca afiada são imagem que corta o coração no sentimento inarredável dos amores perdidos desde a mais tenra idade. Mas da melancolia ele fez poesia e da amargura, literatura. Com *Vermelho amargo*, a obra memorialista do escritor, iniciada com *Ciganos*, percorre longos anos com narrativas enxutas, precisas, até atingir a confissão profunda, amarga, das perdas que marcaram por toda a vida de uma personagem que só foi mudando de nome, mas não de memórias! (YUNES, 2012, p.39)

Com uma poética do *corte* e da ferida, a escrita queirosiana nasce da dor e da saudade, constantemente reelaboradas pela narração e reinvenção das memórias desse *menino antigo*. O autor-menino – que começa a escrever no exílio – carrega a *marca* de exilado desde o nascimento; como o narrador-personagem existencialista de *Vermelho amargo*, ele considera que a dor do parto é também de quem nasce; o parto traz o *desenlace* definitivo, decretando um

“pesaroso abandono”. Nessa escrita, o nascimento é o primeiro exílio: a *queda* do paraíso e a *condenação* à liberdade. Os nascimentos e exílios posteriores são mediados pela linguagem:

É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se. Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a esquecer-se deles. E a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las. (QUEIRÓS, 2011, p.16,17)

Deslocando-se entre a lembrança, o esquecimento e a fantasia, o escritor refaz e reinventa a própria experiência pela linguagem. Exilado, *partido* pela dor, ele reagrupa os *pedaços* de si através da palavra; um processo contínuo e insuficiente, já que a escrita não pode cessar a dor de maneira permanente. Mas ela é essencial nessa tentativa de transformação do ressentimento em compreensão; da própria subjetividade e das alteridades. Em vista disso, o texto queirosiano destaca lugares e indivíduos que representam o contato e a exploração das possibilidades da linguagem, como a escola e a professora, tão marcantes em sua trajetória:

Uma providencial experiência com a escola para aprender a *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996) vem socorrê-lo na figura lúcida e amorosa de uma professora. Ela é quem lhe ensina mais que as letras, o milagre de somar, multiplicar e dividir os afetos e os eternalizar pela escrita, quando a morte da mãe lhe rouba tanto as promessas como as recusas do amor.

Pode a memória vir involuntária, jorrando imagens, mas cada palavra desta quaderna memorialista foi pesada e medida para “expressar gratidão”, completando as exigências mínimas do aprendizado, segundo o pai. Palavra por palavra, edifica para si e para os outros o vivido, traçando por fragmentos um memorável jogo de armar sobre a infância que, se tem tons melancólicos, não abandona o sentimento de profunda gratidão pela vida.

Se para ter gratidão é preciso copiar exemplos, o menino Antônio/Bartolomeu faz um corte arqueológico para encontrar a memória familiar, social, histórica das Gerais que lhe permitisse assentar – como explica Halbwachs em *A memória coletiva* – a outra, pessoal e lírica. Quer dispô-la em novos arranjos, reescrita sem pudores, até mostrar a face que, longe da harmonia sem trincos, exhibe as distorções do afeto. No entanto, procura afastar a sombra de desalento que insiste em não deixá-lo. (YUNES, 2012, p.38,39)

Diante da *presença* insistente da dor, o menino-escritor – que aprendeu a soletrar primeiro a palavra *morfina* – busca *refugiar-se* na linguagem, em suas diversas manifestações nas narrativas: nas paredes, nos avós, na escola, na professora e nos livros. É a palavra, oral e escrita, que desvela a melancolia e o deslumbramento dessa infância. E desse olhar, que se desloca entre a criança e o adulto, saltam os vestígios da vida coletiva; os encontros, ritos e costumes do ambiente familiar e das relações sociais e – vale destacar – a precariedade material, exposta nas referências às condições de trabalho do pai e à fome. Nesse sentido, pode-se identificar nos textos certos traços do contexto sócio-histórico vivido pelo autor, já que uma

parte dos seus livros foram escritos no período da ditadura militar no Brasil. Entre eles, *Onde tem bruxa tem fada* (1979), fábula infantil que pode ser lida como uma alegoria política do período, uma crítica ao capitalismo e à modernização conservadora imposta pelo regime, com um retrato de mágicos que invadiram a terra fazendo truques mirabolantes, como uma “televisão com poeira de guerra” e “petróleo com gosto de sangue” (QUEIRÓS, 2002, p.10). Em 1986 o escritor publicou *Correspondência*, livro em formato de cartas e direcionado às crianças brasileiras. Um texto em prosa poética inserido nos debates e mobilizações pela Constituição, a Carta Magna símbolo do processo de redemocratização. Nas cartas, meninos e meninas presenteiam outras crianças com *palavras*: “Palavras que amamos tanto, há muitos anos, dormem em dicionário. Hoje tirei do sono três palavras para dar de presente a você: Livre, Terra e Irmão.” (QUEIRÓS, 2004, p.7). Os dois exemplos demonstram a relação do texto queirosiano com o contexto em que ele foi produzido e o compromisso do autor com o real, no seu trabalho com a fantasia e a ficção.

Mas o que se destaca, nesse trânsito entre o particular e o geral, entre o individual e o coletivo, é o trabalho com a linguagem. Em sua revisão sobre o passado, o autor busca descrever e interpretar características dos indivíduos e da sociedade, articulando percepções do real com reflexões metalinguísticas; nesse percurso, ficção e realidade se interpenetram, trocando de sinal o tempo todo. O texto é espaço para a reflexão sobre o tempo histórico e o tempo subjetivo, aliada às meditações sobre a própria linguagem. A ficção buscando interrogar a si própria, ao mesmo tempo em que examina o homem e o mundo, como na afirmação de Candido: “Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento.” (CANDIDO, 2014, p.64). Conhecer e comunicar, pela ficção; pelo texto que busca a beleza e a concisão, como na afirmação de Bartolomeu, em depoimento:

Eu acho que o simples ultrapassa tudo. A beleza é o essencial. A beleza, para mim, é o que é essencial. Todo supérfluo não é bonito. Então eu acho que a beleza para mim é o mínimo. Como diz o Manoel de Barros, a beleza está no ínfimo, nas pequenas coisas. Então o texto também, para mim, tem essa coisa de ser um texto pequeno. Porque a literatura é feita de duas coisas: palavra e fantasia. Se alguém perguntar de que é que a literatura é feita. Para essa fantasia vir à tona você precisa da palavra na literatura, na escrita literária. E a palavra é uma coisa extremamente bonita. A palavra é que organiza o mundo. (QUEIRÓS, 2012, online)

Queirós busca, através da palavra, um conhecimento mais amplo de si e dos outros; a palavra trabalhada, depurada, em busca de uma espécie de *razão* da beleza; a expressão marcada

pela concisão e a síntese, possibilitando uma abertura de sentidos almejada pelo escritor. Uma síntese suscitada pelo referido *desejo* de leitura e de escrita explicitado em toda a obra; e condensado nos *Ciganos*, tomados como metáfora desse desejo e do exílio. Pelas geografias e afetos do grupo errante – que lê as mãos, o horizonte e os destinos, enquanto afirma a transitoriedade de tudo – ele expressa a vontade de escrever para *ler* o passado e o presente, e o desejo de uma dupla abertura: do texto para o outro e do outro para o texto. Com a perspectiva do *cuidado* e da *diferença*. Primeiro, a ideia do cuidado, referida anteriormente; cuidado com a palavra e com o outro, *através* da palavra. A atenção dada à artesanania da linguagem e também à diferença, como sublinhado numa fala do autor sobre não ler o próprio texto depois de impresso:

Quando escrevi *Ciganos*, viajei para a Europa e estava no norte de Portugal com o sul da Espanha. O livro tinha acabado de sair no Brasil. Entrei em um acampamento de ciganos espanhóis e uma cigana veio e me perguntou: “Queres ver a tua sina?”. Eu pensei: escrevi o *Ciganos* e não usei uma única vez a palavra “sina”. Tive um arrependimento de me matar. Como é que você escreve um texto sobre os ciganos e não coloca a palavra sina? Aí, fiz um propósito de nunca mais ler nada meu depois de impresso. Não leio nada porque vou querer escrever de novo, porque já sou outro. A literatura tem uma capacidade tão grande de nos renovar que o texto que escrevi ontem não me serve para o hoje. (QUEIRÓS, 2011, online)

Na busca dessa síntese, que permite o diálogo e a troca, cada detalhe do texto é pensado, cada palavra – presente ou ausente – importa. E o autor se reconhece e se estranha pelo texto, pela palavra e sua capacidade de se renovar, ao mesmo tempo em que renova o leitor; pela partilha, entre leitor e escritor, da fantasia: “Acho até que o fenômeno literário é esse, esse encontro do leitor com o escritor, e que constroem juntos uma terceira obra que nunca vai ser editada. Aí que está a literatura para mim, é nessa obra não editada.” (QUEIRÓS, 2012, online). O texto queirosiano busca, através dessa *obra impossível*, o diálogo e a abertura para alteridade; a *descoberta* de si e do outro pela escrita: “Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu.” (TODOROV, 2019, p.3). O comentário de Todorov se aproxima do processo queirosiano de transformar-se em personagem para sondar o *eu*, o *outro* e o mundo; para vivenciar a “aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro.” (CANDIDO, 2014, p.58); um conhecimento sempre provisório: “Ficção insuficiente para preencher o vazio, já que o processo não se estanca. E o sujeito pede mais: sempre, repetidamente, a diferença.” (PERES, 1999, p.115). Diante da dor da orfandade, presente e insistente, o escritor insiste na ficção; afirmando a diferença e a persistência da palavra poética, que se sobrepõe, ao menos provisoriamente, às

memórias dolorosas. A palavra queirosiana desponta como um tipo de *morfina*, interpelando o *eu* e seu desterro afetivo. O exílio é ressignificado e tornado *motivo* artístico, afirmação paradoxal do sujeito e do coletivo, do hábito e do estranhamento, em um projeto de escrita que manifesta um *desejo* ético e estético.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CASTELLO, José. Bartolomeu Campos de Queirós, caçador de sentidos (2011). In: SOARES & PARREIRAS, Lucilia e Ninfa (Org.). *Depois do Silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós*. Belo Horizonte: RHJ, 2013.

CUNHA, João Paulo. Poemas em Prosa. In: SOARES & PARREIRAS, Lucilia e Ninfa (Org.). *Depois do Silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós*. Belo Horizonte: RHJ, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos – uma autobiografia filosófica*. São Paulo, Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Exílio e criatividade*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 04, página 50 - 52, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Exílio e criatividade*. <http://flusserbrasil.com/art474.pdf>

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, Luiz Raul. Memória como Lugar. In: SOARES & PARREIRAS, Lucilia e Ninfa (Org.). *Depois do Silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós*. Belo Horizonte: RHJ, 2013.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, p. 200-212, 1992.

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

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

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

_____. *Ciganos*. 6.ed. Belo Horizonte: Miguilin, 1994

_____. *Indez*. 2.ed. Belo Horizonte: Miguilin, 1989.

_____. *O peixe e o pássaro*. Belo Horizonte: Formato, 1991.

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

_____. *Antes do depois*. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

_____. *Mário ou de pedras, conchas e sementes*. São Paulo: Global, 2009.

_____. *Pedro*. Belo Horizonte: Miguilim, 1981.

_____. *Onde tem bruxa tem fada*. São Paulo: Moderna, 2002.

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

_____. *Para criar passarinho*. São Paulo: Global, 2009.

_____. <https://rascunho.com.br/noticias/bartolomeu-campos-de-queiros/>.

_____. <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/o-silencio-entre-as-palavras-47566?fbclid=IwAR0dJBEXcHBRObV-D6FeqqYf1LC4b8QLtWcDyYda509ydPjIxmU3rc7Jpew>.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens: uma interpretação de Infância, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Annablume, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Aí está Minas: a mineiridade* / Suplemento Literário Minas Gerais, v. 2, n. 65, 25 nov. 1967 / p. 3

SAID, Edward Wadie. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward Wadie. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Sobre Adorno*. In: *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.44-p.51.

SOARES & PARREIRAS, Lucilia e Ninfa. Bartolomeu: um ser poético. In: _____ *Depois do Silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós*. Belo Horizonte: RHJ, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América*. A questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

YUNES, Eliana. *Memórias de Menino: poesia e melancolia*. Fonte: Revista Palavra - SESC: http://www.sesc.com.br/portal/site/palavra/ensaio/ensaios_interna/memorias+de+menino+poesia+e+melancolia.