

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

BRUNA COSTA MOTA LIMA

**DEITAR O VERMELHO SOBRE PAPEL BRANCO: UMA ANÁLISE
POÉTICA DA METÁFORA DA AUSÊNCIA EM *VERMELHO*
AMARGO, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS**

Montes Claros
Agosto/2025

BRUNA COSTA MOTA LIMA

**DEITAR O VERMELHO SOBRE PAPEL BRANCO: UMA ANÁLISE
POÉTICA DA METÁFORA DA AUSÊNCIA EM *VERMELHO
AMARGO*, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como exigência parcial para obtenção do título de Mestra em Letras – Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa
Área de Concentração: Estudos Literários Linha
de Pesquisa: Tradição e Modernidade

**Montes Claros
Agosto/2025**

À Ana Karolina, minha irmã de alma, cuja
presença habita as entrelinhas do meu
cotidiano.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo carinho e apoio incondicional.

Ao meu orientador, Danilo Barcelos, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos, pela paciência e acolhimento durante todo o processo de escrita.

À Universidade Estadual de Montes Claros e ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, pelo espaço de formação e crescimento.

Ao campus de Januária, em especial à coordenadora Ros'elles Magalhães Felício, pelo incentivo acadêmico e profissional.

Às amigas Dariane, Izabella, Marianna e Tábita, que encontrei durante o percurso acadêmico e que foram fundamentais para que eu seguisse em frente.

A Gérard, meu amigo de longa data, por estar sempre ao meu lado.

À Leila, Thalles, Maísa, Júlia e Juliano, pelo companherismo e apoio sincero.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da pesquisa.

Seu adeus me deu, como sina, ler o além das letras.

Bartolomeu Campos de Queirós

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender de que forma a metáfora da ausência é construída simbolicamente em *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. A investigação não se limita ao conteúdo temático da ausência materna, mas sobretudo, volta-se para o modo como essa ausência se inscreve na linguagem, considerando as escolhas lexicais, o ritmo da enunciação, as pausas e a estrutura fragmentária do poema em prosa. Esses elementos, juntos, revelam o peso da perda e a densidade do silêncio que permeia todo o poema. Para embasar essa análise, é utilizado o conceito de metáfora proposto pelo psicanalista Jacques Lacan (2008) e as reflexões de Paul Ricoeur (2000), em *A metáfora viva*. Além disso, propõe-se uma leitura do livro como poema em prosa, uma vez que sua forma e conteúdo ultrapassam as fronteiras dos gêneros literários ao articular lirismo, prosa, memória e metáfora. Nesse sentido, discute-se a evolução da teoria dos gêneros literários, desde Platão a Aristóteles, passando por Diomedes e Horácio, até os críticos modernos como Emil Staiger (1977), Northrop Frye (1957), Hugo Friedrich (1978), Leyla Perrone-Moisés (2016), Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1993), Octavio Paz (2006) e Henri Meschonnic (2006). Outro eixo teórico mobilizado é a concepção de memória de Henri Bergson (1999), que a compreende como uma força viva, que se atualiza no presente, produzindo novos sentidos. Assim, esta dissertação reafirma a potência da palavra literária, especialmente em *Vermelho Amargo*, onde a ausência se revela como presença e resiste ao silêncio, permanecendo viva por meio da linguagem e do que fica subentendido nas entrelinhas.

Palavras-chave: Metáfora; Ausência; Poema em prosa; Memória; Gêneros Literários.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo comprender de qué manera la metáfora de la ausencia se construye simbólicamente en *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. El análisis no se limita al contenido temático de la ausencia materna, sino que se enfoca, sobre todo, en la forma en que dicha ausencia se inscribe en el lenguaje, considerando las elecciones léxicas, el ritmo de la enunciación, las pausas y la estructura fragmentaria del poema en prosa. Estos elementos, en conjunto, revelan el peso de la pérdida y la densidad del silencio que atraviesa toda la obra. Para fundamentar este análisis, se emplea el concepto de metáfora propuesto por el psicoanalista Jacques Lacan (2008) y las reflexiones de Paul Ricoeur (2000), en *A metáfora viva*. Asimismo, se propone una lectura del libro como poema en prosa, en la medida en que su forma y contenido transgreden las fronteras de los géneros literarios al articular lirismo, prosa, memoria y metáfora. En este sentido, se discute la evolución de la teoría de los géneros literarios, desde Platón y Aristóteles, pasando por Diómedes y Horacio, hasta críticos modernos como Emil Staiger (1977), Northrop Frye (1957), Hugo Friedrich (1978), Leyla Perrone-Moisés (2016), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1993), Octavio Paz (2006) y Henri Meschonnic (2006). Otro eje teórico movilizado es la concepción de la memoria en Henri Bergson (1999), quien la entiende como una fuerza viva que se actualiza en el presente, generando nuevos sentidos. Así, esta disertación reafirma la potencia de la palabra literaria, especialmente en *Vermelho Amargo*, donde la ausencia se revela como presencia y resiste al silencio, permaneciendo viva a través del lenguaje y de lo que queda implícito entre líneas.

Palabras-clave: Metáfora; Ausencia; Poema en prosa; Memoria; Géneros literarios.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
2 PERMANÊNCIAS, RUPTURAS E HIBRIDISMOS DOS GÊNEROS LITERÁRIOS	
14	
2.1 Transformações e tendências: os gêneros literários	14
2.2 O que diz a crítica	24
2.2.1 <i>Vermelho Amargo</i>: poema em prosa	28
3 A POÉTICA DO SOFRIMENTO EM <i>VERMELHO AMARGO</i>	35
3.1 Entre o vivido e o encenado: a memória e a linguagem como construções subjetivas	38
3.1.1 As pausas que evocam as mentiras e o silêncio	55
3.2 Do corte à dor: as repetições lexicais como intensificadoras do sofrimento.....	62
4. A METÁFORA NA TESSITURA DO POEMA EM PROSA	68
4.1 A potência da metáfora: para além da figura de linguagem.....	69
4.2 Deitar o vermelho sobre papel branco: a metáfora da ausência	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS.....	96
Obras de Bartolomeu Campos de Queirós	96
Obras acadêmicas sobre Bartolomeu Campos de Queirós.....	96
Bibliografia geral.....	98

INTRODUÇÃO

Publicado em 2011 pela editora Cosac Naify, *Vermelho Amargo* foi o último livro lançado em vida por Bartolomeu Campos de Queirós. Recebendo postumamente o Prêmio São Paulo de Literatura de Melhor Livro do Ano, em 2012, sendo reverenciado por sua “intensa qualidade poética”. O livro, com apenas 65 páginas, apresenta a memória do narrador como eixo condutor da ficção e conduz a narrativa entre ausências, lutos, descobertas da sexualidade, laços familiares e conflitos existenciais por meio de uma linguagem metafórica e recursos poéticos. O escritor em entrevista ao programa “Imagem da Palavra” reflete sobre o processo de rememoração que permeia a construção do texto, ele afirma: “Eu acredito que não existe uma memória pura. Toda memória é ficcional [...] porque a memória é também um espaço da fantasia, toda memória é fantasiosa”¹.

A presente dissertação constitui em um desdobramento do Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado em 2021 na Universidade Estadual de Montes Claros, que teve como foco a leitura psicanalítica de *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós, com o título “O personagem-narrador em *Vermelho Amargo*: estudo literário sob a luz da psicanálise freudiana”. A partir disso, retoma-se o livro como tema central, entretanto propõe um novo percurso analítico que consiste em investigar a construção simbólica e metafórica da ausência por meio da linguagem poética, considerando *Vermelho Amargo* como um gênero híbrido – poema em prosa. A escolha por esse objeto de estudo se justifica pela singularidade organizacional do livro, que se constitui como um poema em prosa, no qual o eu poético, um adulto sem nomeações, transita entre o passado e o presente, resgatando as lembranças de infância para evocar a mãe falecida.

No que diz respeito à definição do gênero literário, as interpretações divergem: alguns estudiosos reconhecem na obra traços característicos da prosa poética; outros a leem como uma narrativa memorialística; há ainda quem a enquadre como uma narrativa de cunho autobiográfico. A Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações apresenta cinco estudos sobre o livro em questão, todos eles dissertações de mestrado. São eles: *Vermelho Amargo: no limiar entre o vivido e o sonhado* (2023) de Renata Corrêa Anná; *Ver-me, Vermelho: a constelação poética do amar-go de Bartolomeu Campos de Queirós* (2023), de Estelita de Oliveira Thiele; *Reconciliação com as memórias por meio da fabulação: uma análise de Vermelho Amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós* (2017),

¹ BARROS, Guga, Entrevista com Bartolomeu Campos de Queirós. *Programa Imagem da Palavra*. Disponível em: <https://youtu.be/fbRrCTudoA0?si=TfCoVOAiTn97oIU7>.

de Ágata Rosalina Erhart; *O discurso da memória em Vermelho Amargo. Uma leitura semiótica* (2017), de Luiz Henrique Pereira; *Tempo e espaço na prosa-poética Vermelho Amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós* (2015), de Françoise Jan Sommer Bourneuff.

Dentre as dissertações, quatro têm como foco principal os desdobramentos da memória dentro da narrativa, com exceção de Thiele (2023), que se propõe a analisar como o plano de expressão narrativa no livro constrói o tempo-espaço a partir e para além da imagem do vermelho. Além disso, todas essas dissertações, abordam, em menor ou maior grau a construção da memória e da ausência da mãe falecida, reconhecendo esse tema como o principal do livro. Todavia, nenhuma delas aprofunda como essa ausência é construída por meio da linguagem e da estrutura do texto.

No que concerne à discussão sobre seu gênero literário, a pesquisadora Bourneuf (2015), expõe o livro como uma prosa poética, alegando tratar-se de uma narrativa que mescla elementos da prosa e da poesia, oferecendo ao leitor uma experiência literária repleta de cargas sensoriais e emocionais. Consoante a Bourneuf, Anná (2023), em sua dissertação, também argumenta que a narrativa configura-se como uma prosa poética, mas acrescenta que o texto se aproxima da autoficção, devido ao seu conteúdo que explora a vida do autor, embora que apresentados de forma ficcionalizada. Similarmente, Thiele (2023) observa que a estrutura do livro assemelha-se a um poema em prosa, todavia, não aprofunda nessa discussão e conclui que a narrativa pode ser classificada como prosa poética, pois o conteúdo da narrativa sobrepõe ao seu aspecto estilístico.

Há também estudiosos que classificam o livro como uma autobiografia, como Ágata Rosalina Earhart e Luiz Henrique Pereira. Em suas respectivas pesquisas: *Reconciliação com a memória por meio da fabulação: uma análise de Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós (2017) e *O discurso da memória em Vermelho Amargo: uma leitura semiótica* (2017), relacionam o conteúdo da narrativa à vida do autor. Os pesquisadores apontam semelhanças significativas: Bartolomeu perdeu a mãe na infância, o que lhe causou muito sofrimento; além disso, tinha quatro irmãos e um pai caminhoneiro que se casou novamente.

Embora todos esses pesquisadores mencionem, ainda que brevemente, o gênero literário de *Vermelho Amargo*, não se detêm de maneira aprofundada nessa questão. O foco principal de suas análises recai sobre a forma como Bartolomeu elabora a memória no decorrer do livro, ressaltando sua importância na construção da narrativa. No entanto, a presente pesquisa propõe um novo olhar ao considerar a memória e a linguagem poética

como elementos indissociáveis na construção metafórica da ausência materna.

A metodologia utilizada para a realização desta pesquisa foi de cunho bibliográfico e analítico, partindo de uma abordagem hermenêutica, que se dedica a uma leitura minuciosa do poema em prosa, destacando como o modo de sua estruturação — elementos sonoros, linguísticos, simbólicos — corrobora para a construção da metáfora da ausência. A análise se fundamenta em uma revisão teórica que compreende autores voltados à discussão das transformações e tendências dos gêneros literários, desde Platão a Aristóteles, até os críticos modernos como Emil Staiger (1977), Northrop Frye (1957), entre outros. A pesquisa utiliza autores como: Henri Bergson (1999), para a discussão sobre a memória e a noção de tempo, além de enfatizar as contribuições de Jacques Lacan (2008) e Paul Ricoeur (2015) na reflexão sobre a metáfora.

Nesse sentido, o estudo estrutura-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “Permanências, rupturas e hibridismos dos gêneros literários”, propõe um percurso crítico acerca da constituição e desenvolvimento da teoria dos gêneros literários, desde Platão e Aristóteles, até os teóricos modernos. Evidencia-se que embora diversos estudiosos considerem a classificação dos gêneros como algo rígido, Aristóteles, em *Poética*, reconhecia que, apesar das distinções conceituais em sua divisão dos gêneros, algumas narrativas apresentam características de outros estilos literários. Para ele, o mais importante em uma obra não era sua adequação rígida a uma categoria, mas a preservação de sua coerência interna.

A teoria dos gêneros literários e o fato de que os gêneros nunca foram, de fato, categorias totalmente fechadas, embora tenham sido tratados assim durante muito tempo será aporte para a discussão do capítulo. Aguiar e Silva (1993) afirma que o conceito de gênero, longe de ser uma estrutura fixa, é permeado por transformações. Os escritores não são sujeitos neutros. Eles estão constantemente inclinados a influências de outros autores, de diferentes épocas, dos contextos históricos em que vivem e das transformações sociais e culturais. Por isso, a escrita literária é, inevitavelmente, um entrecruzamento de vozes e estilos que dialogam entre si.

Essa problematização de gênero, está presente no pensamento de Hugo Friedrich (1978), ao abordar a lírica moderna. Segundo o autor, a poesia moderna é caracterizada pela segmentação, pela ambiguidade e pelo esvaziamento de certezas. É uma escrita que tenciona o que está sendo dito e o silêncio que fica implícito. O eu poético não foca mais em temas universais e passa a concentrar-se em suas inquietudes interiores. Ele não se apresenta em

sua totalidade, mas como um ser fragmentado, atravessado pela subjetividade e instabilidade de emoções. Tal característica aproxima-se da construção do eu poético em *Vermelho Amargo*, cuja voz transita entre o presente e passado, entre o dito e o não-dito, uma voz que busca dar sentido a sua perda e a sua identidade. Com base nesse panorama, discute-se aqui o sobre o gênero de *Vermelho Amargo*, analisando como o seu conteúdo e forma atravessa as fronteiras imaginárias dos gêneros literários e pode ser compreendido como poema em prosa.

No segundo capítulo, “A poética do sofrimento em *Vermelho Amargo*”, aprofunda a análise do poema, a partir da noção de memória como potência da criação poética. No livro, a memória é uma tentativa de tornar presente uma ausência fundamental, de reviver uma experiência por meio da palavra e, ao mesmo tempo, de aceitar sua impossibilidade. Para fundamentar o estudo, foi utilizado como embasamento teórico o conceito de memória proposto pelo filósofo Henri Bergson (1999). Para ele, a memória não é parte constituinte do passado, mas se atualiza do presente, revestindo-se de nova forma a cada instante em que é evocada.

Em *Vermelho Amargo*, essa concepção de memória se manifesta na maneira como o eu poético resgata episódios de sua infância e as descreve não como registros fixos de um tempo que já passou, mas como experiências que são atualizadas com novas emoções e significados. Portanto, cada evocação da mãe, das relações familiares, da casa, das ações do cotidiano e dos silêncios, não são apenas espelhos do passado, são parte do movimento contínuo de ressignificação, em que a ausência ganha contorno por meio da linguagem poética.

Por fim, o último capítulo, “A metáfora na tessitura do poema em prosa”, procura elucidar que o conceito de metáfora não se resume apenas a uma figura de linguagem. Em *Vermelho Amargo*, ela é uma peça essencial na produção de sentido, servindo como elo entre a memória, a ausência e o silêncio. Dessa maneira, ela age como um fio que costura as lembranças e as experiências do eu poético, transformando-as em imagens sensíveis, com densas cargas emocionais. Com isso, há uma reflexão sobre como a escrita, enquanto gesto poético e produtor de sentidos, atua no poema em prosa como meio de aliviar o amargor da ausência.

Assim, este capítulo seleciona algumas passagens do livro para realizar análises sonoras conduzidas a partir da repetição de fonemas, ritmos, pausas e rupturas sintáticas, que revelam uma acústica da metáfora da ausência: o silêncio e a dor da perda são construídos

por meio de sons sibilantes que sugerem os sussurros abafados e os corte secos. A linguagem assume uma função sensorial e ao mesmo tempo reflexiva, na qual o eu poético recorre à escrita para elaborar o trauma da ausência. É aí que entra o conceito de metáfora a partir de Jacques Lacan (2008) e Paul Ricoeur (2000), entendendo-a como força estruturante da linguagem.

Em Lacan (2008), a metáfora se dá na substituição de um significante ausente, por outro significante que ocupa seu lugar, produzindo um novo significado. No livro, a metáfora se constrói a partir da ausência da mãe, nesse caso, ela torna-se o significante ausente. Sua ausência é substituída por outros significantes, como as memórias, os objetos da casa, o cheiro, a cor, as ações domésticas. Esses significantes evocam sentimentos como dor, saudade, luto e abandono, mantendo viva a presença materna nas entrelinhas do poema em prosa. Logo, mesmo substituída, a ausência se inscreve simbolicamente na linguagem. Esse espelhamento de lembranças que emergem da memória, são descritas a partir de uma linguagem poética, elementos inseparáveis para a construção da metáfora da ausência.

Dessa maneira, em *Vermelho Amargo*, cada metáfora construída ao longo do poema constitui a metáfora central do livro que é a ausência materna. É a noção que Ricoeur (2008) postula em *A metáfora viva*, que, dentro de um texto, a metáfora possui uma significação central, que permanece em toda sua formação estrutural. Partindo dessa perspectiva, este capítulo examinará como a metáfora da ausência é articulada e ressignificada no poema em prosa, revelando camadas de sentidos que vão além de uma simples substituição de significantes.

2 PERMANÊNCIAS, RUPTURAS E HIBRIDISMOS DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Este capítulo propõe uma revisitação da trajetória dos gêneros literários, com destaque em suas transformações ao longo dos séculos e as discussões críticas que envolvem sua conceitualização na contemporaneidade. Parte-se de uma leitura que retoma as primeiras sistematizações de gêneros propostas por Platão em *A República*, exemplificando os modelos de gêneros aceitos em uma sociedade. Já Aristóteles, discutia a tripartição dos gêneros sendo o lírico², a epopeia e o dramático; passando por Horácio, Diomedes, até os críticos modernos como Emil Staiger (1977), Hugo Friedrich (1978), Northrop Frye (1957), Vítor Aguiar e Silva (1993), até chegar às manifestações contemporâneas.

Leyla Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da Literatura no século XXI*, pondera que “a crítica ainda identifica as obras em função de grandes ou pequenos gêneros literários: prosa, poesia, ficção, biografia, ensaio, crônica. Assim, são classificadas as obras nas fichas de dados obrigatórios dos livros editados” (Perrone-Moisés, 2016, p. 7). Contudo, segundo a autora, essa catalogação tradicional torna-se cada vez mais difícil de se realizar, pois, na literatura contemporânea, o hibridismo de gêneros, ou até mesmo sua ausência de definição, tem desafiado os moldes fixos e ampliado as possibilidades expressivas da linguagem literária.

Assim, este capítulo se organiza para evidenciar a relevância dos estudos dos gêneros literários híbridos dentro da literatura, com foco na discussão acerca do gênero de *Vermelho Amargo*, livro de Bartolomeu Campos de Queirós. O estudo se fundamenta nas análises da crítica sobre a obra, além de apresentar os motivos pelos quais o livro se aproxima de um poema em prosa, acentuando sua linguagem poética e o modo como ela se integra à subjetividade do poema, deixando de ser um simples ornamento estético e desafiando as classificações literárias convencionais.

2.1 Transformações e tendências: os gêneros literários

A discussão sobre gêneros literários constitui um campo entre permanências e rupturas. Os primeiros filósofos gregos, como Platão e Aristóteles, buscaram uma proposta sistemática para o estudo dos gêneros literários e a sua tripartição — em épico, lírico e

² Em *Poética*, não há uso do termo “lírico”. Aristóteles menciona ditirambos, cânticos e hinos, que posteriormente serão reunidos na tradição como poesia lírica. Dessa maneira, embora não haja essa nomeação, o conceito fica implícito.

dramático. Essa divisão clássica permaneceu, durante séculos, como base para o estudo e o ensino de obras literárias. Todavia, ao longo dos anos, percebeu-se que muitas produções não se encaixavam fielmente nessas categorias. Autores de diferentes épocas e estilos sempre produziram textos que dialogavam com outros gêneros, elaboravam estruturas narrativas próprias e criavam novas formas de expressões, conforme aponta Emil Staiger, em seu livro *Conceitos Fundamentais da Poética*:

Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos a conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos diferentes gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente (1977, p.15).

Staiger propõe um olhar fluído e reflexivo para os textos literários, observando como eles se movem entre as categorias. Isso demonstra como a literatura está sempre em movimento e não pode ser reduzida a fórmulas fixas. Dessa maneira, pensar criticamente sobre os gêneros literários implica reconhecer que não são construções definitivas, mas que estão sempre em processo de reelaboração, de acordo com o tempo, a história e a sociedade.

O estudo sistemático dos gêneros literários teve início com Platão em *A República*, ao propor três modalidades principais de narrativa: imitativa, narrativa e mista, excluindo completamente o gênero lírico de sua classificação. Segundo Platão (Livro III, 395a), a modalidade imitativa é composta por histórias contadas por meio de diálogos diretos entre os personagens, sem a interferência direta de um narrador, englobando, nesse caso, a tragédia e a comédia. Já a modalidade narrativa corresponde aos textos narrados em que os poetas relatam os acontecimentos do enredo, incluindo as falas dos personagens, como o ditirambo. A forma mista, por sua vez, corresponde a fusão das duas modalidades citadas anteriormente, como é o caso das epopeias, principalmente, as de Homero.

É importante ressaltar que para o filósofo, a arte deveria ser utilizada apenas como uma ferramenta para contribuir na formação do caráter dos cidadãos atenienses, logo, ele pondera que as poesias imitativas são um perigo para a sociedade, uma vez que podem comprometer a moralidade das pessoas:

Sócrates — E se afirmo que a nossa cidade foi fundada da maneira mais correta possível, é, sobretudo, pensando no nosso regulamento sobre a poesia que o digo.

Glauco — Que regulamento?

Sócrates — O de não admitir em nenhum caso a poesia imitativa. Parece-me mais do que evidente que seja absolutamente necessário recusar admiti-lo, agora que estabelecemos uma distinção clara entre os diversos elementos da alma (Platão, Livro X, 595a-b).

Platão define a imitação como uma cópia imperfeita, e a poesia, que em sua concepção compreendia toda a forma de canto, era vista como uma produção artística que não imitava apenas as boas virtudes que devem reger o caráter da sociedade ideal, mas incitava as fraquezas, indecorosidades e perversões que poderiam agir como fio condutor que corrompe facilmente o cidadão exposto a esse tipo de arte. Desse modo, o filósofo conclui que a poesia imitativa, sobretudo aquela que apela às emoções e aos sentidos, deveria ser banida a fim de evitar que as pessoas se identifiquem com personagens ou situações que não representam a realidade.

Além da poesia, Platão também afirma que a fábula atua como um gênero que deveria ser condenado. Ele enfatiza que as histórias de Hesíodo e Homero não representam a verdade, pois os “deuses e heróis são mal representados, como um pintor que pinta objetos sem nenhuma semelhança com os que pretendia representar” (Platão, Livro II, 377a-d). Ele menciona que os deuses e heróis não podem ser representados com características e atitudes corruptíveis, mas devem ser apresentados como figuras que prezam os bons costumes e as virtudes, de modo que as crianças e jovens os tomem como exemplo a ser seguido.

Outro gênero discutido em *A República* é a tragédia: Platão reconhece que a tragédia representa uma forma de arte perigosa, por ser a que mais promove a imitação das emoções e vulnerabilidades humanas. Por esse motivo, para que esse gênero não fosse excluído da sociedade, como ocorreu com a poesia, o enredo das tragédias deveria evitar temáticas relacionadas aos vícios e desejos da alma. Ademais, o filósofo sugere que apenas poetas e narradores cujas produções artísticas corroborassem com as regras que norteariam a sociedade ideal fossem admitidos na cidade (Platão, Livro III, 399b).

Contrapondo Platão, que considera a poesia como uma mera imitação deturpada da realidade, Aristóteles, por sua vez, defende que a poesia é a expressão de tudo aquilo que pode ser representado. Ou seja, trata-se de uma forma de imitação, atrelada por valores, que contribuem de maneira positiva para a formação intelectual e emocional do sujeito. É a partir dessa perspectiva que Aristóteles, em seu tratado *Poética*, afirma que

a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque

recorrem à mimesis para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimesis realizadas (Aristóteles, 4, 1448b).

Portanto, na concepção do filósofo, a *mimesis* se resume na tendência natural do homem para representar as coisas como elas poderiam ser, e não uma cópia exata da realidade. Trata-se da busca de tornar novamente presente histórias, situações e emoções por meio da imitação, como pode ser visto em epopeias, tragédias, poesias e comédias. Cabe também acentuar que a mimesis é o primeiro conceito fora da poética e foi interpretado sob diversas perspectivas ao longo dos séculos. Inicialmente, Aristóteles definiu a mimesis como representação; porém, na tradução para o latim foi traduzida como “imitatio”, passando a ser compreendida como o ato de imitar os modelos gregos. Essa compreensão, perdurou ao longo da Idade Média. No início da Modernidade, a mimesis tornou-se um conceito utilizado em várias áreas do conhecimento, principalmente, nos estudos literários, para compreender o fictício e o imaginário.

Em *Poética*, o filósofo realiza uma verdadeira tentativa de estabelecer critérios para analisar e classificar as artes poéticas a partir de suas características em comum, estruturas e conteúdos. Como resultado, ele se debruça sobre o estudo de três gêneros poéticos: a epopeia, a comédia³ e a tragédia, considerando esta última superior às demais:

É pois a tragédia a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimesis que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (Aristóteles, 6, 1449b).

Por conseguinte, ao analisar a composição da tragédia, ele a considera como a forma mais elevada da poesia mimética, por integrar de maneira harmoniosa todos os elementos poéticos (ritmo, linguagem e melodia), o que pode ser notado por meio do enredo bem estruturado e da alta intensidade emocional, causando no telespectador um impacto maior ao das demais manifestações artísticas.

Ao retomar as postulações de Aristóteles em *Poética*, observa-se que, embora existam distinções conceituais entre sua tripartição dos gêneros literários, ele não os analisa

³ É importante ressaltar que, no tratado *Poética*, Aristóteles analisa brevemente a comédia, dando mais enfoque à tragédia e à epopeia.

como categorias fixas ou fechadas. Inclusive, na seção 24 de seu tratado, reconhece que a epopeia possui características semelhantes a tragédia:

ela deve ser simples, complexa, ética ou patética; as partes, à exceção do canto e do espetáculo, são também as mesmas; pois é necessário que ocorram reviravoltas, reconhecimentos e acontecimentos patéticos; além disso, deve haver beleza nos pensamentos e na elocução (Aristóteles, 24, 1459b).

Para o filósofo, tanto a epopeia quanto a tragédia possuem enredos que representam histórias de heróis que enfrentam grandes perigos. No entanto, Aristóteles ressalta que a epopeia se difere da tragédia por ser uma narrativa mais extensa e por não possuir uma carga tão dramática quanto a tragédia, “segundo a extensão da composição e segundo a métrica” (24, 1459b). Observa-se que, nessa perspectiva, mais importante do que a classificação rígida do texto é garantir que ela mantenha a coerência interna, a verossimilhança e um encadeamento lógico dos acontecimentos dentro da narrativa.

Considerando o contexto histórico da origem e elaboração dos princípios que direcionam os estudos dos gêneros literários, Vitor Aguiar e Silva, em seu livro *Teoria da Literatura* (1992, p. 346), afirma que poeta e filósofo romano Horácio “concebe o gênero literário como conformado por uma determinada *tradição formal*, na qual avulta o metro, por uma determinada *temática* e por uma determinada relação [...]” (1992, p. 346). Nesse sentido, ao contrário de Aristóteles, Horácio não admitia o diálogo entre obras de diferentes categorias, como a epopeia e a tragédia, por exemplo.

De acordo com Aguiar e Silva, Horácio defendia que os gêneros literários eram estruturas rígidas e fechadas, em que o escritor, no processo de escrita de seus textos, deve respeitar tanto os aspectos formais quanto os aspectos temáticos de cada gênero. Assim, ao optar por determinado gênero, o autor deveria, necessariamente distanciar-se dos demais. Diante desse ponto de vista,

se fixava a famosa regra de *unidade de tom*, de tão larga aceitação no classicismo francês e na poétconcerceica neoclássica, que prescreve a separação rígida dos diversos gêneros e que esteve na origem imediata de importantes polêmicas literárias ocorridas desde o século XVI até o triunfo do romantismo (Aguiar e Silva, 1993, p.347).

A “regra de unidade de tom” estabelecia que cada gênero deveria manter apenas uma única forma de abordagem temática, afastando-se dos demais estilos e gêneros. Essa norma foi utilizada com rigor por muitos escritores do período neoclassicista francês, influenciando tanto a produção quanto a avaliação das obras literárias da época. Como consequência, descartava-se qualquer manifestação literária que imbricasse características de dois ou mais gêneros.

Posteriormente a Horácio, surge o gramático Diomedes, no século IV, que, seguindo a tradição dos modelos gregos, inclui a lírica no sistema dos gêneros literários, ao lado da lírica e da narrativa. Esse esquema taxinômico — que se refere a classificação, nomeação ou categorização — trouxe um novo olhar para os gêneros literários ao dividi-los em três categorias: épico, lírico e dramático. Aguiar e Silva (1993, p.351) observa que essa divisão tripartida proposta por Diomedes perdurou por muitos séculos. Acrescenta que, durante o classicismo, os teorizadores literários intensificaram os agrupamentos das obras nessas três categorias.

Historicamente, a teoria da literatura consolidou os gêneros como categorias estanques, dotadas de estruturas fixas e critérios formais bem definidos. Produções que escapavam a esses parâmetros eram frequentemente desconsideradas ou marginalizadas pela crítica especializada. Contudo, é possível observar que as obras literárias, de modo recorrente, estabelecem interlocuções com múltiplos gêneros e estilos, revelando um repertório intertextual que os escritores, muitas vezes de forma inconsciente, incorporam em sua escrita. A rigidez dessas classificações gerou incômodo em diversos estudiosos, que passaram a reconhecer, nas práticas literárias, a recorrente hibridização de formas e a emergência de composições que desestabilizam os limites dos gêneros literários tradicionais, exigindo, assim, uma revisão das categorias críticas estabelecidas.

Conforme Aguiar e Silva, foi no Romantismo que os questionamentos sobre a divisão tripartida dos gêneros literários e a concepção desses como estruturas rígidas ganharam maior notoriedade. Como resultado, houve uma declarada oposição aos preceitos do classicismo e um apoio ao hibridismo dos gêneros, que “não se revelaram apenas no drama romântico — no qual se associaram a tragédia e a comédia, o lirismo e a farsa —, mas estenderam-se a outras formas literárias como o romance que participou ora da epopeia, ora da lírica, etc” (Aguiar e Silva, 1993, p.364).

Vitor Aguiar e Silva, pontua a perspectiva do crítico literário francês Ferdinand Brunetière que, influenciado pelo dogmatismo da doutrina clássica e pela teoria da evolução

de Charles Darwin⁴, descreve o gênero literário como “um organismo que perfaz todo o ciclo vital: nasce, desenvolve-se, envelhece, morre ou transforma-se” (Aguilar e Silva, 1993, p.365). Essa analogia entre os gêneros literários e o ciclo da seleção natural de Darwin serviu-lhe para explicar o hibridismo e o aparecimento de novos gêneros na literatura. Conforme Aguilar e Silva (1993, p.365), um exemplo que corrobora a visão de Brunetière é o declínio da tragédia clássica perante o drama romântico, tal qual acontece no ciclo vital em que uma espécie enfraquecida se submete à mais forte.

Essa temática ganhou mais destaque dentro da literatura e começou a ser evidenciada por vários críticos literários. Emil Staiger (1977) identifica três gêneros literários principais: o épico, o lírico e o dramático, e realça que cada um deles possui uma essência distinta, a qual deve ser respeitada e compreendida em sua particularidade. No entanto, ainda que preservasse o modelo tradicional da divisão de gêneros, Staiger reconhece que, por mais que eles tenham suas características próprias, “qualquer obra poética participa de todos os gêneros” (Staiger, 1977 p.73). Em outras palavras, para ele, toda obra literária é resultado da combinação de características de mais de um gênero.

Isso significa que, mesmo que um texto seja narrativo, como uma novela, ela pode apresentar elementos oriundos da poesia, como metáforas, reflexões subjetivas, aliteraões, entre outros. Todavia, essa mistura entre gêneros e estilos literários não ocorre da mesma maneira em todos os textos: em algumas obras, ela será mais sutil; em outras, mais evidente. Nesse sentido, o mais importante é perceber que esse hibridismo se manifesta em diferentes proporções e o que o processo de fusão contribui significativamente para a construção de sentido, da forma e do estilo da obra.

Paralelamente, o livro *Anatomia da Crítica* (1957), de Northrop Frye, reúne quatro ensaios sobre vários aspectos da literatura e enfatiza, de modo geral, que a crítica literária pode ser considerada uma ciência, com métodos e padrões definidos para análise. Para Frye, mesmo que a literatura tenha como conteúdo questões que remetem à realidade humana e temas universais, ela “configura-se a si mesma, não se configura ao exterior: as formas literárias não podem existir fora da literatura [...]” (Frye, 1957, p.100). Assim, o crítico postula que a literatura é produzida a partir de si mesma; ou seja, as obras literárias sempre remetem a outras produções do passado. Com isso, compreende-se que não existe literatura absolutamente nova ou independente: antes de escrever seu livro, todo autor certamente leu

⁴ Nessa perspectiva, as espécies evoluem ao longo das gerações para manter ou melhorar o grau de adaptação destes aos ambiente.

outros escritores e, mesmo que não perceba ou reconheça, seus textos inevitavelmente reportarão com os textos que compõem seu repertório de leitura.

Northrop Frye, categoriza os diferentes gêneros literários, levando em consideração os elementos constitutivos da obra, como a construção das personagens, o encadeamento da narrativa, a maneira como o enredo é apresentado ao público, entre outros. Ele aprofunda essa discussão no quarto ensaio, intitulado “Crítica Retórica: Teoria dos Gêneros”, ao afirmar que “o estudo dos gêneros baseia-se em analogias de forma” (Frye, 1957, p.98). Nesse sentido, propõe-se uma divisão dos gêneros em quatro principais estruturas: o drama, a poesia lírica a poesia épica e a prosa (Frye, 1957, p. 245).

Por meio das categorias apresentadas, o crítico literário pode agrupar as obras e, posteriormente, organizá-las em categorias de gêneros que mais correspondem à sua estrutura formal. Segundo Frye (1957, p.247), a poesia lírica consiste nas produções literárias apresentadas por meio do canto; a épica compreende as obras recitadas ao público; a prosa refere-se aos textos literários escritos; e o drama diz respeito às obras feitas para serem encenadas no teatro. Frye ainda reconhece que, apesar dessa divisão, tais categorias não são rígidas. Ele ressalta que uma mesma obra pode apresentar traços de diferentes gêneros, o que pode, inclusive, originar novas formas literárias.

Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978), discorre que um dos exemplos dessa mudança nas estruturas dos gêneros literários é a maneira como a poesia começou a ser concebida. No século XIX, sobretudo no simbolismo francês, houve uma ruptura da estrutura tradicional da poesia. Segundo o crítico, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire foram fundamentais para essa mudança.

Conforme Friedrich (1978), a poesia produzida por Rimbaud apresenta o abandono da métrica rigorosa, a publicação de poemas em prosa, a desconstrução das estruturas semânticas e gramaticais, e a abordagem de temáticas variadas. Todas essas características podem ser observadas de forma mais acentuada em sua obra *Illuminations*, composta por uma série de poemas em prosa, cujos temas são retratados, na maioria das vezes, de maneira fragmentada: uma sucessão de palavras e frases que mesclam paisagens, sensações e emoções, rompendo, assim, com a linearidade da narrativa.

A poesia simbolista de Baudelaire destaca-se pela organização dos poemas em parágrafos, criando um ritmo próprio que, ao serem traduzidos do francês, perdem essa característica peculiar do poema. Esse fato pode ser observado no poema “O quarto duplo”, que integra o livro *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris* (1869), de Baudelaire. A

perda de ritmo acontece porque, no poema em prosa, o elemento predominante é a palavra, que se sobrepõe ao conteúdo. Octavio Paz, em *Signos de rotação* (2006), menciona que o poema em prosa envolve toda essa circularidade rítmica que é construída por meio das palavras, o que confere à linguagem poética uma musicalidade interna distinta da poesia versificada.

Mallarmé, assim como Baudelaire, também ficou reconhecido pela organização dos seus poemas, que rompiam com a estrutura tradicional da poesia. O aspecto que mais se destaca em seus poemas é o uso do espaçamento entre as palavras, espalhadas pela página de forma não linear. Desse modo, o espaço em branco que fica entre uma palavra e outra sugere pausas e silêncio, tornando-se parte integrante do poema e um elemento fundamental que deve ser considerado pelo leitor. Alfredo Bosi (2000), destaca essa questão da pausa e do silêncio em *O ser e o tempo da poesia*, no qual ele afirma que

a pausa divide e, ao dividir, equilibra. Mas as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação [...] Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos (Bosi, 2000, p.121-122).

Essa reflexão de Bosi ressalta que as pausas internas de um poema, além de ordenarem o tempo da leitura e marcarem o ritmo dos versos, também estão ligadas à sua significação. Dessa maneira, elas configuram-se como parte essencial do processo comunicativo, pois carregam em si a densidade da experiência subjetiva.

Thomas Stearns Eliot, poeta e dramaturgo modernista, foi influenciado pelos poetas simbolistas citados anteriormente. A maioria de seus poemas, apesar de serem estruturados em versos, caracteriza-se por uma linguagem fragmentada, que mistura atributos da poesia, da prosa e do teatro. Essa composição cria uma ideia de colagem entre diversos gêneros literários, como pode ser visto em seu poema “Terra desolada”, publicado em 1922. O romance *Ulisses* (19--)⁵, de James Joyce, também exemplifica como a estrutura da narrativa revolucionou as convenções do romance tradicional, uma vez que ela é ao mesmo tempo épica e satírica, além de condensar reflexões existenciais.

No Brasil, também são notórias as transformações e tendências dos gêneros literários ao longo dos anos. Diversos escritores inovaram em suas produções literárias, a exemplo de

⁵ Composto entre os períodos de 1914 a 1921, existe divergências quanto a publicação do livro *Ulisses*, mesclando entre 1920, 1921 e 1922.

Clarice Lispector em *Um sopro de vida: Pulsações*, publicado postumamente em 1978, cuja narrativa transita entre o gênero autobiográfico, prosaico e poético. O texto mescla diálogos fictícios entre personagens e insights acerca do eu e da vida, considerado pela escritora como pulsações. Essa simbologia, que remete ao o fluxo vital, reflete uma singularidade com o ato de escrever, definido na epígrafe como um “movimento puro”.

Outro exemplo do hibridismo na literatura é a obra de Guimarães Rosa, principalmente em *Corpo de Baile* (1956), composto de dois volumes que reúnem nove novelas. Dentre elas, destacam-se “Campo Geral” e “Uma estória de amor”, que o próprio autor define, já na epígrafe, como poemas. Essa definição indica que, mesmo sendo narrativas em prosa, elas possuem uma intensa carga lírica, marcada pelas imagens poéticas, ritmos e sensibilidade com que o mundo interior das personagens é retratada. Há, portanto, um rompimento com os limites tradicionais dos gêneros literários, uma vez que esses textos não se encaixam de forma rígida e restrita em nenhuma classificação formal previamente estabelecida.

Com mais de 40 livros publicados, Bartolomeu Campos de Queirós construiu uma obra voltada majoritariamente para o público infantojuvenil. Sua escrita, no entanto, transcende as fronteiras dos gêneros literários. Para além de simples narrações de histórias, o escritor utiliza uma linguagem poética, rica em metáforas, ritmos, símbolos e imagens que exploram temas universais como o amor, as relações familiares, a dor, a infância, as condições existenciais, entre outros. Exemplifica-se um excerto de seu primeiro livro *O peixe e o pássaro* (1974): “O Fim — Escurece no céu e o escuro se reflete nas águas. Não vejo mais o peixe nem o pássaro. Volto no dia seguinte aos meus compromissos e penso: peixe e pássaro vivem pouco mas vivem muito num dia só” (1974, p.28). A estrutura de suas obras, assemelha-se à composição de um poema: há um apurado trabalho com a escolha lexical, um cuidado estético com o ritmo e a musicalidade, bem como uma linguagem carregada de metáforas. Dessa forma, sua produção evidencia o rompimento com os limites rígidos entre prosa e poesia, reafirmando o caráter híbrido da literatura contemporânea.

Com isso, os textos de Bartolomeu Campos de Queirós constroem uma atmosfera literária que entrelaça a narrativa com a poesia, rompendo com as classificações rígidas e oferece ao leitor uma experiência sensível, que o impressiona tanto pela forma quanto pelo conteúdo. Um exemplo dessas características é o livro *Vermelho Amargo*, publicado em 2011. Embora seja estruturado em prosa, o livro possui o ritmo, a concisão e a densidade de

um longo poema, resultando em uma narrativa profundamente lírica e intimista, marcada pela dor da ausência materna e pela escassez de afeto nas relações familiares.

2.2 O que diz a crítica

Bartolomeu Campos de Queirós, iniciou seu ofício de escritor em 1971, em Paris, quando escrevia seu primeiro livro *O peixe e o pássaro*, publicado em 1974. Desde então, o escritor se tornou reconhecido pela crítica literária como um dos principais vozes contemporâneos da literatura infantojuvenil. A pesquisadora Aparecida Simões discorre, em seu livro *O poeta de Aquário* (2012), a respeito da escrita de Bartolomeu Campos de Queirós, que carrega traços memorialísticos e autobiográficos. A narrativa, evidenciada por protagonistas que, em sua maioria, são crianças. Essa característica permite associar a vida do escritor às narrativas de seus livros. Para validar essa afirmação, Simões (2012, p.49) cita alguns livros em que a narrativa é contada sob a ótica de um narrador-personagem infantil ou um adulto que rememora sua infância. Em geral, as lembranças do personagem estão relacionadas à fatos vivenciados pelo escritor. Exemplo disso ocorre em *Por parte de pai* (1995), em que o personagem-narrador relata que na sua infância morou com os avós paternos, enfrentando conflitos existenciais e dificuldades no relacionamento com o pai, um caminhoneiro ausente que não possuía vínculo afetivo com os filhos.

Sobre isso, a professora Dra. Márcia Cabral da Silva, em seu artigo intitulado “Bartolomeu Campos de Queirós: Artesão da palavra escrita”, publicado na revista *Palavra*, em 2012, corrobora com a afirmação de Simões, ao defender que a maioria das obras do autor é de cunho autobiográfico, uma vez que “revelam muito do tempo de sua infância, quando precisou elaborar perdas afetivas e se defrontar com a solidão” (Silva, 2012, p.28). A professora destaca que esse traço autobiográfico é perceptível nos livros *Ciganos* (1982), *Indez* (1989), *Por parte de pai* (1995), *O olho de vidro do meu avô* (2004) e *Vermelho Amargo* (2011).

Em conformidade com a análise de Silva, a pesquisadora Dra. Eliana Yunes, em seu artigo “Memórias de menino: poesia e melancolia”(2012, p.28), também publicado na revista *Palavra*, acentua a possibilidade de que Bartolomeu Campos de Queirós tenha transformado em ficção alguns fatos vivenciados por ele durante sua infância. Segundo Yunes, o autor recorre à literatura como forma de registrar seu passado, a fim de enfrentar possíveis traumas e perdas ocorridos nesse período. Yunes (2012) afirma, inclusive, que Queirós apenas altera os nomes de seus personagens em seus livros, preservando, contudo,

o conteúdo memorialístico:

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. 28).

Dessa maneira, para as pesquisadoras mencionadas nos parágrafos anteriores, a literatura de Bartolomeu Campos de Queirós ultrapassa a ficção convencional e se aproxima da escrita de si. Como pondera Yunes (2012), seus textos carregam uma dimensão autobiográfica, ainda que disfarçada pela troca de nomes dos personagens ou pela ficcionalização de alguns episódios de sua vida pessoal. A memória, nesse contexto, além de alimentar a criação literária do escritor, também funciona como meio de elaboração emocional, transformando suas dores e perdas em linguagem poética.

No que concerne às características estilísticas da escrita de Bartolomeu, Silva (2012, p.30) pontua que suas obras apresentam recursos literários que causam sonoridade e expressam sentimentos e situações expostas por meio de elementos oriundos de técnicas poéticas, como ritmo, rimas, aliterações, metáforas, entre outros. Esses recursos contribuem para a organização significativa da narrativa, tornando-se inseparáveis do conteúdo.

No fragmento a seguir, extraído do livro *Por parte de pai* (1995), observa-se um forte apelo rítmico: “Deitado, enrolado, parado, imóvel, eu lia recado em cada mancha, em cada dobra, em cada sinal. O barulho do colchão de palha me arranhava. O escuro apertava minha garganta, roubava meu ar” (Queirós, 1995, p.17). A sequência inicial — “deitado, enrolado, parado, imóvel” — apresenta uma enumeração de palavras com significados semelhantes, intensificando a sensação de imobilidade física e emocional do narrador. A escolha dessas palavras, separadas por vírgulas, imprime à frase um movimento rítmico, lento e tenso, que remete a uma respiração contida, como a de uma pessoa que está paralisada diante de alguma situação opressiva ou desconfortável.

Na sequência, ao afirmar que o narrador “lia recado”, evidencia-se uma leitura simbólica do mundo ao seu redor. Além disso, a repetição da expressão “em cada” realça o gesto minucioso do narrador em buscar sentido para sua angústia a partir dos detalhes que compõe o espaço físico em que se encontra. Na frase “o barulho do colchão de palha me arranhava”, o som passa a ter presença física, ou seja, a inquietação do narrador é materializada e atinge seu corpo. O verbo *arranhar* evoca um som áspero e seco, criando a

sensação de incômodo.

No final do excerto, em “o escuro apertava minha garganta, roubava meu ar”, percebe-se a personificação do *escuro* que age como uma força opressora. A sequência rítmica densa no final dessa frase, constrói uma imagem de desconforto físico e emocional, sugere um sufocamento silencioso, manifestando o contraste entre a intensidade do sentimento do narrador e o silêncio absoluto da escuridão que o envolve. Nesse sentido, observa-se que as imagens acústicas empregadas nesse fragmento não são apenas efeitos sonoros, mas contribuem para construção do estado emocional do narrador.

Esse mesmo recurso também pode ser observado em *O olho de vidro do meu avô* (2004): “Há sempre um outro escondido dentro de nós que nos vigia em silêncio. Só aqueles que possuem um olhar de vidro não refletem isso” (Queirós, 2004, p.7). Nesse excerto, o som produzido pela fricativa [s] em sempre ['sẽpri], escondido [eskõ'dʒidu], nós [nõs], silêncio [si'lẽsjõ], nos [nus], só [sõ], aqueles [a'keliz], possuem [po'sujẽ] e isso ['isu], cria um efeito sonoro suave, semelhante a um sussurro, apontando a ideia de uma presença silenciada, de “um outro escondido”. Um duplo interior, um sujeito dividido em constante tensão. A repetição da oclusiva [d], presente nas palavras escondido [eskõ'dʒidu], dentro ['dẽtru], de ['dʒi] e vidro ['vidru], por sua vez, reforça a ideia de algo contido, no caso, o “outro” que permanece retido, como se estivesse aprisionado dentro do sujeito.

A segunda frase, evidencia uma presença marcante das fricativas alveolares surdas [s], como em só, possuir, isso, e de vibrantes [ʁ], como em refletem e vidro. Esse jogo entre o sibilante e o vibrante cria uma tensão acústica que ecoa simbolicamente a oposição entre silêncio e reverberação. As fricativas contribuem para um ritmo contido e sussurrante, quase como se o enunciado se autorrestringisse, ao passo que as vibrantes irrompem como traços de uma força interna tentando emergir.

A expressão “olhar de vidro” é composta por palavras que terminam em consoantes sonoras ([ʁ] e [u]), que dificultam a fluidez do som e contribuem para uma sonoridade mais densa e opaca, reforçando o efeito simbólico da própria imagem, sugerindo artificialidade e frieza, trata-se de um olhar inerte, sem profundidade, incapaz de devolver sentido ao mundo ou de reconhecer a própria amplitude interna. Já no trecho “não refletem isso”, a justaposição das sílabas átonas e tônicas com timbres fechados ([ẽ], [i], [su]) produz um ritmo descendente e seco, como um enunciado que se encerra sobre si mesmo, sem eco, refletindo, em sua forma acústica, a própria incapacidade de reflexão mencionada no conteúdo.

A partir dos fragmentos analisados até o momento, percebe-se a presença de recursos

estilísticos derivados de técnicas poéticas, os quais intensificam as emoções e experiências relatadas pelos personagens. No trecho: “Meu avô me reduzia, me fazia solitário. Eu me sentia único, órfão” (Queirós, 2004, p.7), destaca-se a repetição de sons nasais e fricativos, especialmente na repetição dos fonemas <m>, <s> e <z> em meu ['mew], me [mɪ], reduzia [ʁedu'zia], fazia [fa'zia], solitário [soli'tarju] e sentia [sẽ'tʃia]. Esse padrão sonoro, caracterizado por uma sequência suave, contínua e abafada, evoca um lamento contido, uma sensação de vazio, simbolizando o sentimento de abandono diante da complexidade das relações familiares. A musicalidade produzida pela recorrência dessas consoantes, aliada à cadência marcada pela repetição de pronomes e verbos reflexivos, contribui para a construção de uma atmosfera melancólica e introspectiva.

Conforme Maria Clara Machado (1988), a escrita de Bartolomeu é marcada por uma linguagem rica em metáforas, imagens evocativas, metalinguagens, paranomásias, musicalidade própria e narrativas que abordam temas universais, existenciais e intimistas. No livro *Vermelho Amargo*, por exemplo, é possível observar a presença de alguns desses recursos linguísticos citados anteriormente:

o fundo é frio e a terra úmida. A aragem não
sopra no lá embaixo. No fundo, o peso da terra é
definitivo véu. Não há carga que o corpo morto
não suporte. Não há alma lá no fundo.
5 A luz não desfaz o breu que arde no bem
profundo. No bem fundo, não há palavra capaz
de soar. Mas o silêncio não existe no fundo. O
nada interrompe tudo. A mãe dorme no muito
fundo (Queirós, 2011, p.32)⁶.

Os períodos curtos desse excerto, além de gerarem tensão, também produzem uma atmosfera de silêncio, imobilidade e melancolia. Só nesse fragmento, a palavra “fundo” é mencionada cinco vezes, reforçando a ideia de perda e ausência, com o local sendo descrito como frio e úmido, semelhante a terra que envolve a morte. O texto reúne imagens que evocam a partida definitiva da mãe, que agora descansa no “muito fundo”. Todavia, apesar

⁶ Optou-se, para as citações diretas do texto de *Vermelho Amargo*, manter a formatação que foi encontrada no livro. A escolha foi feita para que, no corpo da dissertação, houvesse a mesma estrutura do texto no original, a fim de melhor trabalhar as análises estruturais dos fragmentos citados. Da mesma maneira, as linhas foram enumeradas, a fim de que, caso o original seja consultado, não haja diferença entre o fragmento aqui analisado e o encontrado no livro. Mesmo que se trata de um poema em prosa, o que inicialmente dispensaria tal cuidado, entende-se que a forma dos blocos de texto no livro é de fundamental importância para o impacto da leitura, visto que o autor acompanhou a editoração e as provas de *Vermelho Amargo* antes da publicação, o que faz inferir que a escolha final da formatação do livro é sempre também uma escolha do autor e do efeito que a obra cria no leitor.

de sua ausência física, sua essência não é completamente silenciada pela morte. Ao afirmar que “o silêncio não existe no fundo”, cria-se a impressão de uma busca pela preservação de sua presença, mesmo na ausência.

Quanto à sonoridade, nota-se que o cadenciamento desse trecho assemelha-se a um susurro abafado: a suavidade e harmonia do som da fricativa [s], reproduzido pelo som dos fonemas <s>, <z> e [ʃ] em sopra [ˈso.pɾɐ], peso [ˈpezu], suporte [suˈpɔrtʃi], luz [luʃ], desfaz [desˈfas], capaz [kaˈpas], soar [soˈar], mas [mas] e silêncio [siˈlɛ̃sju]. Essa suavidade é, por vezes, abruptamente cortada pelo som dos fonemas <d>, <f> <r>, <t> e <p> em fundo [ˈfundo], frio [ˈfriɯ], terra [ˈtɛɾɐ], aragem [aˈrazɐ̃j], sopra [ˈsɔpɾɐ], definitivo [definiˈtʃivɯ], carga [ˈkaɾɐ̃], morto [ˈmɔrtu], desfaz [desˈfas], arde [ˈaɾdʒi], profundo [proˈfundo], palavra [paˈlaβɾɐ], capaz [kaˈpas], soar [soˈar], existe [eˈʒiʃtʃi], dorme [ˈdɔɾmi] e muito [ˈmwitu]. Assim, a alternância entre sons suaves e abruptos cria uma cadência rítmica que reforça a atmosfera de tensão e profundidade presente no texto.

Esse jogo sonoro entre o sussurro e o rompimento acompanha e reforça o movimento emocional do excerto destacado. Seu encadeamento rítmico sugere que a própria linguagem encena o peso do luto e da memória que insiste em permanecer. A repetição da palavra “fundo”, quase como um refrão silencioso da dor, reforça a sensação de abismo, não só geográfico, mas também existencial. O “muito fundo” surge como uma metáfora do sofrimento que permanece suspenso no não-dito, da ausência que, paradoxalmente, se faz presença na memória que reverbera, mantendo-a viva por meio da linguagem.

2.2.1 *Vermelho Amargo*: poema em prosa

Ao analisar o que a crítica diz sobre o gênero literário de *Vermelho Amargo*, observa-se que há diferentes perspectivas nas pesquisas: cada estudioso leva em consideração um aspecto diferente do livro, seja em relação à sua forma estética, seja ao conteúdo abordado. Nesta seção, propõe-se uma leitura que defende *Vermelho Amargo* como um poema em prosa, contrapondo-se às interpretações de Bourneuf (2015), Anná (2023), Thiele (2023), Earhart (2017) e Pereira (2017).

Como já mencionado, Earhart (2017) e Pereira (2017) classificam *Vermelho Amargo* como uma autobiografia ao associarem elementos da narrativa à vida do próprio autor. O termo “autobiografia” foi cunhado pela primeira vez por Philippe Lejeune em seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008). Para conceituar o termo, ele se baseou em estudos psicanalíticos e de outras áreas do conhecimento, a fim de discutir sobre

narrativas em que o personagem-narrador escreve sobre si mesmo, ainda que inserido em um contexto literário. Lejeune (2008, p.14) parte da ideia de que, em um texto ficcional, mesmo havendo o relato de fatos verídicos e biográficos, não reproduz um retrato fiel da realidade, pois haverá recorrentemente traços de ficcionalidade nesses relatos. Isso se deve ao fato de que a memória está em processo ativo de reelaboração do significado das lembranças, por meio das experiências de vida do indivíduo.

Para mais, Lejeune (2008, p.45) pontua que o gênero autobiográfico é amplo e engloba características híbridas, abarcando técnicas narrativas de vários estilos literários. Todavia, salienta que, embora seja híbrido, para que uma obra seja considerada autobiográfica, ela precisa atender aos seguintes critérios: ser uma narrativa em prosa; o assunto da narrativa deve ser sobre a vida pessoal do autor ou de uma pessoa real; é fundamental que o narrador seja o personagem principal; e sua trajetória deve ser contada de forma retrospectiva.

Ao identificar esses critérios teóricos em *Vermelho Amargo*, percebe-se que ele corresponde a alguns aspectos do gênero autobiográfico. Entre esses aspectos, destaca-se o fato do texto ser estruturado em prosa, a centralidade temática ser girada em torno da vida de um eu poético que possui similaridades com a trajetória de Bartolomeu Campos de Queirós como a mãe falecida, a relação com os irmãos e o pai caminhoneiro, por exemplo. Ainda, o fato do livro ser narrado em forma de retrospecto, voltando-se sempre as cenas da infância.

Entretanto, não se pode classificá-lo como uma literatura autobiográfica em sentido estrito, uma vez que, nenhum personagem é nomeado e, embora haja indícios de que o escritor tenha vivenciado experiências semelhantes àquelas relatadas no poema, não há evidências concretas de que o relato ficcional se refere, de fato, a acontecimentos verídicos da infância do escritor. Necessita ainda, a presença do leitor, configurando-se em uma escrita para o outro, prevendo desse modo, a seleção do que é público levando em conta a organização que visa à leitura.

Além disso, um dos pesquisadores menciona que o conteúdo do livro se aproxima da autoficção. Esse termo foi cunhado por Serge Doubrowsky, no romance *Fils*, em 1977, para designar obras que trazem diversar características físicas e/ou psicológicas do autor, mas cujas narrativas ou contextos sejam claramente ficcionais. Segundo H. Jacomard (1993), citado por Anna Faedrich, no artigo “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea” (2015, p.46), a autoficção se distingue da autobiografia ao estabelecer um pacto oximórico, ou seja, um acordo paradoxal no qual se rompe com o

princípio de invenção característico do pacto autobiográfico, sem, no entanto, aderir completamente ao pacto ficcional romanesco.

Na autoficcionalidade, há uma fusão entre as estéticas autobiográfica e ficcional, resultando em um contrato de leitura marcado pela ambiguidade e pelo efeito terapêutico para quem narra. Embora *Vermelho Amargo* possa ser interpretado como uma autoficção, o que mais se destaca no livro são os recursos literários que remetem às técnicas típicas da poesia, como aliteraões, assonâncias, metáforas, paranomásias e sinestesias. Essas características são ressaltadas por Bournef (2015), Thiele (2023) e Anná (2023), em suas análises, nas quais defendem a classificação do livro como prosa poética.

Para aprofundar a discussão sobre as perspectivas dessas pesquisadoras, é essencial diferenciar a prosa poética de um poema em prosa. Octavio Paz (2006, p.11) diferencia a poesia da prosa utilizando noções geométricas para exemplificar em que aspectos elas se divergem. Para ele, a prosa se assemelha a uma linha reta, por seguir sempre adiante, com objetivo de atingir uma meta. Assim, na prosa poética, embora haja elementos oriundos do poema, o enfoque principal é a progressão do texto ou o desenvolvimento temático, ainda que com forte presença de recursos líricos. Já o poema, segundo Paz, é “como um círculo ou uma esfera: algo que fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (Paz, 2006, p. 12). Em outras palavras, no poema, cada elemento significativo está interligado ao conjunto, contribuindo para a criação de uma totalidade coesa. Nessa junção, ritmo, forma e conteúdo são inseparáveis na produção de sentido.

Consoante a Paz (2006), Antonio Candido, em seu livro *o Estudo analítico do poema* (2006), discorre que o poema pode ser estudado por meio do método hermenêutico, “que consiste em entender o todo pela parte, a parte pelo todo, a síntese pela análise, e análise pela síntese” (Candido, 2006, p. 29). Esse princípio reforça a noção de que o poema se constitui como organismo integrado. Nessa perspectiva, entende-se que a forma não está dissociada do conteúdo, ou seja, cada verso remete à totalidade da obra poética.

Nessa mesma direção, Henri Meschonnic (2006), em seu livro *Linguagem, ritmo e vida*, amplia a compreensão ao afirmar que “o ritmo, então, é uma missão do sujeito. [...] É por isso que o ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção da oralidade, tirando-a do esquema dualista” (Meschonnic, 2006, p.7-8). Para Meschonnic, o ritmo não se restringe a uma cadência sonora ou métrica, mas funciona como força que estrutura o texto de dentro para fora, atravessando a linguagem e dando forma ao que está sendo dito.

No caso do discurso poético, o ritmo não apenas acompanha a experiência subjetiva: ele a constitui. Portanto, nota-se que um poema em prosa pode ter ritmo intenso e expressivo, mesmo sem recorrer à métrica tradicional. Sua força rítmica origina-se da cadência subjetiva que se estabelece por meio de pausas, repetições e do modo como as palavras se organizam no tempo da leitura. Esses elementos não apenas sustentam a musicalidade do texto, como também são fundamentais para sua produção de sentido.

Tendo em vista essas diferenças, pode-se inferir que *Vermelho Amargo* se aproxima de um poema em prosa, pois sua estrutura não se apoia em estrofes ou versos regulares, mas em bloco de textos breves, que exploram os temas de maneira lírica e evocativa. Os blocos de textos são marcados por uma musicalidade interna, por pausas calculadas que reverberam como suspiros, intensificando o sentido do conteúdo. O ritmo, nesse caso, não é um ornamento sonoro: é matéria viva, que pulsa dentro do poema em prosa, transformando o contexto em vivência poética, como pode ser observado no fragmento:

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, *destaque nosso*).

O som nasalizado dos fonemas [m] e [n], aliado a serenidade do som da fricativa [s], presentes em palavras como mesmo ['mezmu], maio ['maju], com [kõ], manhãs [ma'jã], secas ['sekəs], frias ['friəs], sou [sou]⁷, tentado [tẽ'tadu], mentir [mẽ'tʃĩɾ], me [me], demasiada [demazi'adɐ], sabedoria [sabedɔ'ria], sem [sẽ], mentiras [mẽ'tʃĩɾəs], invento [ĩ'vẽtu] e mim [mĩ], sugere um efeito sonoro que se assemelha a um murmúrio, um embate silencioso entre o que é sentido e aquilo que se tenta esconder. Os sons nasais, combinados com o da fricativa [s], reforçam a sensação de uma voz que não se projeta para fora, mas que ecoa interiormente, como um pensamento sussurrado em uma tentativa de convencimento íntimo. Dessa maneira, observa-se que o ritmo, nesse trecho, além de acompanhar o poema em prosa, ele o molda, revelando o movimento interno do eu poético diante de suas angústias existenciais.

⁷ *Sou*: transcrito foneticamente como [sou], considerando a semivogal [u] característica de variedades do português brasileiro, especialmente em contextos mais formais ou monitorados. Pode também ser representado como [so] em notações mais simplificadas.

Essa cadência também se evidencia no seguinte trecho: “Afiando a faca no cimento / frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, / sangüíneo, maduro, como se degolasse cada / um de nós.” (Queirós, 2011, p.9, *destaque nosso*). A repetição dos sons representados pelos fonemas <d>, <f>, <g>, <r> e <t>, presentes, respectivamente, em afiando [a'fjãdu], faca ['faka], cimento [si'mêtu], frio ['friu], cortava [ko'rava], tomate [to'mate], vermelho [veʁ'meʎu], sangüíneo [sã'gwĩenu], maduro [ma'duru], degolasse [dego'lasi] e na prepociação de [dzi], cria uma atmosfera de tensão e de violência, evocado pelo som de corte que ilustra a raiva e aspereza da madrasta ao preparar o tomate para a refeição. O ritmo, nesse contexto, dá forma à violência simbólica contida na cena, traduzindo corporalmente a emoção expressa pelo eu poético.

Para mais, cada elemento significativo de *Vermelho Amargo* está relacionado à ausência, ideia inicial apresentada no poema, de modo que em cada parte se faz presente o todo, e o todo se encontra em cada parte:

Sobre os dias, a ausência da mãe ganhava
corpo. O tempo — capaz de trocar a roupa do
mundo — não consumia sua lembrança.
Quando se ama, em cada dia o morto nasce
5 mais. Em tudo, sua ausência estava presente (Queirós, 2011, p.20).

Nesse trecho, os períodos curtos e o uso do travessão funcionam como demarcadores de uma leitura mais compassada, evidenciando o silêncio entre as pausas. A repetição da fricativa alveolar surda [s], nas palavras sobre ['sobri]⁸, sua [aw'sêsja], sua [sue] e stava [es'tava], reforça o som de susurro, suavidade e silêncio, simbolizando a ausência da mãe.

No entanto, os fonemas associados aos grafemas <d>, <r> e <t>, presentes nas palavras sobre ['sobri], dias [dʒiɐz], corpo ['korpu], tempo ['têpu], trocar [tro'kaʁ], roupa ['ʁoupe], do [du], mundo ['mũdu], lembraça [lê'brãsa], cada ['kada], dia [dʒiɐ] , morto ['mortu], tudo ['tudu], estava [es'tava] e presente [pre'zêti], gera um efeito sonoro ruidoso, aspero e cortante, que se contrapõe à suavidade sibilante da fricativa [s]. Esse contraste

⁸ *sobre* ['sobri]. A vogal final é [i], o que é uma pronúncia comum no português brasileiro, mas pode variar para [e] dependendo do sotaque.

⁹ A vogal final é uma vogal fechada [ɪ], típica de algumas variedades do português brasileiro, embora também possa apresentar variações regionais.

acústico se intensifica ao longo do texto, indicando simbolicamente a presença da mãe, que, mesmo ausente fisicamente, ocupa o silêncio com o ruído emocional de sua lembrança.

Dessa maneira, o entrelaçamento entre forma e conteúdo revela-se essencial para a construção da metáfora da ausência, que se desdobra não apenas na temática da narrativa, mas também em sua estrutura textual. A linguagem poética, nesse contexto, adquire uma dimensão quase corporal, capaz de dar forma àquilo que escapa à nomeação direta, como pode ser observado no seguinte fragmento:

Seu adeus me deu, como sina, ler o além das
letras. Apreendi, com sua ausência, a decifrar
o depois dos olhares, se de afagos ou de repulsa. Li
os segredos das mãos, se abençoando ou
5 repudiando. Decifrei a censura se manifes-
tando na linha dos lábios, amargos ou doces.
Lendo adaptei-me a corresponder ao projeto
do outro sobre mim. Desviando-me de mim, e,
ingênuo, desconhecia a impossibilidade de
10 novamente viver o dia de ontem. Sua partida
me legou, como herança, a habilidade de
explorar meu tesouro em seu vazio (Queirós, 2011, p.33).

Observa-se que nesse excerto o uso das vírgulas e períodos curtos, demarcam um ritmo pausado, criando quebras sintáticas que simulam pequenas interrupções da fala. Essas quebras sintáticas criam um efeito de hesitação e ao mesmo tempo de uma dor contida, como se o eu poético precisasse tomar fôlego ao descrever cada detalhe que emerge da memória, assim, essas pausas na leitura ressaltam a vulnerabilidade emocional do eu¹⁰.

Além disso, o som fricativo do [s] em seu ['sew], adeus [a'dews], sina ['sinə], das [das], letras ['letɾəs], sua ['suə], ausência [aw'zêsjə], decifrar [desi'frar], depois [de'pojs], dos [doz], olhares [o'λaris], se [si], afagos [a'fagus], repulsa [ɾe'puwsa], segredos [se'gredus], mãos [mẽws], abençoando [abẽswa'ẽdu], decifrei [desi'frej], censura [sẽ'surə], manifestando [mənifes'tẽdu], lábios ['labjus], amargos [a'maɾgus], doces ['dosis], corresponder [koɾespõ'der], sobre ['sobri], desviando [desvi'ẽdu], desconhecia [deskone'siə], impossibilidade [ĩposibili'dadzi], herança [e'rẽsə], tesouro [te'zowru] e vazio [va'ziu], evoca uma representação sonora semelhante a um sussurro, ilustrando a cena de que o eu poético exerce uma “leitura” daquilo que não é dito, que fica implícito nos gestos

¹⁰ Ao longo da pesquisa, será adotada a forma “eu” para referir ao eu poético, com o intuito de evitar repetições excessivas na exposição. Importa destacar que esse uso não implica associações com abordagens psicanalíticas, restringindo-se à função enunciativa no interior do texto literário.

e no silêncio. Logo, nota-se que as pausas, as aliterações e o ritmo subjetivo corroboram para que a linguagem ganhe uma dimensão corporal e sensorial, destacando o impacto da ausência materna no eu poético. É essa linguagem atravessada por ritmos, pausas, imagens e estrutura fragmentária que sustenta o tom poético e reflexivo em *Vermelho Amargo*, destacando-o como um poema em prosa marcado pela presença da mãe falecida.

Dessa forma, nota-se que, ao revisitar a trajetória dos gêneros literários, observa-se que as fronteiras entre a prosa e a poesia sempre foram mais flexíveis do que estáveis. Sendo assim, mais do que uma discussão teórica, pensar o gênero de *Vermelho Amargo* é uma maneira de reconhecer essa flexibilidade no modo como a forma e o conteúdo se entrecruzam: o livro é escrito em parágrafos, como a prosa, mas emprega recursos próprios das técnicas poéticas, como a linguagem figurada, ritmo, sonoridade e repetição, o que permitiu uma liberdade maior na estrutura e no meio de abordar as temáticas recorrentes no poema.

O gênero híbrido adotado por Bartolomeu Campos de Queirós não se restringe a um recurso estilístico e estético. A fusão entre poesia e prosa, intensifica as temáticas abordadas no livro e amplia a força expressiva da linguagem, transformando-a em uma experiência viva da dor, da ausência e da solidão, sentimentos que se entrelaçam por meio da memória. É nessa relação entre forma e conteúdo que se apoia a discussão do próximo capítulo, que irá explorar como o sofrimento se inscreve na escrita, revelando que a dor, para além de um simples tema, assume o papel de pulsação que atravessa cada palavra.

3 A POÉTICA DO SOFRIMENTO EM *VERMELHO AMARGO*

“Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor”. É por meio desse tom íntimo e confessional, sugerido já na epígrafe, que o leitor é conduzido à tessitura densa e poética de *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. A linguagem poética é perceptível desde o título, que revela um do jogo semântico entre os termos “vermelho” e “amargo”, as quais contêm duas percepções sinestésicas: o primeiro, associado à visão, e o segundo, ao paladar. Além da sinestesia, o título também carrega, de forma implícita, a presença de dois verbos: ver e amar (**V**ermelho **A**margo), ampliando o campo de significação afetiva e sensorial da obra..

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990), no *Dicionário de Símbolos*, o vermelho, cor de fogo e sangue, possui diversas significações, que variam conforme sua tonalidade. O vermelho claro consiste na “imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza” (Chevalier; Gheerbrant, 1990, p. 945). Já o vermelho mais escuro é descrito como noturno e centrípeto, matricial e uterino, sendo o lugar “onde morte e vida se transmutam uma na outra” (Chevalier; Gheerbrant, 1990, p.945). Essa ambivalência faz do vermelho uma cor paradoxal: ao mesmo tempo que representa o sangue da vida, também pode remeter ao fúnebre e à violência.

É nessa ambivalência apresentada por Chevalier e Gheerbrant que *Vermelho Amargo* se situa: a cor vermelha, longe de corresponder apenas a afetos positivos, adquire contornos apurados de dor e de sofrimento. No livro, essa cor emerge como metáfora da ausência materna, tornando-se significante da ferida aberta, colorida por um sangue vermelho, pisado pelo tempo que penaliza a memória e é ressuscitado pela palavra literária. O amargo, por sua vez, não está relacionado apenas à experiência sinestésica, mas reside como um sentimento fluído, uma experiência emocional que permeia todo o texto. Logo, observa-se que o título é um prenúncio de uma leitura impregada por densas cargas emocionais.

No que diz respeito ao conteúdo, o livro é centrado em tensões e conflitos que giram em torno de um núcleo familiar. A casa, tradicionalmente vista como local que simboliza o acolhimento, conforto e afeto, surge em *Vermelho Amargo* como um espaço que, após a partida da mãe, “veio a ser um lugar pro- / visório” (Queirós, 2011, p.9), que “hoje ventilava obs- / tinado exílio” (Queirós, 2011, p.9). A ausência materna, está para além de uma perda pessoal: ela é o marco que fragmenta toda a estrutura familiar e instaura um luto contínuo, que reside na memória e transborda por todos os cômodos, inclusive nas pequenas ações do

cotidiano: “a mãe morta ressuscitava das / louças, das flores, dos armários, das cadei- / ras, das panelas, das manchas dos retratos / das paredes, das gargantas das gali- / nhas” (Queirós, 2011, p.15-16), de maneira que “em tudo, sua ausência estava presente” (Queirós, 2011, p.20). Nesse sentido, a dor aparece no texto de forma prolongada, moldando a sensibilidade do eu poético, como um corpo que é consumido pelo sofrimento, oriundo de “afastadas / distâncias, sepultados tempos, inconvenien- / tes lugares, inseguros futuros” (Queirós, 2011, p.8).

Sob o espaço de tensão e conflito, a madrasta manifesta-se como figura de contraste. Ao contrário da mãe falecida, suas ações sugerem frieza, violência e incômodo diante da presença dos enteados, como pode ser observado nos excertos: “impossível para a ma- / drasta assassinar o fantasma, que inaugurava / seu ciúme sem passar por nós, engolidores / do seu ódio.” (Queirós, 2011, p.16); “Desde sempre imaginei / a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca”. (Queirós, 2011, p. 27); “Afiando a faca no cimento / frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, / sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós.” (Queirós, 2011, p.9); “Ela decapitava um tomate para cada refeição. Isso, depois de tomar do martelo e espan- / car com a força dos seus músculos, os bifês [...]. Eu padecia pelo medo do martelo e a violência / da mulher ao açoitar a carne” (Queirós, 2011, p.23). O preparo do alimento para as refeições denuncia uma violência simbólica, em que o amor é negado pela madrasta até nas pequenas ações domésticas.

Quanto à figura paterna, por ser caminhoneiro, sua presença é quase imperceptível no lar, uma vez que “viajava por distantes estradas. Partia / nas madrugadas — secas ou frias — deixando um barulho de poeira seca por onde rodava” (Queirós, 2011, p.36). Além disso, nota-se sua passividade diante das atitudes da madrasta, marcadas por violência e ciúme: “[...] com o suor desinfetando o ar, tamanho o cheiro do álcool, reparava a fome dos filhos. Enxergava o manejo da faca desafiando o tomate e, por certo, nos pensava devorados pelo / vento ou tempestade, segundo decre- / tava a nova mulher” (Queirós, 2011, p.10). Não há uma relação afetiva com os filhos; seu distanciamento resultava em escasso fragmento de afago: “aparecia como pontuado de / pimenta de um reino quase só imaginado” (Queirós, 2011, p.36).

A maneira como os filhos, herdeiros de um amor condenado ao exílio, lidam com a ausência e o trauma é descrita por meio de metáforas e cenas peculiares. O irmão mais velho tinha o hábito de mastigar vidro e, em seguida “ele cus- / pia o vidro moído e o chão parecia ladrilhado / com pedrinhas de brilhante” (Queirós, 2011, p.40). A irmã maior cultivava um

apreço pelas agulhas, bordando enxovais em ponto de cruz. Na maior parte do tempo, “vivia curvada sobre / os panos, construindo suas cruzes sobre um / desconhecido calvário” (Queirós, 2011, p.39). Uma das irmãs “decidiu esconder as palavras e passou / a miar. [...] Roçando as / pernas das cadeiras, se esfregando nos portais, a irmã / miava, e seu gato, mudo, não falava” (Queirós, 2011, p.50). Por fim, a caçula teve pouco ou nenhum convívio com a mãe, que faleceu quando ela ainda era bebê. Sem a experiência do amparo materno, ela não possuía o sentimento de pertencimento ao ambiente familiar e, encantada por um globo terrestre que havia na casa, fantasiava renascer a cada dia “em um lugar e marcava, com alfinete, para não repetir o nascimento [...]. Desenraizada, jamais perdeu a direção, / sem, contudo, encontrar um destino seguro” (Queirós, 2011, p.55).

Nesse sentido, a ausência materna influencia diretamente o comportamento dos membros da família, emergindo como uma ferida aberta que sangra e “dói pelo corpo inteiro” (Queirós, 2011, p.7). Cada irmão, a seu modo, desenvolve formas singulares para lidar com a saudade que, ao não ser preenchida, é reinventada em gesto, fantasia e memória. Além disso, é importante destacar que o fluxo narrativo não segue uma ordem cronológica: a passagem inicial do livro consiste no eu poético, um adulto sem nomeações, que acorda durante a madrugada e, em tom confessional, declara recorrer à mentira para lidar com suas inquietações e angústias existenciais: “preencher um dia é / demasiadamente penoso, se não me ocupo / das mentiras” (Queirós, 2011, p.7). A noção de mentira, nesse contexto, é equivalente à tentativa de reconstruir o passado por meio da memória afetiva, com o objetivo de amenizar o sofrimento que o acompanha, preferindo “as mentiras dos sonhos nas manhãs secas e frias” (Queirós, 2011, p.13).

Após o primeiro bloco de texto, há uma sucessão de cenas independentes que transitam entre o passado e o presente, construindo a impressão de um baú de memórias. Conforme pontua o filósofo Henri Bergson (1999, p.88), em *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, a memória não é um arquivo cronológico: ela é ativada a partir de elementos ou situações que se encontram no presente, transformando-os em materiais simbólicos. Logo, em *Vermelho Amargo*, a ausência materna, não se limita ao passado, sendo atualizada e reconfigurada no presente por meio dos cômodos, objetos e ações do cotidiano: “sobre a fruteira da mesa da sala de jantar, / na janela em que se debruçava nas tardes, na / gota de água que pingava da torneira / no anil que clareava os lençóis” (Queirós, 2011, p.20). Em tudo, sua presença se anunciava.

A linguagem empregada em *Vermelho Amargo* é atravessada por ritmos, pausas, metáforas e imagens sensoriais que remetem à dor “doía. Doía muito. E doía / o corpo

inteiro” (Queirós, 2011, p.54); ao silêncio “o silêncio, ela repetia, é casa para os fantasmas” (Queirós, 2011, p.18); ao luto “o amor / da mãe que se fora transbordava, ou melhor, / derramava da memória” (Queirós, 2011, p.21), à violência simbólica “a carne — essa sim — ela / mortificava ferozmente. Além de torturá- / la, triturava com os dentes como meu ir- / mão mastigava os vidros” (Queirós, 2011, p. 42); e à subjetividade fragmentada do eu poético “eu possuía, oculto / em mim, também o que eu não sabia dizer” (Queirós, 2011, p.58). Tendo em vista que os recursos poéticos empregados no texto criam um movimento ao mesmo tempo estético e semântico, este capítulo terá como foco central uma análise geral do poema em prosa, identificando os elementos poéticos que constituem a estrutura do texto e as camadas de significados produzidas por eles.

3.1 Entre o vivido e o encenado: a memória e a linguagem como construções subjetivas

Com um total de mil trezentos e cinquenta e cinco linhas, distribuídas em cento e quinze blocos de textos independentes, o poema em prosa *Vermelho Amargo* estrutura-se como um baú de recordações costurado por uma linguagem densa, poética e sinestésica. A imagem do baú de recordações constrói-se a partir das constantes alternâncias temporais entre as memórias infantis e adultas do eu poético, ocasionando a quebra da linearidade cronológica das ações. Logo nas primeiras páginas, o eu poético, “amparado pela janela, / debruçado no meio do escuro” (Queirós, 2011, p.7), confessa sua angústia diante do tempo, descrito por ele como cruel. Seu sofrimento perante o tempo, que passa lentamente, possui raízes no passado, conforme se evidencia no segundo fragmento do poema: “a dor vem de afastadas / distâncias, sepultados tempos, inconvenien- / tes lugares, inseguros futuros” (Queirós, 2011, p.8).

Essas duas passagens configuram-se como premissas sensíveis do movimento fragmentário da memória do eu que será ilustrada a partir do terceiro bloco de texto, uma cena de infância que exalta o cuidado e o amor materno: “no princípio, se um de nós caía, a dor doía li- / geiro. Um beijo seu curava a cabeça batida na / terra, o dedo espremido na dobradiça da porta [...]. Seu beijo de mãe / era um santo remédio” (Queirós, 2011, p.8). A partir dessa passagem, há uma sucessão de cenas que transitam entre o presente e o passado, como pode ser percebida nos excertos: “Aturdido. Eis uma palavra muda / traçando fronteira com a loucura. Só hoje descubro esta / sonoridade surda morando em mim, ainda / menino” (Queirós, 2011, p. 14); “Que a vida não tinha cura, o tempo me en- / sinou, e mais tarde.” (Queirós, 2011, p.18); “Antes, minha mãe com muito afago, fatiava / o tomate em cruz [...].”

(Queirós, 2011, p.14); “Queria sempre desaparecer com um circo, / mas circo não havia” (Queirós, 2011, p.17); “Tarde — com ranço de uma infância desa- / mada — eu amei pela primeira vez” (Queirós, 2011, p.21); “Agora — mas desde sempre — não moro / bem dentro do meu corpo, daí, acreditar em / alma de outro mundo” (Queirós, 2011, p.22); “A madrastra mantinha especial conversa tam- / bém com o fogo” (Queirós, 2011, p.32); “Brincar irritava a ira de nosso pai” (Queirós, 2011, p.33); “Há dias em que o passado me acorda e não / posso desvivê-lo [...]. O presente / é a soma de nostalgias, agora irremediáveis” (Queirós, 2011, p.60) .

Ao retomar os trechos mencionados anteriormente, nota-se que tanto os advérbios quanto os verbos ora se referem a uma situação passada, ora situam-se no presente. Dessa maneira, o tempo vivido pelo eu poético não é estático; ao contrário, desdobra-se sobre si mesmo, permitindo que o passado revise o presente e se atualize por meio de objetos, cheiros, imagens, ações ou sons. Trata-se de uma temporalidade volante, acentuada pelas sobreposições de lembranças e sensações que mantêm viva e atualizada a experiência da memória. Assim, cada bloco de texto evidencia como a memória é revivida, por meio da linguagem, que reflete um eu poético fragmentado, mergulhado em conflitos, angústias e obscuridade, construindo uma tensão entre a dor do luto e o ato de rememorar, consoante ao trecho:

Que a vida não tinha cura, o tempo me en-
sinou, e mais tarde. Na infância o calendário
fora inventado para marcar o Natal, a Semana
Santa, as férias da escola, os aniversários.
5 Os dias deslizavam prguiçosos, repetindo
manhãs e tardes, entremeadas por serenas
estações. Impossível para uma criança viver a
lucidez da ferida que se abre ao nascer, e não
há bálsamo capaz de cicatrizá-la vida
10 afora. Nascer é abrir-se em feridas (Queirós, 2012, p.18).

No bloco de texto mencionado acima, há uma tentativa do eu em dar forma verbal à sua dor. Para isso, ele articula uma lembrança de infância com sua percepção madura do sofrimento: “Que a vida não tinha cura, o tempo me ensinou, e mais tarde. Na infância o calendário fora inventado para marcar o Natal, a Semana Santa, as férias da escola, os aniversários”. Essa justaposição de tempos distintos “o tempo me ensinou, e mais tarde” e “na infância”, ilustram um espelhamento de recordações em diferentes tempos, contribuindo para a formação de uma tensão narrativa marcada pela angústia e pelo padecimento:

“impossível para uma criança viver a lucidez da ferida que se abre ao nascer, e não há bálsamo capaz de cicatrizá-la vida afora. Nascer é abrir-se em feridas”.

O nascimento é descrito como um evento trágico, a primeira experiência de dor e desamparo, pois implica uma ruptura do estado de calor e aconchego proporcionado pelo ventre materno para uma existência desconhecida, em um ambiente incerto e exposto. O sofrimento existe desde o nascimento e perdura por toda a vida do sujeito, todavia, trata-se de uma ferida original e incurável, ponto de partida para outras dores, como mencionado em outra cena: “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 lágrima / mas — do paraíso. É condenar-se à liberdade” (Queirós, 2011, p.8). A expressão “a dor do parto é também de quem nasce” funciona como uma metáfora que indica o nascimento como a primeira experiência de perda do recém-nascido, uma vez que ele é arrancado do ambiente intrauterino, lugar de conforto e segurança, e passa a lidar com uma realidade desconhecida, também destacada pelo eu poético no seguinte excerto:

Menino miúdo, menor que a vida, debilitado
pelo amor, eu repetia que a dor do parto é
também de quem nasce. Doía. Doía na pele
inteira e profundamente. Minha toda fragi-
5 lidade, suportava toneladas de desassosse-
gos. Impossível deitar-me em meu próprio
colo e acalantar-me. Não suportaria o peso
de minha carga (Queirós, 2011, p.29, *destaque nosso*).

A experiência inicial de perda pode originar impressões emocionais intensas, como o sentimento de abandono e não pertencimento, influenciando o modo como o sujeito lidará com a ausência, com as relações afetivas e com seus conflitos existenciais ao longo da vida. No caso dessa passagem, observa-se que, embora a dor do parto seja vivenciada pela mãe, ela também é compartilhada pelo filho, que sente “na pele inteira e profundamente”. Essa dor não é apenas física, mas existencial: configura-se como uma ferida aberta, resultante da ação de vir ao mundo sem escolha, com total despreparo e sem noção dos desafios que enfrentará ao longo de suas vivências.

A partir dos três fragmentos apresentados, é possível identificar que, assim como o corte do cordão umbilical — que separa o filho da mãe — gera sofrimento em ambos, simbolizando o fim de um ciclo e início de outro, de forma semelhante, a morte súbita da mãe representa uma ruptura na relação familiar. O eu poético procura ressignificar sua perda

ao tentar compreender o vazio deixado por ela e a razão da sua existência diante do adeus definitivo da mãe. Cada palavra mencionada por ele torna-se um esforço em materializar sua angústia, transformando sentimentos abstratos em imagens corporais:

Aturdido. Eis uma palavra muda traçando
fronteira com a loucura. Só hoje descubro esta
sonoridade surda morando em mim, ainda
menino. Aturdido pelo medo de, no futuro,
5 não ganhar corpo, e não suportar o peso das
caixas de manteiga. Aturdido por ter as car-
nes atrofiadas sobre os ossos. Aturdido por ter
a alma como carga, e suportá-la para viver o
eterno que existia depois de mim. Atur-
10 dido por ser mortal abrigando o imortal.
Aturdido pelo receio de descumprir as pro-
messas deixadas aos pés dos santos. Aturdido
pela desconfiança de a vida ser uma defi-
nitiva mentira. Aturdido por vislumbrar o
15 vago mundo com fantasia de Deus, em mo-
mento de ócio (Queirós, 2012, p.14)

No fragmento acima, a palavra “aturdido” aparece em anáfora, criando uma cadência semelhante a um lamento, no qual se revelam, de forma subjetiva, os dilemas do eu diante de sua condição humana. O texto inicia com uma afirmação: “Aturdido. Eis uma palavra muda traçando fronteira com a loucura”. Mesmo reconhecendo a insuficiência das palavras, definida por ele como “muda”, há uma tentativa de expressar sua dor emocional por meio da linguagem, único elo possível entre suas inquietações interiores e o mundo externo.

Esse estado de desorientação do eu provém de suas experiências e traumas de infância: “Só hoje descubro esta sonoridade surda morando em mim, ainda menino”. Aqui, há uma fusão entre o presente (“só hoje”) e o passado (“ainda menino”), evidenciando como as lembranças da infância interferem na sua percepção atual de mundo. Além disso, a expressão “sonoridade surda” ilustra uma dor interna, que embora não seja expressa verbalmente, afeta profundamente o eu poético.

O medo do futuro ganha um corpo simbólico na imagem de “não suportar as caixas de manteiga”, assim como a vulnerabilidade existencial é concretizada nas “carnes atrofiadas sobre os ossos”, indicando que o conflito psíquico se manifesta fisicamente por meio de um corpo indefeso e debilitado. A alma é descrita como “carga”, configurando a imagem de algo pesado, que se carrega com esforço. A culpa religiosa é encenada pelo “receio de descumprir as promessas deixadas aos pés dos santos”, associado à imagem uma pessoa de joelhos, elevando súplicas diante de santos. A dúvida sobre o sentido da vida e existência de Deus é

apresentada como “uma definitiva mentira”, algo passível de ser apenas uma grande atuação, tornando mais compreensível a angústia expressa pelo eu poético.

A tentativa de nomear suas inquietações revela o esforço de concretizar, por meio da palavra, aquilo que está reprimido em seu interior, como pode ser identificado em outras partes do livro: “Eu possuía, / oculto em mim, também o que não sabia dizer. / Trazia de cor e decifradas algumas palavras: aturdido, suspeito, pro- / fundo, deserto, promessa, solidão e um amor condenado a min- / guar pelo exílio” (Queirós, 2012, p.58); “Há, contudo, dores que a palavra não / se esgota ao dizê-las” (Queirós, 2011, p.17); “Contrabandeava poucos per- / tences: uma grande dor que doía o corpo / inteiro e a vontade de encontrar um re- / médio capaz de remediar o incômodo” (Queirós, 2011, p.38); “A mesma palavra que me desvela, me / esconde. Toda palavra é espelho onde o refle- / tido me interroga” (Queirós, 2011, p.12); “Viver exige perguntas e eu, mudo, / não sabia responder” (Queirós, 2011, p.30).

No primeiro fragmento mencionado no parágrafo anterior, destaca-se um tom confessional do eu ao reconhecer que há algo dentro de si que escapa à linguagem. Portanto, cada palavra mencionada por ele configura-se como um núcleo simbólico de sua realidade subjetiva: as palavras “aturdido”, “suspeito”, “profundo”, “deserto” e “promessa”, refletem sua angústia interna, o conflito existencial marcado pela incerteza e isolamento. A palavra “solidão” é associada ao sentimento de vazio e incompletude, ocasionados pela perda da mãe, e “um amor condenado a minguar pelo exílio” reforça a ideia da dor de amar o que está ausente, a quem não se pode mais pertencer.

De modo semelhante, nos segmentos “há, contudo, dores que a palavra não / se esgota ao dizê-las” (Queirós, 2011, p.17) e “contrabandeava poucos per- / tences: uma grande dor que doía o corpo / inteiro e a vontade de encontrar um re- / médio capaz de remediar o incômodo” (Queirós, 2011, p.38), observa-se um reconhecimento da insuficiência da linguagem perante sentimentos profundos e silenciosos, como a dor. Embora o eu poético tente nomear e elaborar seu sofrimento, a palavra sempre será limitada diante do indizível. A “grande dor que doía o corpo / inteiro”, demonstra uma dor que abrange as dimensões física, existencial e emocional: a dor de carregar o peso da existência humana desde cedo, de não encontrar sentido na vida. Já a “vontade de encontrar um re- / médio capaz de remediar o incômodo” expressa o anseio em aliviar essa angústia. Entretanto, o uso do termo “remediar” sugere algo paliativo e não uma cura definitiva. Logo, mesmo que o eu poético

consiga um recurso para amenizar o incômodo de existir, a dor não desaparecerá por completo, apenas ficará suportável.

O trecho “a mesma palavra que me desvela, me / esconde. Toda palavra é espelho onde o refle- / tido me interroga” (Queirós, 2011, p.12) expõe a tensão entre a linguagem e a identidade. Há um desejo de se reconhecer na linguagem, contudo, as palavras, assim como os espelhos, não são capazes de refletir o sujeito como um todo, apenas partes. Elas sugerem contornos, mas sempre faltará algo — uma sensação, uma ação, uma dor que escapa da fala. Em “viver exige perguntas e eu, mudo, / não sabia responder” (Queirós, 2011, p.30), a subjetividade do eu poético se constrói no questionamento constante sobre sua existência e seu sentido no mundo. Na tentativa de formular respostas, depara-se com as fronteiras da linguagem, que falha ao tentar expressar com precisão as emoções ligadas a tais inquietações.

Com base nas análises anteriores, acentua-se que o eu poético em *Vermelho Amargo* é construído de maneira fragmentada, a partir de uma tensão contínua entre o silêncio e o exagero. O silêncio manifesta-se como resposta à falência da linguagem ao buscar expressar seus questionamentos interiores, enquanto o excesso destaca-se no intuito de romper essa mudez por meio de palavras intensas, repletas de carga emocional que ilustram sua inquietação diante de sua própria existência: “minha toda fragili- / lidade, suportava toneladas de desassosse- / gos” (Queirós, 2011, p.29).

Essa oscilação entre o não-dito e o exagero dialoga com a reflexão de Friedrich (1978), que, já no primeiro capítulo do seu livro *Estrutura da Lírica Moderna*, observa que “a lírica européia do século XX [...] fala de maneira enigmática e obscura. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de seu mistério e palavra agem profundamente, embora sua compreensão permaneça desorientada” (Friedrich, 1976, p.15). Nesse sentido, o que Friedrich observa como característica da lírica moderna se concretiza em *Vermelho Amargo*: um eu poético dilacerado pela dor, mergulhado em conflitos e angústias existenciais, deixando para trás a expressividade emocional direta.

O lirismo presente no livro manifesta-se como a “linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra cheia de matizes” (Friedrich, 1978, p.20). O eu poético revela a dificuldade de estar no mundo, principalmente quando a linguagem apresenta-se falha em sua tentativa em dar contorno às suas emoções e ao seu sofrimento. Paradoxalmente, é nessa falha que o poema em prosa

ganha força, fazendo do não-dito e do excesso de linguagem dois polos de uma mesma busca de sentido.

Também foi observado, ao longo do texto, um espelhamento de recordações, em que o eu poético adulto rememora a si mesmo na infância, rememorando suas dores infantis em decorrência da morte e da ausência da mãe. Dessa maneira, a estrutura não linear do poema em prosa, marcada pela interseção entre o tempo da infância e o da vida adulta, constrói uma narrativa que se desenrola nas dobras e fronteiras do tempo da memória. A temporalidade que se organiza em *Vermelho Amargo*, portanto, difere do tempo cronológico, aproximando-se da concepção de tempo elaborada pelo filósofo Henri Bergson (1999) que entende o tempo vivido (*durée*) como algo que não se mede, mas se sente, como uma experiência interna e contínua, marcada por memórias e emoções que se entrelaçam no presente.

Em *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (1999), Bergson postula que o tempo cronológico, denominado por ele de homogêneo, “é um ídolo da linguagem, uma ficção” (p.243). Em outras palavras, o tempo marcado por calendários e relógios constitui uma representação simbólica utilizada para organizar a realização de atividades práticas, como o estabelecimento de prazos ou o monitoramento do tempo de uma corrida. Por isso, ele o nomeia de “ficção,” no sentido de ser apenas um modelo matemático, elaborado pela ciência e pela linguagem, com o objetivo de auxiliar o indivíduo nas gestões do cotidiano, permitindo a separação e organização de fatos e eventos segundo datas e horários.

Bergson (1999, p.243) ainda discorre que, oposto ao tempo cronológico, existe a duração (*durée*), que é prolongada pela consciência. Para uma pessoa que está com crise de ansiedade, por exemplo, cada minuto parece se arrastar, causando mais angústia; já durante uma festa ou reunião entre amigos, tem-se a sensação de que o tempo passa rapidamente. Em ambos os exemplos, o tempo cronológico permanece o mesmo, mas a experiência interior desse tempo é completamente diferente. De acordo com Bergson, a duração corresponde ao tempo vivido. Nessa perspectiva, os pensamentos, sentimentos, emoções e memórias se misturam no tempo, sem uma separação rígida entre um momento e outro.

Desse modo, a memória se torna uma parte fundamental dessa vivência da duração, pois permite que o passado seja trazido ao presente, influenciando a forma como o ser humano sente e compreende o agora. Em *Vermelho Amargo*, o tempo evidenciado não é o cronológico, mas o da duração, pois o que é revelado no livro é um fluxo contínuo de lembranças que emergem da memória do eu poético e se entrelaçam na estrutura do poema

em prosa, sem obedecer a uma linearidade contínua. São episódios relacionados à infância do eu que surgem como fragmentos aparentemente aleatórios, compondo o ritmo subjetivo da consciência que revive e, ao mesmo tempo, ressignifica suas experiências à medida que as atualiza no presente.

Para mais, é importante destacar que, em *Vermelho Amargo*, as memórias não são apresentadas como uma cópia fiel do passado, mas como evocações incertas, muitas vezes encenadas e reiventadas. Como pode ser observado logo no primeiro bloco de texto do poema:

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.
 5 Desconheço o ruído que interrompeu meu
 sono naquela noite. Amparado pela janela,
 debruçado no meio do escuro, contemplei a
 rua e sofri imprecisa saudade do mundo,
 confirmada pela crueldade do tempo. A vida
 10 me pareceu inteiramente concluída. Inven-
 tei-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, *destaques*
nossos).

O tom confessional do poema já se manifesta na frase inicial, no qual o eu poético declara que narrará uma mentira a si mesmo: “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 conto para mim” (Queirós, 2011, p.7). A mentira, no entanto, não aparece como uma prática de autoengano, mas como um recurso poético por meio do qual o sujeito reconstitui o passado a partir da memória afetiva, reorganizando suas experiências conforme a sensibilidade do presente.

A imagem da janela, mencionada no poema, está associada à ideia de isolamento: o eu poético contempla a rua na escuridão a partir de sua perspectiva interior, distante do mundo exterior e preso a uma lembrança ou sentimento. A cena noturna também revela a inquietação interna do sujeito, que se encontra em um estado sombrio e silencioso. Por isso, ele afirma sentir uma “imprecisa saudade do mundo”, presenciada pelo tempo implacável. O uso do adjetivo “imprecisa” faz menção àquilo que é vago, indeterminado, o que corrobora

a alusão ao distanciamento do eu em relação à realidade e intensifica o sentimento de profunda melancolia e saudosismo.

Para o eu poético, a rememoração de suas lembranças é uma forma de manter-se vivo, ainda que às custas de memórias reelaboradas a partir de sua experiência adulta: “Inven- / tei-me mais inverdades para vencer o dia / amanhecendo sob névoa”. A névoa reforça o estado emocional confuso e obscuro do eu, que, diante de seu vazio existencial, constrói uma narrativa capaz de tornar o presente mais tolerável.

A palavra “mentira” aparece doze vezes ao longo do poema, quase sempre como um recurso para encenar sentimentos reais por meio da linguagem poética: “Espelho sustenta o concreto e prefiro a mentira dos sonhos nas manhãs frias e secas” (Queirós, 2011, p. 13, *destaque nosso*); “Mentir a si mesmo é uma fórmula para ali- / viar-se. E não há contra - prejuízo ao enganar- / se [...]” (Queirós, 2011, p. 26); “Felicidade era quase / uma mentira e, para alcançá-la, só depois / de pisar muitas pedras” (Queirós, 2011, p. 16); “Minha alma se dividia em duas: uma da / verdade e outra da mentira. E ficava difícil de escolher” (Queirós, 2011, p.45); “A madrastra mantinha conversa tam- / bém com o fogo [...]. Soprava as cinzas / que pairavam sobre as brasas, desfazendo a / mentira” (Queirós, 2011, p. 32). Nos excertos, a “mentira” aparece como estratégia de sobrevivência do eu poético: ela costura a dor, atua como escudo para suavizar a realidade marcada pelo vazio da ausência materna e funciona como uma ponte que permite ao eu transitar por suas memórias fragmentadas.

Na primeira passagem mencionada anteriormente, o espelho pode ser visto como um símbolo que reflete a realidade, o tangível. O emprego da palavra “mentira” para qualificar os sonhos aproxima-os de uma ilusão, algo que, para o eu poético, é mais desejável do que a realidade. A expressão “manhãs frias e secas” sinaliza um cenário árido e fúnebre, sugerindo uma finalização que remete à morte. Além disso, o fragmento simboliza a tensão vivida pelo eu entre a necessidade de aceitar a realidade, representada pelo espelho, e a inclinação de refugiar-se nas mentiras dos sonhos, que também pode ser observada em: “mentir a si mesmo é uma forma para ali- / viar-se. E não há contra-prejuízo ao enganar- / se” (Queirós, 2011, p.26). A afirmação de que “mentir a si mesmo é uma forma de aliviar- se”, evidencia que, para o eu, o autoengano é um mecanismo de defesa para proteger-se de situações dolorosas. Essa ideia é reforçada em seguida, quando ele afirma que “não há contra-prejuízo ao enganar-se”; ou seja, a mentira é apresentada como um meio de preservação mental, um alívio momentâneo da realidade, frequentemente marcada por traços de crueldade.

A terceira e quarta citação, “Felicidade era quase / uma mentira e, para alcançá-la, só depois / de pisar muitas pedras” (Queirós, 2011, p.16) e “Minha alma se dividia em duas: uma da / verdade e outra da mentira. E ficava difícil de escolher” (Queirós, 2011, p. 45); revelam que a ação de mentir assume um tom de alívio: um modo de não ser consumido pelo sofrimento das perdas e privações afetivas. A mentira surge, aqui, como um sopro de esperança, uma forma de resistência diante da aspereza da realidade. Por fim, no último fragmento, “A madrasta mantinha conversa tam- / bém com o fogo [...]. Soprava as cinzas / que pairavam sobre as brasas, desfazendo a / mentira” (Queirós, 2011, p.32), nota-se que o gesto de soprar as cinzas confere um ato simbólico de desfazer as ilusões. Despertar o fogo apagado nas brasas, não assume apenas o papel de aquecer o ambiente, mas expor a dureza dos fatos. A mentira, que antes amenizava o ambiente, agora cede lugar ao calor que machuca e consome, trazendo à tona, ferozmente, a realidade.

Todas essas passagens, juntas, revelam um eu poético que recorre às palavras como espaço de elaboração da dor. Nesse sentido, a noção de mentira corresponde ao gesto de garantir que a ausência materna não caia no esquecimento; ela torna-se um recurso simbólico para lidar com situações emocionalmente insuportáveis. De modo semelhante, Marcel Detienne (2003, p. 20), em seu livro *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, disserta que, na Grécia Antiga, a pior forma de morte era aquela que caía no esquecimento total da população. Para os gregos daquele período, a memória coletiva exercia o papel de preservar a identidade e os atos significativos dos indivíduos após a morte, garantido que essas informações fossem repassadas ao longo dos anos, imortalizando seus feitos históricos. Sobre a relação entre mentira, verdade e memória, ele pontua que:

O poeta é sempre um “Mestre da verdade”. Sua “Verdade”, é uma “Verdade” assertórica: ninguém a contesta, ninguém a contradiz. “Verdade” fundamental, diferente de nossa concepção tradicional, *Alethéia*, não é a concordância da preposição e de seu objeto, nem a concordância de um juízo com os outros juízos; ela não se opõe à “mentira”, não há o “verdadeiro” frente ao “falso”. A única oposição significativa é a de *Alethéia* e de *Léthe*. Nesse nível de pensamento, se o poeta está verdadeiramente inspirado, se seu verbo se funda sobre um dom de vidência, sua palavra tende a se identificar com a “Verdade” (Detienne, 2003, p. 23).

Nessa passagem, Detienne evidencia que a concepção de “verdade”, naquele período histórico, era diferente daquela elaborada pela modernidade. Para os gregos, a verdade não estava relacionada a algo que pudesse ser verificado por provas concretas ou um conceito que se opõe à mentira, como é abordada atualmente. Em vez disso, a verdade correspondia

àquilo que não caia no esquecimento (*léthe*) do povo, ou seja, ao que era lembrado e preservado na memória coletiva. Assim, para eles, a pior ameaça à verdade era o esquecimento.

O poeta, nesse contexto, assumia o papel de guardião da memória, pois estava intimamente ligado à Mnemósine, a deusa da memória. Conforme Detienne (2003, p.18), na mitologia grega, Mnemósine é mãe de nove Musas, divindades responsáveis por inspirar os poetas. Ao manifestarem os acontecimentos por meio da palavra cantada, os poetas eram vistos como portadores de uma inspiração divina. Por isso, eram considerados “mestres da verdade”, uma vez que mantinham vivas as histórias dos feitos humanos, impedindo que caíssem no esquecimento. Naquela época, o mais importante não era certificar a veracidade do fato narrado, mas sim a forma como eram cantados, de modo que ficasse registrado na memória coletiva. A palavra poética cumpria, portanto, um papel imprescindível na preservação da memória e da identidade do povo.

Em *Vermelho Amargo*, a ideia de mentira aproxima-se a que era utilizada na Grécia Antiga: trata-se de impedir que o esquecimento da mãe falecida se instale. Quando o eu poético afirma “sou tentando a mentir-me” (Queirós, 2011, p.7), expressa seu esforço simbólico de manter viva a presença materna por meio da linguagem poética. O mais importante para ele não é relatar com exatidão os acontecimentos da infância, mas evitar que sejam apagados pela ausência. A preocupação não está em comprovar se os fatos ocorreram tal como foram apresentados, mas em como são ditos, de modo que permaneça na memória. No poema em prosa, a mentira torna-se um gesto poético de sobrevivência.

Percebe-se, assim, que a relação entre linguagem, memória, lembrança e esquecimento permeia toda a construção poética de *Vermelho Amargo*, exigindo uma reflexão mais densa sobre o funcionamento da memória no livro. É nesse aspecto que os pensamentos do filósofo Bergson (1999) são retomados, pois colaboram para a compreensão dos desdobramentos dessa escrita e do modo como a memória e as lembranças operam na construção do poema em prosa. Para ele, a memória é

praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebamos nela (Bergson, 1999, p.77).

Para o filósofo, a memória é uma faculdade do espírito que acompanha o indivíduo constantemente. Trata-se de uma espécie de reservatório que compila todas as experiências

vivenciadas até o momento presente, até mesmo aquelas que não são trazidas à tona, como se estivessem sido esquecidas. Ela conserva tudo o que foi vivido, um campo dinâmico em que o passado sobrevive independentemente do seu uso no presente. Ainda, é pertinente ressaltar que, segundo Bergson (1999), o passado conserva-se sob duas formas distintas:

a operação prática e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual (Bergson, 1999, p. 84).

A primeira forma de preservação do passado está ligada aos mecanismos motores, sendo posteriormente denominada de memória-hábito, a qual é utilizada no cotidiano para a realização de ações, como andar de bicicleta, recitar um poema ou cantar uma música. A segunda forma refere-se às lembranças independentes, também chamadas de memória pura, que conservam o passado em sua forma autêntica e não têm como finalidade a ação prática. Diferente da memória-hábito, essas memórias surgem de forma involuntária, muitas vezes evocadas por uma situação do presente.

Embora o eu poético em *Vermelho Amargo* acesse suas memórias de infância não no intuito de restituí-las em sua totalidade, como propõe Bergson (1999) ao definir memória pura, a estrutura fragmentária do poema dialoga com esse pensamento ao encenar, pela linguagem poética, uma memória que se manifesta no presente, ainda que enraizada em um tempo antigo, de acordo com as passagens: “Seu adeus me deu, como sina, ler o além das / palavras. Aprendi, com sua ausência, a decifrar o / depois dos olhares, se de afagos ou de repulsa [...]” (Queirós, 2011, p. 33); “Ao transbordar a vida se faz lágrima e rola / salgando o passado morto, mudo, que dorme / no canto da boca. Não há condimento capaz / de temperar o futuro. Só se salga a carne / morta [...]” (Queirós, 2011, p.60); “A dor vem de afastadas / distâncias, sepultados tempos, inconvenien- / tes lugares, inseguros futuros” (Queirós, 2011, p. 8); “Sua ausência / ocupou os labirintos por onde eu me pro- / curava e me perdia em meus próprios traços” (Queirós, 2011, p.65); “O amor / da mãe que se fora transbordava, ou melhor, / derramava da memória” (Queirós, 2011, p.21).

O trecho “Seu adeus me deu, como sina, ler o além das / palavras. Aprendi, com sua ausência, a decifrar o / depois dos olhares, se de afagos ou de repulsa [...]”, revela como a ausência da mãe torna-se uma força estruturante de percepção do eu poético, que vive a dor

de sua partida no momento atual. Similarmente, em “Ao transbordar a vida se faz lágrima e rola / salgando o passado morto, mudo, que dorme / no canto da boca. Não há condimento capaz / de temperar o futuro. Só se salga a carne / morta [...]”, destaca-se que a perda, mesmo oriunda de um tempo passado “morto” e “mudo”, permanece no presente por meio das experiências, deixando no agora vestígio sensível do que já se foi, mas que transborda como gosto e como lágrima. Logo, o eu poético não acessa o passado como lembrança ordenada; ele sente seus efeitos ao tentar se encontrar no presente.

Essa noção também ganha contorno nos excertos “A dor vem de afastadas / distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros” (Queirós, 2011, p.8); “Sua ausência / ocupou os labirintos por onde eu me procurava e me perdia em meus próprios traços” (Queirós, 2011, p.65); “O amor / da mãe que se fora transbordava, ou melhor, / derramava da memória” (Queirós, 2011, p.21). Em todos os fragmentos, a ausência materna ocupa todo o espaço interno do eu, desorganizando sua identidade, uma vez que o passado ainda age sobre seu corpo e suas emoções, ressignificando o agora a partir daquilo que foi significativamente vivido. A memória afetiva é um movimento espiral, feito de idas e vindas: ela atravessa a infância, retorna na vida adulta, transforma-se em linguagem e fica subentendida nas entrelinhas.

A lembrança, por sua vez, consiste no ato de trazer à consciência alguma experiência armazenada na memória. Trata-se de um recorte do passado que é trazido à atualidade (Bergson, 1999, p.85). Para esclarecer melhor o conceito de memória e lembrança proposto pelo filósofo, pode-se recorrer à metáfora da casa: a memória seria essa casa com vários cômodos, onde cada um guarda sentimentos e vivências diferentes. Por ser um espaço amplo, o indivíduo não percorre todos os ambientes diariamente. Enquanto a memória compreende a casa inteira, a lembrança se assemelha a ação de abrir uma das portas dos cômodos, entrar e reviver os sentimentos e impressões guardados naquele respectivo espaço.

Em *Vermelho Amargo*, as lembranças são evocadas de forma involuntária pela sinestesia, que atribui valor afetivo de cada sensação retomada. São cenas pontuais do passado que emergem como flashes daquilo que foi vivido, trazidos à tona pelo desejo de compreender e de se aproximar do que se perdeu: “O odor da mortadela deslancha / em mim fragmentos de afagos, relíquias encasas do pai” (Queirós, 2011, p.25); “O cheiro do alho frito acordava alho frito acordava o ar e impacientava o apetite” (Queirós, 2011, p.35); “Queria, sempre desaparecer com um circo, / mas circo não havia. Veio um dia. Armaram /

na praça central da cidade, com aroma de / pipoca e cor de amora. Minha mãe me levou. / De mãos dadas penetramos sob a lona quente, / numa tarde quente” (Queirós, 2011, p.17); “Meu pai se encostava na pia, depois de afiar a / navalha. Cobria o rosto com espuma branca [...]. / Depois, aparava a barba dei- / xando o rosto mais liso que a pele dos tomates. / A loção invadia a casa, forte como o álcool” (Queirós, 2011, p.45); “A madrasta comia depois. Compunha cui- / dadosamente seu prato: um mar de feijão / com uma ilha de arroz no meio. No cume da nevada ela deitava a transparência do tomate” (Queirós, 2011, p. 42); “Seu remédio era o canto. Recostada na cabe- / ceira da cama, debaixo do crucifixo, a mãe / exorcizava a dor. E as canções de despedidas, / de amores perdidos, de momentos partidos, / preenchiam o silêncio” (Queirós, 2011, p.50).

Dentre os trechos acima, os dois primeiros apontam o olfato como chave de acesso ao passado. O “odor da mortadela” e “o cheiro do alho frito” aparecem como estímulos sensoriais que despertam fragmentos de experiências afetivas ligadas ao ambiente familiar. O uso dos verbos “deslancha” e “acordava” ilustra como o passado permanece armazenado no sujeito, até ser despertado por uma sensação. Já no terceiro excerto, visão, olfato e paladar se unem para construir uma lembrança que transcende a imagem visual: a presença da mãe é resgatada pelas sensações daquele momento. O cheiro da pipoca, o toque das mãos da materna, o calor da lona e da tarde contribuem para reconstruir a sensação de aconchego e amor que vinha dela.

Nos trechos citados, observa-se que os gestos cotidianos do pai e da madrasta adquirem relevo simbólico ao serem rememorados com forte carga imagética e sensorial. No caso do pai, o momento em que “se encostava na pia, depois de afiar a navalha” e aplicava a loção após o barbear configura-se como mais do que uma lembrança rotineira: a imagem da “espuma branca” e do “rosto mais liso que a pele dos tomates” evidencia uma percepção sensível e afetiva. O cheiro da loção, “forte como o álcool”, invade o ambiente e reforça o papel do olfato como canal privilegiado na evocação da memória. A comparação tátil e visual entre o rosto barbeado e a pele dos tomates revela não apenas o olhar atento da voz poética, mas também uma tentativa de apreensão íntima da figura paterna. A lembrança, portanto, não é neutra ou meramente descritiva, mas intensamente atravessada por uma experiência subjetiva e sensorial.

De maneira semelhante, a cena em que a madrasta compõe “cuidadosamente seu prato: um mar de feijão” com uma “ilha de arroz no meio”, sobre o qual “no cume da nevada” ela “deitava a transparência do tomate”, adquire contornos simbólicos que extrapolam o

gesto corriqueiro. A organização meticulosa da refeição, quase ritualística, ultrapassa a ação mecânica: sugere uma atitude existencial marcada pela contenção, pelo silêncio e pelo autocontrole. O prato transforma-se em uma espécie de microcosmo, descrito com elementos espaciais e visuais, “mar”, “ilha”, “cume”, que não apenas conferem uma dimensão estética ao gesto, mas também revelam a leitura emocional de quem observa.

Esses fragmentos revelam, assim, que a memória opera como lugar de ressignificação da experiência. O detalhe do gesto, à primeira vista banal, é alçado à condição de signo afetivo e subjetivo. A memória, nesse contexto, constitui-se como um processo contínuo de reelaboração do vivido, mobilizando elementos sinestésicos e simbólicos que evidenciam os modos pelos quais os vínculos familiares são interiorizados, representados e reinterpretados ao longo do tempo.

No último segmento, observa-se que para o eu poético seu “remédio era o canto”, sua mãe “exorcizava a dor” e que as “canções de despedidas, de amores perdidos, de momentos partidos, preenchiam o silêncio”. A música, nesse contexto, assume o papel simbólico do sofrimento e da ausência. Ao rememorar as canções entoadas pela mãe, o eu poético revive esses momentos e, ainda reativa a presença afetiva materna, mantendo-a viva no plano da experiência emocional, mesmo diante da ausência física. Assim, a memória sonora atua como mecanismo de manutenção e reconstrução dos vínculos afetivos, contribuindo para a continuidade da experiência emocional no presente.

Retomando a metáfora da casa, em *Vermelho Amargo*, o eu poético percorre os espaços da memória e, ao abrir certas portas, revive fragmentos do seu passado por meio das lembranças. Essas reminiscências dialogam com o presente, como ecos de uma infância despertada por imagens e cheiros que o tempo não apaga, apenas atualiza. Dessa forma, o poema em prosa se aproxima da concepção bergsoniana de memória pura, ao tratá-la como algo fluído, subjetivo e atuante na experiência atual do eu.

Nesse sentido, no poema, as mentiras mencionadas pelo eu configuram-se como encenações poéticas da memória, um meio sobreviver ao presente, dar significação à dor e preencher o vazio existencial. Essa perspectiva é evidenciada logo na epígrafe do livro: “Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor” (Queirós, 2011, p.5). A metáfora “deitar o vermelho sobre papel branco”, sinaliza um modo de expressar sentimentos e reflexões internas que precisam ser registradas. O próprio título *Vermelho Amargo* sugere a presença de algo que deixou, ou ainda deixa, um gosto de dor e sofrimento. Esse “amargo” parece habitar os sentimentos do sujeito que se encontra perturbado por

antigas lembranças e vê, na escrita uma maneira de aliviar-se dos conflitos internos. De modo similar, outra passagem do texto indica a utilização da linguagem como construção subjetiva do eu:

Desanuviou em mim a ideia de que as coisas existiam alheias a meu desejo. Viver exigia legendar o mundo. Cabia-me o trabalho exaustivo de atribuir sentidos a tudo. Dar sentido é tomar posse dos predicados. Trabalho incessante, este de nomear as coisas. Chamar pelo nome o visível e o invisível é respirar consciência. Dar nome ao real que mora escondido na fantasia é clarear o obscuro.

Ainda criança carregava o peso da terra, sem estar no bem fundo (Queirós, 2011, p.63).

A primeira frase desse bloco de texto indica uma tomada de consciência do eu de que o mundo externo é alheio às suas vontades e sentimentos. Há, nesse ponto, uma percepção de alteridade: o mundo é entendido por ele como o outro, diferente das suas aspirações. Dessa forma, a expressão “legendar o mundo” aponta para a necessidade de outorgar significados à realidade, dar voz ao que é mudo, implicando uma angústia interior. Ao declarar que “dar sen- / tido é tomar posse dos predicados” e que “dar nome ao real que mora / escondido na fantasia é clarear o obscuro”, o eu poético sugere uma apropriação da linguagem como forma de nomear a si mesmo ou as coisas ao seu redor. Trata-se de uma intenção de concretizar, por meio da palavra, seu sofrimento ontológico.

Ao afirmar que, “ainda criança carregava o peso da terra”, o eu poético evidencia a persistência de uma carga afetiva oriunda da infância, que permanece latente na vida adulta. A expressão “carregar o peso da terra” remete ao fardo da existência, a um sofrimento precoce que, mesmo não estando em uma condição extrema, como a morte, revela uma experiência de dor que se impõe desde cedo. A memória, nesse caso, se atualiza no presente para sinalizar a experiência do vivido no contexto contemporâneo do eu; em outras palavras, ela surge como potência que afeta o agora.

A partir das discussões empreendidas até aqui, percebe-se que as “mentiras” mencionadas no poema funcionam como encenação poética da memória, articulando-se como força subjetiva que procura ressignificar as ausências, dores e traumas que marcam o eu e molda sua identidade. Portanto, em *Vermelho Amargo*, memória e linguagem agem como produção simbólica do sujeito, que recorre a ambas como um exercício de catarse,

consoante a seguinte passagem:

É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se. Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória. E a palavra – basta uma
 5 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).

Logo no início, há uma pequena contradição ao elucidar que é preciso esquecer-se para atribuir valor afetivo a uma lembrança. Essa afirmação implica a noção de memória não como algo linear, mas como um espaço em que o passado é selecionado e ressignificado. A lembrança, nesse contexto, consiste em recriar, seja de maneira alegre ou triste, conforme o modo como aquilo que foi esquecido é resgatado pelo eu poético. Além disso, o segmento “tantos pedaços de nós dormem num / canto da memória” sugere que a memória é uma construção subjetiva; em outras palavras, implica uma desintegração do sujeito ocasionada pelo tempo, pelo sofrimento ou pela ausência.

Para mais, a metáfora da palavra como flecha sugere o poder da linguagem de evocar o passado, permitindo que ele seja revivido e, assim, despertar sentimentos e sensações adormecidas ou reprimidas pelo eu poético. Ao mesmo tempo em que se evidencia a potência da palavra como meio de rememoração, também se revela o limite da linguagem diante da dor. A afirmação de que há dores no qual “a palavra não / se esgota ao dizê-la”, compreende-se uma reflexão sobre o fato de que, embora a linguagem possa servir como recurso para aliviar sentimentos reprimidos, existem sofrimentos que resistem à nomeação. Ainda assim, apesar da insuficiência da linguagem diante de determinadas experiências dolorosas, o eu poético persiste na escrita, tentando elaborar o que lhe aflige, mesmo sem conseguir materializá-las plenamente por meio das palavras:

Não disse adeus. O amor peregrinou em meu corpo vida adentro. Se tudo era nada, a lembrança acordava mais. O amor se fez sempre o rosto do meu depois. A saudade,
 5 ao me afrontar, mais eu desfazia dos amanhãs. E, se a carne reclamava, eu salgava sua dor com os sonhos da memória. Sua ausência ocupou os labirintos por onde eu me procurava e me perdia em meus próprios traços.
 10 Mesmo em vão, jamais interditei os prenú-

cios do eu amor (Queirós, 2011. P.65).

O segmento acima configura-se como uma metáfora da ausência materna que, paradoxalmente, se transforma em presença constante, registrada no corpo e na memória. A negativa do adeus indica que não houve uma ruptura definitiva; por isso, o amor pela mãe não desaparece com sua partida, mas perdura internamente na vida do eu poético que procura personificá-la por meio das lembranças afetivas. Diante disso, a lembrança é o meio de resgatar o eu poético da incompletude existencial diante da perda da mãe, impedindo o apagamento das experiências afetivas vivenciadas por eles.

Desse modo, a presença do passado, mediada pela saudade, atua como uma força capaz de desestabilizar a linearidade temporal, impedindo o sujeito de se projetar no futuro. Ao afirmar “mais eu desfazia dos amanhãs”, o eu poético confere à memória não apenas o poder de preservar o presente, mas também a capacidade de inviabilizar a construção do futuro. A imagem da carne que reclama, salgada “com os sonhos da memória”, revela como o passado continua pulsando no presente, indicando que a memória, além de manter viva a experiência da dor, também procura atribuir-lhe sentido por meio da linguagem.

A ausência, por sua vez, apresenta um sujeito fragmentado, perdido pelos vestígios de um amor condenado pelo exílio. Quando ele fala que a ausência da mãe “ocupou os labirintos por onde eu me pro- / curava e me perdia em meus próprios traços”, o eu poético enfatiza o sentimento de vazio, pois, de alguma forma, a ideia que ele tinha de si mesmo desapareceu no instante em que perdeu sua mãe, fixando-se assim na experiência de perda.

3.1.1 As pausas que evocam as mentiras e o silêncio

Esta seção tem como objetivo retomar alguns dos fragmentos analisados anteriormente a fim de analisar de que forma os elementos poéticos evocam as alternâncias temporais entre as memórias infantis e adultas do eu poético, gerando, por conseguinte, a quebra da linearidade cronológica das ações, como pode ser observado a seguir:

- Mesmo em maio – com manhãs secas e frias
— sou tentado a mentir-me. E minto-me com
demasiada convicção e sabedoria, sem
duvidar das mentiras que invento para mim.
- 5 Desconheço o ruído que interrompeu meu
sono naquela noite. Amparado pela janela,
debruçado no meio do escuro, contemplei a
rua e sofri imprecisa saudade do mundo,
confirmada pela crueldade do tempo. A vida

- 10 me pareceu inteiramente concluída. Inven-
tei-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, *destaques*
nossos).

A demarcação fonética dos fonemas <m> e <n> em palavras como mesmo ['mezmu], maio ['ma.ju], me [me], sem [sê], meu [meu], amparado [ãpa'radu], meio ['meju], imprecisa [ĩpre'sizɐ], tempo ['têpu], demasiadamente [demaziada'mêtʃi], manhãs [ma'njãj], mentir [mê'tʃĩɾ], mino ['mĩtu], mentiras [mê'tʃĩɾɐs], interrompeu [ĩteɾõ'peu], contemplei [kõtê'plei], mundo ['mũdu], amanhecendo [amape'sêdu] apresentam um som nasalizado. Ao serem articuladas, essas palavras produzem um efeito sonoro que se assemelha a um balbucio abafado, contribuindo para a atmosfera introspectiva e contida do eu poético.

Similarmente, o som da fricativa [s] representado pelos fonemas <c>, <ç> e <s> em respectivamente convicção [kõviks'sãw], desconheço [desko'nêsu], debruçado [debru'sadu], vencer [vê'sek], manhãs [ma'njãj], secas ['sekɐs], frias ['friɐs], sou [sou], sabedoria [sabedo'riɐ], sem [sê], mentiras [mê'tʃĩɾɐs], escuro [is'kuru], sofri [so'fri], saudade [saw'dadzɪ], mais [majz], inverdades [ĩveɾ'dades], sob [sob], se [se], das [das] desencadeando uma ressonância sonora semelhante a um sussurro. Para mais, é possível destacar que este efeito sonoro pode ser identificado em outros fragmentos do poema:

- A mãe partiu cedo — manhã seca e fria de maio
— sem levar o amor que diziam eu ter por ela.
Daí, veio me sobrar amor e sem ter a quem
amar. Nas manhãs de maio o ar é frio
5 e seco, assim como retruca o coração nos
abandonos. Ela viajou indignada, por não ser
consultada. Evadiu-se sem suplicar um
socorro. Nem murmurou um “com licença”
— eu confirmo — para adentrar em outra
10 vida, como nos era recomendado. Já não can-
tava, sobrevivia isenta, respirando o medo pelo
desconhecido. A mão da morte soterrou até
sua sombra. Foi um adeus inteiro, defini-
tivo, rigoroso, sem escutar nosso pesar. Eu
15 pronunciava, seguidamente, a palavra amor,
amor, sem ter a presença amada (Queirós, 2011, p.11-12, *destaque nosso*).

Os períodos curtos presentes no bloco produzem uma cadência que, simultaneamente, gera tensão e sugere a ideia de interrupção, associada à partida súbita e inesperada da mãe, perceptível na frase inicial: “a mãe partiu cedo”. Essa estrutura, por sua

vez, evidencia a insuficiência das palavras para ocupar o vazio e silêncio deixados pela ausência, além de simbolizar a angústia do eu poético ao lidar com o adeus definitivo da mãe. Ademais, a repetição da palavra “amor”, ao final do excerto, ressalta a escassez das palavras diante da ausência, funcionando como uma tentativa do eu poético em preencher o silêncio deixado com o amor que lhe restou e que já não pode mais ser direcionado à mãe.

Ao analisar a estrutura cadenciada deste bloco, percebe-se que a nasalização dos fonemas <m> e <n> em palavras como mãe [mẽ̃], manhas [ma'ɲã], maio ['maju], amor [a'mor], sem [sẽ̃], quem [kẽ̃], amar [a'mar], em [ẽ̃], murmurou [muʁmu'rou], um [ũ], com [kõ], medo ['medu], mao [mẽ̃w], morte ['mɔʁtʃi], sombra ['sõbrɐ], licença [li'sẽsɐ], abandonos[abẽ'donus], indignada [ĩdʒi'gnada], consultada [kõsul'tadɐ], adent^{ra} [adẽ'tɾaʁ], recom^{en}dado [ʁeko'mẽdadu], cantava [kã'tava], isenta [i'zẽtɐ], respirando [ʁespi'rẽdu], inteiro [ĩ'tejrou], pronun^{ci}ava [pro'nũsjava], seguida^{me}nte [segidẽ'mẽjtʃi] e preseⁿça [pre'zẽsa] ocorre quando o ar passa parcialmente pela cavidade nasal, além da cavidade oral. Esse fluxo de ar ao passar pelas fossas nasais cria uma ressonância suave e ininterrupta que, quando se repete em sequência, cria um efeito de som abafado e fluido, similar a um murmúrio. Do mesmo modo, o som da fricativa [s] reproduzido pelos fonemas <c>, <ç> e <s> em cedo ['sedu], seca ['seka], sem [sẽ̃], sobrar [so'brar], assim [a'sĩ], coração [kora'sãw], consultada [kõsul'ta.da], suplicar [supli'kar], socorro [so'koʁu], sobrevivia [sobrevi'via], respirando [ʁespi'rãdu], desconhecido [deskɔpẽ'sidu], sua ['sua], soterrou [so'teʁo], escutar [isku'tar], nosso ['nɔsu] pronun^{ci}ava [pro'nũsiavẽ], seguida^{me}nte [segidẽ'mẽjtʃi] e preseⁿça [pre'zẽsa] criam um efeito semelhante a um sussurro agudo ou a um chiado. Esse som é resultado do estreitamento do fluxo de ar entre a língua e os alvéolos, o que produz um ruído contínuo, turbulento e sibilante. É perceptível como uma ressonância acústica que remete ao um ruído de vozes em tom baixo.

Em ambos os excertos destacados até aqui, percebe-se que o som do murmúrio, construído pelo movimento sonoro e rítmico dessas palavras, está relacionado a um pensamento íntimo, às mentiras que o eu poético repete constantemente para si mesmo, com o objetivo de sobreviver em meio às suas angústias, conforme o seguinte excerto: “Espelho sustenta o concreto e prefiro a mentira dos sonhos nas manhas frias e secas” (Queirós, 2011, p.13, *destaque nosso*). O som do fonema <s> em eselho [es'peʎu], sustenta [sus'tẽtɐ], sonhos ['sõjʊs], manhas [mɐ'ɲɐs], frias ['friɐs] e secas ['sekɐs] nesses casos, representa a fricativa alveolar surda, que quando combinada na sequência e em contextos de fala lenta ou intimista pode remeter a um efeito sonoro suave e sussurrado. Desse modo, estabelece uma fluidez rítmica que se associa às mentiras dos sonhos, contadas na esperança de presentificar

a mãe falecida, que também pode ser identificado no seguinte excerto:

- Mentir a si mesmo é uma forma para ali- viar-
se. E não há contra-prejuízo ao enganar-
-se. O pecado sobrevive dentro do pecador.
Cada mentira é mais outra fantasia. Os pin-
5 gos da torneira da cozinha, noite adentro,
perturbavam nosso sono. Só a mãe men- tia
às torneiras, interrompendo o ritmado
barulho. Amarrava um pano na torneira e
deixava a ponta do tecido se estender até o
10 fundo da pia. O tecido absorvia as gotas e se
encharcava sem interromper o destino das
águas, morrendo no bem fundo do bojo. Ela
sabia camuflar o ruído sem interromper as
águas. A mãe fazia a fantasia virar verdade (Queirós, 2011, p.26, *destaque*
nosso).

O modo como a mãe lida com a situação, amarrando um pano na torneira para absorver as gotas de água que caem, cria uma configuração melódica que remete ao silêncio, podendo ser constatado à medida que se intensifica a repetição da fricativa [s], representada pelos grafemas <c> e <s> nas palavras si [si], se [se], sobrevive [sobre'vivi], pingos ['pĩguſ], nosso ['nɔsu], sono ['sonu], só [sɔ], torneiras [toɾ'ne(j)ras], tecido [te'sidu], estender [istẽ'der], absorvia [apsoɾ'via], gotas ['gotas], sem [sẽ], destino [des'tʃĩnu], das [das], águas ['agwas] e sabia [sa'bia]. Quando esses sons aparecem repetidamente, como nas palavras citadas, eles criam um padrão rítmico e homogêneo, que funciona como uma espécie de “ruído branco”. O som, caracterizado por uma corrente de ar contínua, suave, constante e uniforme, ajuda a mascarar ou disfarçar sons inesperados ou desconfortáveis, como o barulho irregular de gotas de água pingando. Ao se repetir, cria uma textura sonora suave que suaviza o ambiente, tornando-o menos incômodo para quem o vivencia.

O barulho das gotas de água surge como metáfora para simbolizar os desconfortos da realidade que perturbam eu poético. Os períodos curtos e a ruptura das unidades sintáticas no final dos versos contribuem para a construção do ritmado barulho das gotas que também é cadenciado por meio da repetição do fonema <t> em mentir [mẽ'tʃĩɾ], contra ['kõtrẽ], dentro ['dẽtro], mentira [mẽ'tʃĩɾ], outra ['outrẽ], fantasia [fãta'ziẽ], noite ['nojtʃĩ], adentro [a'dẽtro], torneira [toɾ'ne(j)ra], perturbavam [peɾtur'bavẽ], mentia [mẽ'tʃĩɾ], torneiras [toɾ'ne(j)ras], interrompendo [ĩteɾõ'pẽdu], ritmado [ɾit'madu], ponta ['põtẽ], tecido [te'sidu], estender [istẽ'der], até [a'tẽ], gotas ['gotas], interromper [ĩteɾõ'peɾ] e destino [des'tʃĩnu]. Essa estrutura cria uma sensação de estalos ou pingos que caem de forma irregular, espelhando sonoramente o barulho das gotas. O ritmo textual reforça a metáfora

do som constante e fragmentado da água, tornando a experiência da leitura mais sensorial e alinhada ao tema da perturbação e desconforto vivida pelo eu poético.

Destarte, a partir da estrutura e do padrão rítmico deste bloco, nota-se que a figura materna ocupa um lugar de mediadora entre fantasia e realidade, sendo responsável por transformar contextos incômodos em experiências mais toleráveis. Por isso, o eu poético busca trazer à tona a presença de sua mãe por meio das lembranças e das mentiras que ele conta para si mesmo, tentando preencher as lacunas deixadas por sua ausência. Todavia, as gotas de água relatadas nesta cena simbolizam a persistência da realidade que, embora dolorosa, não pode ser ignorada.

Considerando as discussões empreendidas até aqui, percebe-se que as pausas presentes nos fragmentos analisados, indicadas pela pontuação, como as vírgulas, travessões e períodos curtos, contribuem para a criação de uma cadência melódica, que, por sua vez, favorece a construção de imagens acústicas, intensifica emoções e potencializa metáforas, dando ao texto uma extensão musical e poética. Essa ideia encontra ressonância no que Alfredo Bosi (2000) discute em *O ser e o tempo da poesia*. Ele analisa a poesia como um espaço onde o tempo é densificado pela linguagem e pela respiração do pensamento. Para ele, os recursos formais, como pausas, silêncios e sinais de pontuação, não servem apenas a uma organização sintática, mas atuam como operadores de sentido e emoção. Nesse contexto, o autor afirma que “uma vírgula, um ponto e vírgula, um ‘e’, um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer” (Bosi, 2000, p.121). Assim, as pausas internas de um poema não apenas marcam o compasso da leitura, mas também enfatizam o ritmo e a métrica dos versos, funcionando como elementos significativos na criação de sentido.

Assim como as imagens e sons, as pausas contribuem de forma concreta para a formação de signos e para a expressão das emoções que permeiam o texto poético, conforme o seguinte bloco:

Uma música desafinava a cidade. Impossível
interditar o ruído que arranhava os ouvidos. A
vizinha da rua direita não nos permitia o
silêncio. O silêncio, ela repetia, é casa para
5 os fantasmas. Depois de abandonada pelo
marido – que viajou sem bilhete de retorno
– abraçou com as pernas o violoncelo. Insis-
tia em dominar os acordes como tentara dominar o
esposo. Com o arco em punho –
10 espada de aço frio – ela executava pequenas

e repetidas melodias que encrespavam até os ventos (Queirós, 2011, p.18-19, *destaque nosso*).

Normalmente, a música é associada a algo melódico e deleitável; porém, neste excerto, ela é descrita como uma força incômoda, um ruído invasivo, quase impossível de ser interditado. Dessa maneira, a música é apresentada como um efeito do sofrimento da vizinha diante da ausência do marido que a abandonou. Para não ter que lidar com o silêncio, consequência desse abandono, ela se apega ao violoncelo, abraçando-o “com as pernas”, em uma tentativa de dominar suas emoções. Essa ideia é reforçada quando o eu poético compara o violoncelo a uma espada de aço frio, destacando a violência com que a mulher toca o instrumento, o que resulta em uma melodia dissonante e desagradável.

Os recursos estilísticos e fonéticos presentes neste bloco de texto, como os períodos curtos, travessões e a quebra de algumas unidades sintáticas sem pausa ou pontuação entre os versos, criam um ritmo acelerado e ao mesmo tempo fragmentado, gerando uma tensão narrativa. Ademais, as escolhas lexicais e repetição de alguns fonemas criam um padrão sonoro que se assemelha a sensação de corte, aspereza e dor. O uso repetido dos grafemas <p> e <t>, por exemplo, em palavras como impossível [ĩpo'sivew], interditar [ˈĩteɾdʒi'taɾ], direita [dʒi'rejta], permitia [peɾ'miʃiɐ], para [ˈpaɾɐ], fantasmas [fã'tazmɐs], depois [de'poj(s)], pelo [ˈpelu], retorno [ke'toɾnu], pernas [ˈpeɾnɐs], insistia [ĩsi'ʃiɐ], tentara [tẽ'tarɐ], esposo [es'pozu], punho [ˈpuɲu], espada [es'padɐ], executava [eze'kutavɐ], pequenas [pe'kenɐs], repetidas [ɾepi'tʃidɐs], encrespavam [ẽkɾɐs'pavẽw], até [a'tɛ] e ventos [ˈvẽtus], evidencia a predominância das consoantes oclusivas. Essas sonoridades, produzidas por uma obstrução completa do fluxo de ar na cavidade bucal seguida de liberação súbita, geram um som seco, rápido e percussivo, que intensifica as sensações de tensão, aspereza e fragmentação, provocando uma impressão de corte: um som seco, preciso e incisivo.

Do mesmo modo, as consoantes oclusivas e <d>, presentes em palavras como desafinava [dezafi'navɐ], cidade [si'dadʒi], interditar [ˈĩteɾdʒi'taɾ], ruído [xu'idu], ouvidos [o(w)'vidus], direita [dʒi'rejta], depois [de'poj(s)], abandonada [abẽdo'nadɐ], marido [ma'ɾidu], bilhete [bi'ʎetʃi], abraçou [abra'sow], dominar [dominaɾ], acordes [a'kõɾdʒis], espada [es'padɐ], repetidas [ɾepi'tʃidɐs] e melodias [melo'dʒiɐs], produzem um som de impacto violento e abrupto. Isso ocorre porque as oclusivas envolvem o bloqueio momentâneo do fluxo de ar, seguido de uma liberação rápida, criando uma sensação de golpe sonoro que pode ser percebida como uma violência acústica ou tensão.

Já o som dos grafemas <f>, <r> e <rr> compreendidos em respectivamente

desafinava [dezafi'navə], interditar [ˈĩtekɔdzi'taʁ], _ruido[ku'idu], arranhava, direita [dzi'rejta], permitia [peʁ'miʃiɐ], _repetia [ʁepi'tʃiɐ], para ['paɾə], marido [ma'ʁidu], retorno [ʁe'toʁnu], abraçou [abra'sow], pernas ['peʁnəs], dominar [dominaʁ], acordes [a'kɔɔdzis], tentara [tê'taɾə], arco ['aʁku], frio ['friɯ], _repetidas [ʁepi'tʃidəs] e encrespavam [ẽkʁes'pavẽw], evocam uma sensação de atrito, rugosidade e apreensão. As fricativas e vibrantes são caracterizadas pela passagem do ar por constrições parciais na cavidade vocal, o que cria sons contínuos e ásperos, gerando a impressão de desgaste ou tensão. Esse efeito acústico contribui para a atmosfera de inquietação e desconforto no texto.

Como mencionado, a estrutura organizacional e lexical do poema em prosa *Vermelho Amargo* confere ao texto uma carga poética e reflexiva, intensificada pelas ressonâncias sonoras produzidas por técnicas poéticas como a sinestesia, assonância, aliteração, paronomásia, anáfora e metáforas significativas, conforme o seguinte fragmento:

É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se. Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória. E a palavra — basta uma
5 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).

As imagens acústicas dessa passagem são construídas por meio das repetições sonoras, pausas e ritmos. Logo na primeira frase, “É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria novamente de lembrar-se”, a repetição suave da vogal “e”, da consoante nasal “m”, do fonema “r” e do som fricativo [s] nas palavras esquecer [eske'ser], experimentar [isperimẽ'tar] e lembrar-se [lẽ'brar], [si], ecoa a ideia de um retorno das memórias. O som sibilante do [s] sugere um ruído baixo, que contrasta com o “r”, cuja fricção remete à emergência das memórias, como se elas ganhassem contorno aos poucos. Na segunda frase, “Tantos pedaços de nós dormem num / canto da memória” a cadência do som abafado ganha mais intensidade pelo som nasalizado do “m” e “n”, bem como pelo som fricativo [s] nas palavras tantos, pedaços, nós, dormem, num, canto e memória. Essas impressões acústicas que imitam a ideia de algo abafado, um eco suave oriundo de um lugar distante.

O ritmo suave presente no início dessa cena é quebrado abruptamente pela frase “e a palavra — basta uma / só palavra — é flecha para sangrar o abstrato / morto”. O uso dos travessões interrompe a fluidez do fragmento, gerando uma pausa abrupta, que enfatiza a

carga emocional e revela o impacto que a linguagem possui ao ressuscitar memórias adormecidas. Além disso, a repetição enfática de “palavra” faz ressoar um compasso acústico seco, preparando para o barulho do disparo de uma flecha. O som oclusivo dos fonemas [p], [b] e [t] presente em palavra [pa'lavra], basta ['bastə], para ['parə], abtrato [abʃ'tratu] e morto ['mortu], contribui para a construção de um ritmo tenso e áspero, realçando a ideia de impacto abrupto semelhante ao som do disparo. A imagem acústica da flecha sendo disparada também provoca o ritmo acelerado da frase, acompanhada de um som plosivo que sugere uma sensação de força e violência.

Por fim, em “Há, contudo, dores que a palavra não / esgota ao dizê-las”, o ritmo descompassado é retomado. O uso da vírgula após “há” e do conectivo “contudo” desacelera o ritmo de leitura, criando um fôlego antes de declarar a insuficiência da linguagem diante da dor. O som fricativo [s] nas palavras esgota [es'gɔtə] e dizê-las [dʒi'zɛləs] gera uma ressonância semelhante ao sussurro, indicando que, por mais que o eu poético se esforce em expressar seu sofrimento, há sensações que não são traduzíveis, que não vibram nas palavras.

Para mais, é relevante destacar que, embora exista uma tensão narrativa nos fragmentos analisados até aqui, carregados por uma temática semelhante, cada um pode ser lido de maneira independente. Mesmo que o tema predominante no livro seja a ausência materna e modo como o eu poético lida com o luto, sendo esse assunto frequentemente mencionado, os blocos de textos não seguem uma ordem cronológica nem estabelecem entre si uma relação de dependência para que façam sentido. Portanto, os espaçamentos, as vírgulas, as frases curtas e as alternâncias temporais contribuem para a construção de uma ideia de fragmentação das lembranças do eu poético, gerando no leitor a sensação de estar diante de um baú de memórias.

Outra característica do livro que reforça a ideia de sua organização estrutural estar associada a um baú de memórias é a repetição constante de palavras e imagens que expressam sentimentos de dor, solidão e luto, vinculados à ausência materna, tema central do poema. Essas repetições, além de criarem uma musicalidade na leitura, espelham o processo de rememoração, no qual certas emoções retornam de forma recorrente, por meio de episódios aleatórios do passado, como a experiência de revirar um baú cheio de objetos que remetem a acontecimentos antigos.

3.2 Do corte à dor: as repetições lexicais como intensificadoras do sofrimento

Em *Vermelho Amargo*, a dor é uma presença constante, que permeia todo o livro, a começar pelo título, prenúncio de uma narrativa impregnada de tensões e sofrimento. A dor ganha mais destaque na estrutura do poema, marcada por períodos curtos e pausas contínuas, que indicam uma linguagem contida, mas repleta de conotações. Essa construção revela uma intencionalidade do não dito, reforçando a ideia de que a linguagem é insuficiente para expressar a intensidade do sofrimento, tornando-o quase tangível por meio da subjetividade do texto.

As repetições lexicais também intensificam o sofrimento no decorrer do poema. A palavra “dor” e suas derivadas, por exemplo, são mencionadas vinte e cinco vezes, sempre acompanhadas de termos que criam um ritmo afiado e cortante, o que reforça a ideia de padecimento do eu poético. Essa impressão já se destaca desde o início do poema:

Dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro. Prin-
cipia nas unhas, passa pelos cabelos, conta-
os ossos, penaliza a memória e se estende pela
altura da pele. Nada fica sem dor. Tam-
5 bém os olhos, que só armazenam as imagens
do que já fora, doem. A dor vem de afastadas
distâncias, sepultados tempos, inconvenien-
tes lugares, inseguros futuros. Não se chora
pelo amanhã. Só se salga a carne morta (Queirós, 2011, p. 7-8, *destaque*
nosso).

O eu poético intensifica o sentido da palavra “dor” ao repeti-la três vezes: “Dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro”. A progressão do substantivo “dor” transmite a escalada do sofrimento, tanto em intensidade quanto em abrangência corporal, reforçando a experiência totalizante desse sentimento. Os períodos curtos criam um fluxo sonoro ilustrativo da pulsação da dor, que se espalha gradativamente e amplifica a percepção do sofrimento. Além disso, a repetição do fonema <p> em pincipia [prĩsi'pia], passa ['pasə], pelos ['pelos], penaliza [pena'lizə], pela ['pela] e pele ['peli], contribui para a construção de um ritmo seco e contínuo. Esse fonema, classificado como oclusivo, bilabial e surdo, ou seja, breve, direto e sem vibração das cordas vocais, aproxima-se, no imaginário acústico, um ritmo seco e contínuo. Essa cadência torna a dor quase tangível, um sentimento que perpassa todo o corpo, desde as “unhas” até a “memória”, compreendendo tanto a dimensão física quanto emocional.

A repetição dos fonemas <d>, <f>, <r> e <t> em dói ['doi], muito ['muitu], corpo ['korpu], inteiro [ĩ'teru], pincipia [prĩsi'pi.a], contagia [kõta'ziə], memória [me'moɾjə],

estende [es'tẽdʒi], altura [aw'turɐ], dor [dor], também [tã'bẽj], armazenam [aʁma'zẽnãw], fora ['føɾɐ], doem ['doẽj], afastadas [afɛsta'dɛs], distâncias [dʒis'tẽsjɐs], sepultados [sepul'tadus], tempos ['tẽpus], inconvenientes [ĩkõve'njenʃis], inseguros [ĩse'gurus], futuros [fu'turus], chora ['ʃɔɾɐ], carne ['kaʁni] e morta ['mɔɾtɐ], imprime uma imagem acústica de corte e dilaceração, que acentua a dor física do eu poético.

O fonema /t/, por ser oclusivo, surdo e alveolar, cria uma impressão de impacto seco e interrompido, frequentemente associada à violência, ao corte ou à quebra abrupta. Já o /f/, fricativo, surdo e labiodental, produz um som de sopro tenso, que evoca uma respiração entrecortada ou a tentativa de conter o choro, intensificando a atmosfera de angústia. O fonema /r/, presente tanto como vibrante simples [r] quanto como vibrante múltipla [ʁ], no português brasileiro, acrescenta uma sonoridade trêmula e reverberante, que sugere um abalo interno contínuo, quase uma reverberação da dor emocional e física.

Além disso, a recorrência de /d/ e /t/, ambos oclusivos alveolares, reforça a sensação de incisões sonoras, como pequenos choques ou batidas sucessivas. A alternância entre esses fonemas imprime à leitura uma cadência fragmentada e tensa, que espelha o esforço do eu poético de organizar a dor pela linguagem, mesmo que esse esforço se revele falho, interrompido e marcado por rupturas.

No que tange à dimensão emocional, o eu poético afirma que a dor é oriunda de “afastadas [afɛsta'dɛs]/distâncias [dʒis'tẽsjɐs], sepultados [sepul'tadus] tempos ['tẽpus]” sugerindo que ela não se restringe ao tempo presente, mas está enraizada em um passado remoto e irreversível. O movimento sonoro harmônico e suave produzido a partir da repetição da fricativa surda /s/, nas palavras mencionadas acima, confere às palavras uma sonoridade sibilante e contínua, que se aproxima do silêncio prolongado, evocando a natureza íntima e remanescente das lembranças dolorosas dos “olhos que só armazenam as imagens/do que já foram” (Queirós, 2011, p.8). Essa sonoridade suave e difusa reforça o tom melancólico e reflexivo da narrativa, sugerindo que a dor se dissolve lentamente no tempo, mas nunca se apaga completamente.

A dor, ao estar vinculada ao passado, indica que o eu poético se refere ao processo de luto e sofrimento por uma perda significativa, especialmente por meio da metáfora “só se salga a carne morta” (Queirós, 2011, p.8). O sal, amplamente utilizado na conservação dos alimentos, serve aqui como símbolo de algo que já está morto, mas é mantido vivo por meio das lembranças. Essa expressão reaparece duas vezes no poema e sempre associada às lembranças da mãe falecida:

Ao transbordar a vida se faz lágrima e rola
 salgando o passado morto, mudo, que dorme no
 canto da boca. Não há condimento capaz de
 temperar o futuro. Só se salga a carne
 5 morta. O depois não tem pressa e chega em
 seu tempo, seco e frio (Queirós, 2011, p.60).

Logo na primeira frase deste bloco, percebe-se um prelúdio que rememora a angústia e o padecimento causados pelas recordações do passado. A expressão “ao transbordar a vida se faz lágrima” indica a consequência do acúmulo do sofrimento, que transborda por meio do choro. Os fardos dolorosos são reminiscências antigas, que, embora reprimidas, ainda permanecem no presente, adormecidas no “canto da boca”. Ainda é possível identificar essa apreensão por meio da imagem sonora semelhante a um murmúrio, rapidamente abafado. Essa representação auditiva é construída pela recorrência de consoantes oclusivas e fricativas, especialmente nos grafemas <d>, <f>, <p>, <r> e <t> nas palavras transbordar [trãʃboɾ'daɾ], vida ['vida], faz [faʃ], lágrima ['lagɾima], rola ['ɾola], salgando [saɫ'gãdu], passado [pa'sadu], morto ['mɔɾtu], mudo ['muɾu], dorme [doɾ'me], canto ['kãtu], condimento [kõɽzi'mẽtu], capaz [ka'paʒ], de [ɽzi], temperar [tẽpe'ɾaɾ], futuro [fu'turu], carne ['kaɾni], morta ['mɔɾtɐ], depois [ɽʒe'pɔʝʃ], tem [tẽʃ], pressa ['ɾɛsɐ], chegar [ʃe'gaɾ], tempo ['tẽpu] e frio ['friɯ]. Essas consoantes produzem atrito, tensão e fricção, especialmente ao entrarem em contato com o fonema [s] reproduzido pelos grafemas <s> e <ss> em respectivamente transbordar [trãʃboɾ'daɾ], salgando [saɫ'gãdu], passado [pa'sadu], só [sɔ], se [se], salga ['saɫgɐ], depois [ɽʒe'pɔʝʃ], pressa ['ɾɛsɐ], seu [seɯ] e seco ['seku].

A fricatividade dessas consoantes, aliada à recorrência do [s], constrói uma atmosfera sonora áspera e abafada, como se a própria voz do eu poético estivesse sendo suprimida. Tal escolha fônica não é meramente casual: ela reforça a dimensão estética do poema em prosa ao traduzir foneticamente o sentimento de dor contida, de palavras que quase não se pronunciam, de emoções que se escondem no ruído baixo do passado que insiste em permanecer. O ritmo entrecortado, com sons que sugerem atrito, sugere uma fala entrecortada pelo choro ou pela tentativa de repressão da memória, quase como um sussurro traumático.

A partir disso, som e sentido se entrelaçam: o texto dita o sofrimento, e o encena sonoramente. A articulação entre fonética e semântica torna-se, desse modo, um recurso expressivo de grande força simbólica, contribuindo para a construção de uma atmosfera emocional abafada, marcada pelo peso da memória, pelo tempo suspenso e pela ausência daquilo que ainda dói.

O som nasalizado dos fonemas representado pelos grafemas <m> e <n> em transbordar [trãʃboʁ'daʁ], salgando [sau'gãdu], canto ['kãtu], condimento [kõdzi'mêtu], lágrima ['lagrima], morto ['mortu], mudo ['mudu], dorme [doʁ'me], temperar [têpe'raʁ], tem [tê] e tempo ['têpu], quando lidos, contribuem para a sensação de criação de uma evocação auditiva semelhante a um sussurro que é silenciado de forma abrupta. Essa nasalidade suaviza o fluxo da fala e, ao mesmo tempo, confere ao enunciado um tom de intimidade dolorosa, como se os sentidos emergissem do fundo da garganta, amortecidos pela memória e pela tristeza. A nasalidade, ao interferir no timbre das vogais, evoca uma espécie de lamento contido, reforçando a ideia de que há algo não dito, algo reprimido que ressoa apenas nas margens do discurso e que se repete no decorrer da narrativa, conforme o fragmento:

Menino miúdo, menor que a vida, debilitado
pelo amor, eu repetia que a dor do parto é
também de quem nasce. Doía. Doía na pele
inteira e profundamente. Minha toda fragi-
5 lidade, suportava toneladas de desassosse-
gos. Impossível deitar-me em meu próprio
colo e acalantar-me. Não suportaria o peso
de minha carga (Queirós, 2011, p.29, *destaque nosso*).

Os grafemas <m>, <nh>, <sc> e <s> presentes em: menino ['meninu], miúdo [mi'udu], menor [me'nɔʁ], amor [a'mɔʁ], minha ['mĩna], nasce ['nasi], desassossego [dezasu'segu] e impossível [ĩpos'sivew], quando pronunciados, produzem um efeito sonoro suave e contínuo. Tal efeito evoca uma atmosfera introspectiva e contida, que, no entanto, aos poucos se dissipa ao entrar em contraste com sons mais secos e duros, em contraste com os grafemas <t>, <p>, <d>, <r> e <f> em respectivamente, debilitado [debi'li'tadu], pelo ['pelu], repetia [ʁepɛ'tʃia], dor ['dor], parto ['paʁtu], também [tã'bê], de [dʒi], doía [do'ia], pele ['peli], inteira [ĩ'tejra], profundamente [profũdɐ'mêjtʃĩ], toda ['todɐ], fragilidade [frazili'dadʒi], suportava [supoʁ'tava], toneladas [tone'lades], deitar [dej'taʁ], próprio ['pɔʁpɾju], acalantar [akelẽ'taʁ], suportaria [supoʁta'ria], peso ['pezu] e carga ['kaʁga]. Esse

embate entre a suavidade inicial das consoantes nasais e fricativas sonoras com o impacto das oclusivas e fricativas mais fortes estabelece um movimento rítmico de atrito e tensão crescente. Tal dinâmica fônica cria a sensação de que o sofrimento do eu poético se intensifica gradualmente, à medida que o murmúrio, símbolo da contenção emocional, é encoberto por sons mais incisivos, que evocam ruptura, corte e peso.

A fala do eu poético, neste trecho, indica que ele possui uma relação intrínseca com a dor, que não é somente física, mas também existencial. Logo na primeira frase, o eu poético menciona sua fragilidade diante da vida e apresenta o amor como algo que o enfraquece. Nesse contexto, o amor pode ser associado à figura materna, cuja ausência causa-lhe sofrimento. Desse modo, a dor existencial se enraíza na falta e no desejo de um afeto primordial, sugerindo que a experiência do amor, quando frustrada, arrancada ou interrompida, atua como força desestabilizadora da subjetividade.

Quanto à estrutura interna do texto em destaque, os períodos curtos, as metáforas e o movimento rítmico ocasionado pela repetição de determinados fonemas constroem uma densidade emocional marcada pela vulnerabilidade do eu poético diante do sofrimento que “doía na pele inteira e profundamente”. Tal construção dá à dor uma dimensão física, sensorial, emocional e mental.

Portanto, verifica-se que as repetições lexicais em *Vermelho Amargo* não se limitam apenas a um recurso estilístico, mas funcionam como uma forma de amplificar o sofrimento do eu poético, tornando-o quase tangível. Além disso, essa técnica poética permite que a intensa carga emocional do luto permeie todo o texto, criando uma atmosfera de padecimento crescente, em que a dor se expande e se repete, ecoando como uma cicatriz aberta ao longo do texto.

4. A METÁFORA NA TESSITURA DO POEMA EM PROSA

A palavra metáfora se origina da palavra grega *methaphorá*, composta por *metha* que significa: mudança, transformação e *phorà* sendo a ação de levar, transportar. Desde sua etimologia o termo carrega a ideia de deslocamento de sentido, a transferência de significado de um campo a outro. Antonio Candido, em *O Estudo Analítico do Poema* (2006), esclarece que a metáfora, “tanto comum quanto literária” pressupõe os elementos “(1) — semelhança

(2) — comparação subjetiva (3) — abstração (4) — transposição (5) — formação de uma nova realidade semântica de caráter simbólico” (p.140). Para além, nas abordagens dos manuais de gramática normativa, o conceito de metáfora é frequentemente associado pela forma restrita, como um mero recurso estilístico, da categoria figuras de linguagem. Como observado, por exemplo, na *Gramática Normativa da Língua Portuguesa* (2000), de Carlos Henrique da Rocha Lima, em que a definição de metáfora é uma comparação implícita, a transferência de um termo para uma área de significação que originalmente não lhe pertence.

De modo similar, José Carlos de Azeredo na *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa* (2011) define que “a metáfora consiste no emprego de palavras ou expressões convencionalmente identificadas com um dado domínio de conhecimento para verbalizar experiências conceptuais de outro domínio” (p. 418) e ainda como um “recurso de expressão amplamente usado no discurso cotidiano, por mais que seja tradicionalmente tratado como característico da linguagem da poesia” (p. 418). Paralelamente, Domingos Paschoal Cegalla, em seu livro *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa* (2020), define a metáfora como um “desvio da significação própria de uma palavra” ou seja, um processo que é “nascido de uma comparação mental ou característica em comum entre dois seres ou fatos” (Cegalla, 2020, p.614).

Portanto, neste capítulo, busca-se elucidar que a metáfora está para além de apenas um ornamento da linguagem, considerando seu potencial como estrutura fundante do pensamento e como mecanismo essencial de construção de sentido no discurso poético e cotidiano, compreendendo perspectivas mais abrangentes e reflexivas. Mais do que uma figura de linguagem, ela funciona como uma costura que une a memória, o silêncio e a ausência, tecendo as imagens do cotidiano em linguagem sensível e poética. Ao revisitar as definições clássicas da metáfora, desde Aristóteles até os estudiosos da atualidade e de outras áreas do saber, como Paul Ricoeur (2000) e Jacques Lacan (2008), procura-se compreender de que maneira, em *Vermelho Amargo*, a metáfora transforma a perda em linguagem e faz

da ausência uma presença em movimento, que se atualiza em cada fragmento do poema em prosa.

4.1 A potência da metáfora: para além da figura de linguagem

A primeira definição de metáfora foi formulada por Aristóteles no tratado *Poética* e, posteriormente, retomada no livro III da *Retórica*. Nesses textos são discutidos de que modo o filósofo estabelece os fundamentos do pensamento ocidental acerca das figuras de linguagem, colocando em destaque a metáfora, tanto no uso artístico quanto no âmbito persuasivo da linguagem.

Na *Poética*, Aristóteles define que a metáfora consiste na “designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa” (Aristóteles, 21, 1457b). Ou seja, ela corresponde a uma substituição de um termo por outro que, originalmente, não lhe pertence por natureza, perdendo assim, seu significado original. Essa perspectiva pode ser identificada nos quatro tipos de metáfora apresentados por ele: do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, da espécie para a espécie, e por analogia:

Do gênero para a espécie, entendo, por exemplo, o enunciado “Aqui minha embarcação se deteve”, pois “estar ancorado” é uma espécie do gênero “deter-se”, da espécie para o gênero no enunciado “Certamente Ulisses realizou inúmeros feitos gloriosos”, pois “inúmeros” são muitos e o poeta se serviu aqui desse termo, em vez de “muitos”; da espécie para a espécie, por exemplo, em “Tendo exaurido a vida com seu bronze afiado” e “Tendo ceifado com seu bronze aguçado”, pois, no primeiro, o poeta disse “exaurir” no lugar de “ceifar” e, no segundo, “ceifar” no lugar de exaurir; mas ambas as palavras especificam “tirar” {a vida}. Digo que há analogia [...] por exemplo, quando digo que a “taça” está para Dionísio assim como o “escudo” para Ares, e então se dirá: a taça, “escudo de Dionísio”; e o escudo, “taça de Ares”. (Aristóteles, 21, 1457b 9-20).

A noção de metáfora apresentada na *Poética* é pensado atrelado ao fazer poético, tendo como foco a questão estética e criativa do poema. Trata-se de uma figura compreendida no campo do léxico, no qual se estabelecem as relações de semelhança entre os termos. Já no livro III da *Retórica*, Aristóteles retoma o conceito de metáfora e enfatiza sua função dentro do discurso, exercendo um papel persuasivo: “a metáfora é o meio que mais contribui para dar ao pensamento, clareza, agrado e o ar estrangeiro de que falamos” (Aristóteles, Livro III, 459b). Ele elucida, ainda, que para o discurso retórico, é preferível empregar somente o tipo de metáfora por analogia, visto que ela oferece suporte para estabelecer relações de sentido entre dois ou mais termos dentro do discurso. Logo, nota-se

que em ambos os tratados o conceito de metáfora permanece no âmbito do léxico, porém suas funções se adaptam conforme o intuito comunicativo a qual são empregadas.

Todavia, embora Aristóteles considere a metáfora como um recurso ligado ao vocabulário e não ao pensamento, ele reconhece sua força cognitiva ao afirmar que “bem expressar-se em metáforas é bem apreender a semelhança” (Aristóteles, 22, 1459a 5-6). Tal observação deixa implícito que a formulação de uma metáfora demanda do poeta ou do orador uma percepção extralinguística, pressupondo uma capacidade elevada da mente para estabelecer relações de sentidos em vários contextos. Percebe-se, assim, que a concepção contemporânea da metáfora como estrutura do pensamento, encontra inspiração em Aristóteles, mas vai além de suas definições iniciais.

Mesmo que tal pensamento esteja sugerido nos textos de Aristóteles, muitos de seus seguidores limitaram-se a adotar a noção da metáfora como transferência lexical, que perdurou durante a Idade Média. Retóricos como Cícero e, especialmente, Quintiliano, por exemplo, definiu a metáfora como uma comparação abreviada, com o seguinte exemplo a frase: “o homem agiu como um leão” constitui uma comparação; dizer “o homem é um leão” é uma metáfora (Moisés, 1987, p.197). Ao limitar a metáfora a uma simples omissão do conectivo “como”, Quintiliano reduz sua complexidade, ignorando os aspectos semânticos, interpretativos e cognitivos que esse fenômeno linguístico pode engendrar. Tal concepção restritiva prevaleceu durante séculos, afastando a metáfora de seu potencial como instrumento de conhecimento e de produção de sentido.

Paul Ricoeur, em seu livro *A metáfora viva* (2000), retoma as considerações aristotélicas e evidencia que foi a partir do estudo da metáfora no nível da palavra que se expandiu a forma de abordá-la como produtora de sentido e parte constitutiva do pensamento. Ele evidencia que a abordagem da metáfora no nível da palavra, embora não ocasionasse uma alteração semântica, tornou-se necessária para o estudo dos signos e sistemas de significações, uma vez que

a definição real de metáfora em termos de enunciado não pode eliminar a definição nominal em termos de palavra ou de nome, na medida em que a palavra continua a ser a portadora do efeito de sentido metafórico; é da palavra que se diz tomar um sentido metafórico; eis por que a definição de Aristóteles não é abolida por uma teoria que não se refere mais ao lugar da metáfora no discurso, mas ao próprio processo metafórico (Ricoeur, 2000, p.108).

Ampliando esse raciocínio, pode-se dizer que, mesmo quando se analisa metáforas mais complexas, o deslocamento semântico sempre se inicia por uma palavra que é empregada fora do seu uso convencional. Na frase retirada do livro *Vermelho Amargo*, por exemplo, “coração do outro é uma terra que ninguém pisa” (Queirós, 2011, p.44), o termo “terra” (usualmente associada a um espaço físico) é deslocada de seu sentido comum para criar um sentido mais subjetivo e afetivo que consiste no sentimento de outra pessoa. O uso inusitado dessa palavra cria uma imagem que transcende a descrição literal, suscitando uma dificuldade, do sujeito, em explorar os sentimentos e emoções que compõem o mundo interior do outro, um lugar privado, íntimo e quase inacessível. Nesse caso, a metáfora não se limita a um recurso retórico ou ornamento estético da poética, pelo contrário, ela abre uma discussão sobre a complexidade das relações humanas, o instaurar um conflito de significados que exige do leitor uma interpretação ativa e sensível. É a partir desse movimento de tensão semântica, que se origina na palavra e amplia no enunciado, que Ricoeur (2000), reconhece a metáfora como uma relação entre o pensamento e a linguagem. Ao instaurar novas redes de sentido, a metáfora reconfigura a realidade simbólica, permitindo que a experiência da ausência, da dor ou da alteridade se materialize poeticamente na linguagem.

É com Ivor Armstrong Richards que a ideia de metáfora assume uma nova abordagem, considerando-a como um processo interativo e dialógico de construção de sentido. O crítico propõe uma distinção entre dois elementos fundamentais da metáfora: *tenor* (ou conceúdo conceitual que se deseja comunicar) e o *vehicle* (termo metafórico que transporta esse conteúdo). Para ele, “a metáfora não é o ‘veículo’: ela é o todo constituído pelas duas metades” (Ricoeur, 2000, p.130), ou seja, o sentido metafórico não reside em um dos termos isoladamente, mas na interação entre eles.

Nesse entendimento, a metáfora deixa de ser vista como uma simples equivalência, como ao afirmar “a vida é um morango”, e passa a ser concebida como uma relação dinâmica, na qual o leitor ou ouvinte desempenha um papel ativo na produção de sentido. A metáfora, portanto, exige do interlocutor um esforço interpretativo para articular o conteúdo subentendido (vida) com a imagem evocada (morango), ativando associações simbólicas, sensoriais e culturais. Ao deslocar sentidos entre domínios distintos da experiência, a metáfora não apenas enriquece o discurso, mas também amplia as possibilidades de significação, permitindo que elementos abstratos, como sentimentos, memórias e experiências subjetivas, revelem novas configurações de realidade e instaurarem um

redesenho do mundo por meio da linguagem. O deslocamento de sentido de uma palavra por outra, para Richards, não ocorre de maneira mecânica, tampouco pronto. Ele defende que o sentido da metáfora é construído a partir da interação entre as duas ou mais palavras, considerando a forma como são transformadas quando colocadas próximas e dentro de um contexto. Nesse processo, a metáfora não transmite uma ideia pronta, mas funciona como ponto de partida para a produção de sentido. Essa nova perspectiva proposta por Richards influenciou e preparou o caminho para que Max Black formulasse a ideia de que a metáfora não deve ser compreendida de maneira isolada, mas como parte de um todo, envolvendo o discurso em sua totalidade. Em outras palavras, para Black, o processo metafórico cria novos significados, uma vez que seu sentido não reside na análise dos termos isoladamente, mas na relação entre eles dentro do enunciado, alterando, assim, a forma como o interlocutor percebe o que está sendo dito (Ricoeur, 2000, p.140).

A partir das discussões de Richards e Black, Paul Ricoeur desenvolve seus estudos e apresenta a metáfora como um processo discursivo que surge a partir de uma transgressão literal das palavras e origina novos sentidos dentro do texto, levando em consideração sua definição de texto como:

Por texto não entendo somente nem principalmente a escritura, embora a escritura ponha por si mesma problemas originais que interessam diretamente ao destino da referência; mas entendo, prioritariamente, a produção do discurso como obra (Ricoeur, 2000, p.336).

Para Ricoeur, compreender o texto como obra implica reconhecer que sua significação envolve o texto como um todo, construída progressivamente, originando-se nas palavras, em seguida pelos enunciados, até chegar em sua totalidade, que é o texto formado e suas referências. Mais do que a simples soma de suas partes, o texto se torna uma construção que se desenvolve gradualmente, à medida que as palavras ganham sentido dentro das frases, e as frases, por sua vez, vão se conectando, alcançando uma unidade em que as ideias se entrelaçam e produzem novos significados. Essa totalidade do texto também é interpretativa, pois o leitor só consegue compreender plenamente o que está sendo dito quando identifica a maneira como cada elemento se articula no conjunto. Partido dessa linha de raciocínio, Ricoeur destaca que a metáfora, dentro de um texto, possui uma significação central na produção de sentido, que permanece em toda sua formação estrutural, permeando a composição textual e contribuindo para a refiguração da realidade pela linguagem.

A metáfora, enquanto fenômeno que ultrapassa o âmbito meramente linguístico para se constituir como elemento estruturante do pensamento e da realidade, encontra também importante eco no campo da psicanálise. Nesse contexto, Jacques Lacan, realiza considerações significativas sobre a metáfora a partir da estruturação do inconsciente, concebido como linguagem. Para isso, ele retoma os conceitos estruturais da linguística, especialmente os propostos por Ferdinand Saussure em *Curso de Linguística Geral*¹¹(1916). Diferente de Saussure, Lacan, em seu texto “A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud” defende a ideia de que:

a centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia de significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia. Uma palavra por outra, eis a fórmula da metáfora [...] (Lacan, 2008, p.510).

Para Lacan (2008), o inconsciente não se trata de um espaço físico no cérebro que armazena as ideias, sentimentos e conteúdos mentais prontos, mas consiste em um processo psíquico que opera por meio da linguagem. Isso implica que seu funcionamento ocorre a partir da articulação de palavras, imagens e símbolos, que, ao serem inseridos em uma frase, podem ser combinados, deslocados e substituídos. A metáfora, nesse sentido, configura-se como uma operação do inconsciente que se manifesta quando há uma substituição de um significante ausente, impedido de aprezer diretamente (podendo ser um desejo censurado, um trauma ou sentimento recalcado), por outro significante que ocupa seu lugar e o representa de forma indireta. Esse mecanismo cria um novo sentido a partir de uma ausência, que se manifesta como falta.

A fim de exemplificar sua ideia acerca da metáfora, Lacan apresenta a seguinte equação: $f(S'/S) \ S \equiv S (+) \ s$, essa fórmula fornece a chave para a função da substituição de um significante por outro. Ou seja, nessa fórmula, S representa o significante que está ausente; S' é o significante substituto (que pode ser uma palavra, um objeto carregado de sentido ou uma imagem) e que ocupa o lugar de S. Ao operar dentro de uma cadeia de significantes, a substituição de S por S' dá origem a um novo elemento simbólico, indicado

¹¹ Segundo Saussure (1916), o significante é definido como a imagem acústica, ou seja, a impressão psíquica que o indivíduo tem ao emitir o som de uma palavra, enquanto o significado refere-se ao conceito da palavra. Dessa forma, o linguista aponta que o signo é a relação do significado com o significante, ressaltando que o significado está sempre em prevalência ao significante.

por S (+), que resulta em um significado, representado por *s* (Lacan, 2008, p. 519). Esse processo ilustra como a metáfora, enquanto mecanismo inconsciente, opera pela substituição e condensação simbólica, revelando sentidos que emergem da ausência e da falta. Nesse contexto, Lacan compreende a metáfora como um dos mecanismos pelos quais o inconsciente se inscreve no campo da linguagem.

Para Lacan, a “centelha criadora da metáfora não brota da apresentação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados” (p. 51). Dessa maneira, aquilo que não pode ser expresso de forma direta na linguagem retorna simbolicamente por meio da metáfora. Esse processo não se restringe a um mecanismo linguístico, mas evidencia como a falta e o desejo são forças potentes que se manifestam no discurso, ainda que de modo indireto. Para ele, o significante sempre prevalece sobre o significado, pois o mais importante é a compreensão de quais impressões um significante desperta no sujeito e como essas impressões se articulam com os desejos do inconsciente.

Nesta pesquisa, adota-se o conceito de metáfora proposto por Jacques Lacan (2008), entendido como operação de substituição de um significante por outro, na cadeia significante, produzindo sentido a partir de uma falta. Não se pretende, contudo, aprofundar-se nos fundamentos teóricos da psicanálise lacaniana, como o estágio do espelho ou registros do real, simbólico e imaginário. A referência a Lacan será restrita ao conceito de metáfora, tomado aqui como chave de leitura da linguagem, com objetivo de compreender como a ausência materna em *Vermelho Amargo* se desloca simbolicamente ao longo do poema, reaparecendo em elementos como objetos, espaços físicos e ações do cotidiano. Além da abordagem lacaniana, recorre-se também à reflexão de metáfora proposta por Paul Ricoeur (2000), que a compreende como um movimento vivo da linguagem, capaz de gerar continuamente novas camadas de significação. A análise, portanto, combinará o deslocamento estrutural proposto por Lacan com a dimensão poética e interpretativa elucidada por Ricoeur, permitindo discutir como a ausência materna é recorrente, no poema em prosa, por meio de metáforas que reconfiguram simbolicamente o vivido.

4.2 Deitar o vermelho sobre papel branco: a metáfora da ausência

Em *Vermelho Amargo*, a ausência é a temática que prevalece em todo o poema em prosa, revelando-se como uma presença constante, mesmo quando não é mencionada de forma explícita. A perda, sobretudo da figura materna, é explícita por meio de uma

linguagem poética, rica em imagens, ritmos e repetições que operam como metáforas, a fim de materializar o que se foi:

Exige-se longo tempo e paciência para enter- rar
uma ausência. Aquele que se foi ocupa todos os
vazios. Como água, também a ausên- cia não
permite o vácuo. Ela se instala mesmo
5 entre as pausas das palavras. Na morte, a
ausência ganha mais presença. É substantivo e
concreto tudo aquilo que permanece. Daí, os
mortos passearem entre nós. Jamais imagi-
nei seu espírito transfigurado em fruto (Queirós, 2011, p.36).

Ao utilizar a expressão “enter- / rar uma ausência” logo na primeira frase, o eu poético atribui à ausência uma dimensão quase corpóreo, como algo que requer tempo e esforço para ser enterrado. Essa afirmação inicial sugere um tom melancólico, um luto que ainda não foi elaborado, que é reforçado quando ele afirma que “aquele que se foi / ocupa todos os vazios”. A ausência, nesse caso, é tratada como uma presença cheia, que preenche os espaços físicos, afetivos e até silenciosos, ideia reforçada pela metáfora da água, simbolizando algo fluído e contínuo, que impede a existência do vácuo.

Além disso, a ausência é descrita como uma força ativa que reside até “entre as pausas das palavras”. Tal formulação demonstra a insuficiência da linguagem para expressar o sofrimento, uma vez que até as pausas do discurso estão impregnadas pela dor da perda. Assim, a morte, em vez de apagar, intensifica a saudade da mãe falecida, que se materializa por meio da linguagem, da memória e das pequenas ações do cotidiano, conforme a última frase do trecho: “Jamais imagi- / nei seu espírito transfigurado em fruto”. O tomate, fruto mencionado pelo eu poético ao final desse bloco de texto, é apresentado como um alimento que, além de nutrir a fome biológica, também alimenta a saudade materna, configurando-se em uma metáfora da ausência.

Os períodos iniciais curtos desse excerto imprimem ao texto um ritmo de leitura pausado, quase hesitante, como se a própria escrita precisasse respirar, expressando o silêncio entre as frases. Essa pausa discursiva, corroborada pela sonoridade em “ exige-se longo tempo e paciência para enter- / rar uma ausência. Aquele que se foi ocupa / todos os vazios. Como água, também a ausên- / cia não permite vácuo. Ela se instala mesmo / entre as pausas das palavras”. A repetição dos fonemas fricativos alveolares sibilantes [s] e [z] representados pelos grafemas <c> e <s> em se [se], paciência [pa'siêsjɐ], ausência [aw'zêsjɐ], todos ['todus], os [us], vazios [va'zius], instala [is'tala], mesmo ['mezmu],

pausas [ˈpawzas], das [das] e palavras [paˈlavras], produzidos pela passagem do ar através de uma estreita constrição próxima ao alvéolo (região logo atrás dos dentes superiores), gera um som agudo e contínuo e sibilante. Essa qualidade acústica produz uma sonoridade “cintilante” e “ondulante”, que na percepção auditiva remete a sons como sussurros, chiados ou murmúrios, os quais aos poucos desaparecem à medida que o eu poético descreve que a ausência materna adquire mais presença: “é substantivo / e concreto tudo aquilo que permanece. Daí / os mortos passearem entre nós. Jamais imagi- / nei seu espírito transfigurado em fruto” (Queirós, 2011, p.36).

Aqui, percebe-se uma mudança de ritmo durante a leitura, em que o som dos fonemas plosivos e vibrantes representados pelos grafemas <t>, <v>, <r>, <d>, <q>, <j> e <f> respectivamente em substantivo [subʃtẽˈtʃivu], concreto [kõˈkretu], tudo [ˈtudu], aquilo [aˈkilu], que [ke], permanece [peɾmaˈnesi], daí [daˈi], mortos [ˈmoɾtus], passearem [paseˈarẽ], entre [ˈẽtri], jamais [ʒaˈmaiʃ], imaginei [imaʒiˈnej], espírito [ˈespíritu], transfigurado [trẽsfiguˈradu] e fruto [ˈfrutu], emitem um efeito sonoro mais marcante.

Os sons oclusivos, representados pelos grafemas <c> e <s> ao entrarem em contato com os fonemas fricativos, <t>, <v>, <r>, <d>, <q>, <j> e <f>, ocasionam um recurso estético e sonoro de transição e aceleração, evocando uma compreensão por meio dos recursos poéticos e metafóricos da tentativa de presentificar a ausência por meio da linguagem. A partir da análise realizada, percebe-se que a morte não é associada ao apagamento, mas permanece como uma presença simbólica e sensível que emerge por meio da memória afetiva do eu poético, consoante ao próximo fragmento:

- Sobre os dias, a ausência da mãe ganhava
corpo. O tempo — capaz de trocar a roupa do
mundo — não consumia sua lembrança.
Quando se ama, em cada dia o morto nasce
5 mais. Em tudo, sua ausência estava presente.
Sobre a fruteira da mesa da sala de jantar,
na janela em que se debruçava nas tardes, na
gota de água que pingava da torneira, no anil
que clareava os lençóis, ela se anunciava.
10 No silêncio obrigatório para bem escutar os
pássaros, ela se emanava (Queirós, 2011, p.20).

Assim como o trecho que foi analisado anteriormente, este parte do paradoxo entre a vida e a morte, a fim de demonstrar que, mesmo depois da partida da mãe, sua presença adquire força com tempo. No primeiro período desse fragmento, as palavras são predominantemente monossílabas e dissílabas: “sobre”, “dias”, “mãe” e “corpo”,

acentuando uma leitura pausada, reforçada pela repetição da fricativa [s] em sobre ['sobri], os [us], dias [dziɐz], ausência [aw'sêsjɐ]. Essa repetição sonora intensifica a sensação auditiva de algo dito em voz baixa. Tais efeitos sonoros sugerem a construção de uma imagem acústica semelhante a um sussurro, citada anteriormente, insinuando a noção da permanência materna até na tessitura da linguagem.

No segmento, “ o tempo — capaz de trocar a roupa do / mundo — não consumia sua lembrança”, há uma personificação do tempo, que é descrito como alguém capaz de modificar ou mascarar algo de forma abrangente, semelhante ao ato de trocar de roupa e assumir um estilo diferente. O uso do travessão ocasiona um intervalo na leitura, criando um tom reflexivo acerca do tempo, pois embora possua uma potência transformadora, o eu poético não consegue apagar a lembrança da mãe falecida que perpetua em sua memória. Sua resistência silenciosa pode ser observada no movimento rítmico da frase, construído pela recorrência de fonemas oclusivos, fricativos e nasais <t>, <p>, <m>, <n> e <s> em tempo ['têpu], trocar [tro'kaʁ], mundo ['mũdu], consumia [kõ'sumja], sua ['sue] e lembrança [lê'brãsa]. A alternância entre a brevidade dos sons oclusivos e a suavidade prolongada dos nasais e fricativos gera uma sonoridade fluída e ao mesmo tempo contida, construindo a imagem do tempo que corre, mas encontra uma força silenciosa durante o percurso. Assim, o ritmo da linguagem se converte em metáfora da ausência transformada em permanência.

O contraste entre a perda e a permanência torna-se mais acentuado na afirmação “quando se ama, em cada dia o morto nasce / mais. Em tudo, sua ausência estava presente”. Ao utilizar a expressão “em tudo”, o eu poético universaliza a experiência do luto: a mãe falecida renasce diariamente e ocupa todos os espaços. O som nasalizado dos fonemas <m> e <n> nas palavras com vogais nasais em [ẽ], quando ['kwẽdu], ama ['ama], morto ['mɔʁ.tu], nasce ['nasi], mais [majɐ], ausência [aw'zêsjɐ] e presente [pre'zêʦfɪ], confere um tom parecido a um murmúrio, como quem fala a alguém que escuta mas não pode ser visto. Além disso, a aliteração do fonema <s> em se [se], nasce ['nasi], mais [majɐ], sua ['sua], ausência [aw'zêsjɐ], estava [is'tava] e presente [pre'zêʦfɪ], corrobora a ideia de uma presença que reside de forma silenciosa. Dessa forma, o ritmo sonoro ultrapassa o visível e faz da linguagem uma ponte entre o tangível e o abstrato.

Após afirmar que a ausência materna preenchia todos os lugares, o eu poético elenca uma série de imagens cotidianas para demonstrar que cada objeto ou ação atua como significante da ausência: “ sobre a fruteira da mesa da sala de jantar, / na janela em que se debruçava nas tardes, na / gota de água que pingava da torneira, no anil / que clareava os

lençóis, ela se anunciava”. O conectivo “na/no” age como pulso poético, marcando o ritmo da enunciação e contribuindo para a construção dessas imagens.

A fruteira, item comum do ambiente doméstico, assume o uma significação afetiva, assim com a janela onde a mãe “se debruçava nas tardes”. A cena da água pingando da torneira evoca o sentimento de saudade que insiste em cair gota a gota, tornando-a uma presença sonora e fluída, percepção que também se estende à imagem do anil usado pela mãe para clarear os lençóis. Portanto, a casa não se reduz a um espaço físico: ela se transforma em força sensível da ausência, observada em mais fragmentos, como: “a mãe morta ressuscitava das / louças, das flores, dos armários, das cadei- / ras, das panelas, das manchas dos retratos / retirados das paredes, das gargantas das gali- / nhas” (Queirós, 2011, p.15-16).

Essa passagem sugere que a mãe, embora não esteja presente fisicamente, ainda reside sutilmente no ambiente familiar por meio dos utensílios e atividades domésticas corriqueiras, que antes eram sinônimos de zelo e cuidado materno. A estrutura da frase, desenvolvida a partir dos conectivos “das/dos” que aparecem em anáfora, confere à leitura um ritmo marcante, desencadeando um tom ritualístico, similar a uma prece, de modo que cada item elencado pelo eu poético torna-se um significante da ausência. Além disso, a quebra gráfica das palavras “cadeiras” e “galinhas” cria uma interrupção na leitura, como se indicasse a fragmentação da memória, atravessada pela ausência.

No que concerne à construção sonora, a fricativa [s], representado pelos grafemas <sc>, <ç> e <s> ao entrar em contato com as consoantes oclusivas e vibrantes <d>, <t>, <p> <g> e <r> nas palavras ressuscitava [ʁesuʃsi'tava], das [das], louças [lowsas], flores [floris], dos [dos], armários [aʁ'maɾjos], cadeiras [ka'dejras], panelas [pa'nelas], manchas [mẽʃas], retratos [ʁe'tratos], retirados [ʁeti'radus], paredes [pa'redʒis], gargantas [gaʁ'gẽtas] e galinhas [ga'lipas], cria uma sequência rítmica semelhante a um atrito, em que a suavidade produzida pelo som do [s] é interrompida pelo embate com as consoantes. O efeito rítmico de atrito sonoro ocorre devido à alternância entre sons fricativos sibilantes, que são produzidos pela passagem do ar por uma constrição estreita, gera um som contínuo e suave, e as consoantes oclusivas ou vibrantes, que envolvem uma interrupção ou impacto no fluxo de ar, resultando em sons mais bruscos e marcados. Quando esses sons aparecem em sequência, a suavidade prolongada dos fricativos é “quebrada” ou interrompida pelas oclusivas e vibrantes, criando um contraste acústico, uma espécie de “choque” sonoro entre o deslizar contínuo e o impacto abrupto. Desse modo, a ausência da mãe é silêncio e um

sussurro constante, que ganha mais força a partir da construção sonora que encena o luto e a saudade do carinho materno.

O cenário doméstico, mais uma vez, surge como força tangível da ausência. Nele, os objetos funcionam como extensões afetivas da mãe, que reverbera em cada fresta, utensílio e cômodo. Assim, a casa, que antes era local de aconchego, carinho e refúgio, hoje revela-se como corpo vivo da perda, intensificado pelas memórias do eu poético:

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
 5 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
 10 — antes bem-aventurança primavera — abrigavam passageiros sem linha do horizonte. Se fora o lugar da mãe, hoje ventilava obstinado exílio (Queirós, 2011, p.9).

No excerto, a vírgula após “Sem a mãe” introduz uma pausa abrupta que destaca a partida da mãe como principal catalisador da transformação do espaço doméstico. A casa, tradicionalmente associada ao pertencimento e aconchego, torna-se um significante da ausência materna, sendo descrita como um lugar transitório e vago. A quebra da palavra “provisório” provoca um intervalo na leitura, reforçando a noção de fragmentação tanto do lar quanto do eu poético diante da morte da mãe. Essa sensação é intensificada pelos períodos curtos, bem como pelo uso da vírgula e travessões, que contribuem para a elaboração da ideia de interrupção e silêncio.

Na primeira frase, o som fricativo [s] em sem [ˈsẽ], casa [kazɐ] e ser [sɐɾ] gera uma cadência suave que remete o senso de solidão e o vazio que se instala na casa após a morte da mãe. O fonema [s], por ser uma consoante fricativa alveolar sibilante, produz um fluxo contínuo e delicado de ar, criando um efeito sonoro leve e “aéreo”, que naturalmente contribui para uma atmosfera introspectiva e silenciosa, adequada à temática da ausência. A nasalização do [m] nas palavras sem [sẽ̃], mãe [ˈmẽ̃] e um [ũ], desencadeia a impressão de um murmúrio abafado, como uma memória que ainda reverbera sutilmente. Esses fonemas nasais reforçam a sensação de algo presente de forma silenciosa e emocional, um murmúrio interno que permanece mesmo com a ausência física, evocando a persistência da memória

afetiva no ambiente e no eu poético. Essa fluidez sonora, contudo, é suspensa pela palavra “provisório” [provi'zórju], cuja composição fonética inclui fonemas plosivos como <p>, <v> e <r>, combinados às vogais fechadas “i” e “o”. Esses sons mais marcados e incisivos acentuam a quebra da linearidade sonora proporcionada pela fricativa [s], encenando a ruptura emocional causada pela partida da mãe. Logo, o conjunto de sons sugere um tom melancólico, em que o espaço familiar torna-se palco de transitoriedade e insegurança.

Em “uma estação com indecifrável pla- / taforma onde espreitávamos um cargueiro / para ignorado destino”, a expressão “cargueiro / para ignorado destino” implica que, diante da dor do luto, o deslocamento do eu poético e de seus irmãos torna-se inevitável, pois o lugar que antes era sinônimo de afago e ternura agora representa saudade e exílio. Nesse sentido, a metáfora da casa como terminal de estação ferroviária — um espaço de transição, espera e incerteza, acentua a substituição do núcleo familiar para um cenário incerto.

A repetição da fricativa sibilante [s] reproduzida pelos sons dos grafemas <s>, <c> e <ç> em estação [is'ta'sẽw], indecifrável [ĩdesi'fravew] e espreitávamos [esprej'tavẽmus], constrói um efeito sonoro similar a um sussurro constante. As fricativas sibilantes, como o som [s], são produzidas quando o ar passa por uma constrição estreita próxima aos dentes superiores, gerando um som contínuo e sem interrupção brusca no fluxo de ar. Por isso, evocam uma sensação de suavidade, fluidez e persistência sonora — algo que remete à delicadeza de uma lembrança, à presença sutil da memória ou mesmo a um silêncio carregado de significado. Nesse contexto, esses sons colaboram para a formação da cena de vozes contidas ao fundo de uma plataforma vazia, sugestionando que o próprio silêncio carrega uma voz sutil.

Essa atmosfera, contudo, é tensionada por sons mais densos e marcantes: ovibrante do [r] e oclusivo do [g] em respectivamente espreitávamos [esprej'tavẽmus], cargueiro [kæ'gejru] e ignorado [igno'radu]. As consoantes oclusivas, como [g], resultam de uma interrupção completa do fluxo de ar, seguida por sua liberação súbita, criando um som curto e explosivo. Já as vibrantes, como [r], produzem uma rápida vibração da língua contra o palato, imprimindo ritmo e intensidade ao enunciado. Esses sons mais pesados, ritmados e percussivos introduzem uma sensação de impacto e deslocamento, corroborando uma impressão acústica que se aproxima do ronco grave do motor de um trem em movimento. A tessitura sonora construída nessa frase gera uma sensação de tensão e melancolia, transformando a casa em um espaço marcado pela incerteza e saudade.

Embora a mãe não esteja mais presente fisicamente, seu vínculo é indestrutível e

permanece mesmo após sua morte, ainda que de maneira dolorosa: “não se desata com / delicadeza o nó que nos amarra à mãe”. A figura materna era o alicerce que dava sentido à existência cotidiana e, mesmo após sua partida, continua a habitar silenciosamente todos os cômodos da casa, que se transformam em traços simbólicos da ausência: “os cômodos sombrios da casa / — antes bem-aventurança primavera — abri- / gavam passageiros sem linha do horizonte. Se fora o lugar da mãe, hoje ventilava obs- / tinado exílio”. Nessa última frase do fragmento analisado, percebe-se a retomada da metáfora da casa como lugar de expatriação e desterro. A expressão “cômodos sombrios” desencadeia a imagem de espaços escuros, silencioso, que remetem à solidão. Tal atmosfera é intensificada pelo som produzido pela justaposição do som nasalizado do [m] combinado com a fricativa [s], presentes em “cômodos” e “sombrios”. O fonema nasal [m] carrega um tom fechado e grave, como se o som estivesse “preso” em um espaço interno, uma casa vazia onde ainda ressoam vozes do passado, enquanto o [s], por ser prolongado e sutil, remete a algo contínuo, etéreo e distante, como um sussurro que se perde ao longe.

A combinação dessas consoantes cria uma sonoridade abafada e contínua, emite um efeito sonoro abafado, semelhante ao eco de um espaço vazio. O som se prolonga, mas não explode, ecoa suavemente e depois se desfaz, como ocorre em lugares fechados, em que o som não reverbera com nitidez, mas se dispersa com peso e silêncio. Esse efeito reforça a atmosfera de luto e ausência, transformando a casa, outrora habitada pela presença materna, em uma caixa de ressonância da dor. Esse cenário contrasta com a imagem da casa antes da morte da mãe, descrita como “— antes bem-aventurança primavera —” evoca um espaço cheio de luz, aconchego, florescimento e vitalidade. O uso dos travessões para isolar a expressão funciona como um deslocamento do tempo atual para o passado, suspendendo momentaneamente o presente melancólico da casa, dando lugar a memória afetiva relacionada à mãe. Além de criar uma pausa na leitura, os travessões evidenciam que, embora a mãe não esteja mais fisicamente presente, ela continua a habitar a casa, não como presença corpórea, mas como força sensível que resiste ao tempo e habita em todos os detalhes da casa.

Os recursos sonoros também contribuem para a percepção da mãe como presença pulsante tanto na linguagem quanto no meio familiar. O som fricativo do [s], produzido pela passagem contínua do ar por uma constrição na cavidade oral, especialmente entre a língua e os dentes alveolares, manifesta-se nos grafemas <s>, <ç> e <z> em os [us], cômodos [‘kômodus], sombrios [sô‘brius], casa [‘kaze], antes [‘êtiis], aventura [avêtu‘rêse],

passageiros [pasa'ʒerus], sem [sêj], se [si], obstinado [obst̃ĩ'nadu], e da fricativa [z] em horizonte [ori'zõt̃ĩ] e exílio [e'zilju]. Esses fonemas fricativos, por serem produzidos com fluxo de ar contínuo e sem obstrução total, criam uma sonoridade prolongada, sussurrada, quase etérea — como um som que permanece no ar, semelhante ao ruído distante de um trem em movimento ou ao eco de uma lembrança persistente. Essa musicalidade frasal, solidificada por períodos curtos e pausas calculadas, denuncia que a ausência não é silenciosa, mas ressoa como um sussurro prolongando, semelhante ao barulho distante de um trem que parte lentamente. Contudo, esse sussurro prolongado é interrompido pela inserção de consoantes fricativas oclusivas como <d>, , <t>, <p> e <g>, sons produzidos por um bloqueio total e momentâneo do ar na cavidade oral, seguido de liberação súbita, como se fossem pequenos golpes na sequência melódica do texto, criando uma ideia de corte e tensão. A casa, antes “bem-aventurança primavera”, torna-se cenário do luto e da fragmentação, e cada som, seja prolongado ou cortante, materializa essa ambivalência.

Com tal construção, a interação entre as consoantes fricativas e oclusivas cria uma atmosfera de inquietude, na qual a fluidez sonora da ausência é constantemente inerrompida pela presença abrupta do sofrimento e da dor do luto, elementos que agora ocupa todas as estruturas da casa e da vida do eu poético. Essa oscilação entre continuidade e ruptura revela-se como um traço expressivo da experiência do luto: enquanto as fricativas evocam o eco prolongado da presença materna que persiste no espaço e na memória, as oclusivas instauram momentos de tensão e quebra, refletindo o impacto da perda. Portanto, cada som, pausa e transição entre essas articulações sonoras espelham a presença da mãe como uma repercussão contínua que, apesar da separação física, sua presença permanece sensível na memória reencenada pela linguagem e nas cenas do cotidiano, como sugere o próprio fragmento:

- Minha mãe prezava as rendas pelo que havia nelas de fragilidade e trabalho. Todas as suas costuras eram arrematadas com rendas nas margens. Na ausência de rendas, ela
- 5 mesma as tecia, pacientemente, com linhas de seda, trazidas da China, para presentear nossos olhos com mais cortesia. Ela não escolhia os lados. Toda margem, mesmo as do riacho da cidade, merecia seu desvelo (Queirós, 2011, p.24).

A tecelagem das rendas sendo realizadas pela mãe é descrita de maneira afetiva e poética, quase idealizada. O gesto de arrematar as costuras “com rendas na margem” implica seu árduo cuidado e preocupação com os pormenores que, muitas vezes, passam despercebidos durante a costura. A palavra margem remete à algo distante, que passa despercebido, algo afastado do centro das atenções, o que intensifica a imagem de uma mãe que se dedica também ao que está à beira, ao que é liminar. Nesse caso, entende-se que a mãe atentava-se à todos os detalhes do lar, do cuidado pleno, do amor que repercurte até nas bordas — seja das costuras ou no sentido simbólico relacionado às questões familiares ou atividades domésticas.

No enunciado “na ausência das rendas, ela / mesma as tecia, pacientemente, com linhas / de seda trazidas da China, para presentear / nossos olhos com mais cortesia”, o gesto da mãe revela seu esforço e criatividade ao tentar transformar a escassez das rendas em uma produção bonita e minuciosa. Mais do que resolver a ausência do material principal utilizado em sua costura, sua ação adquire valor simbólico: ela converte a falta em um trabalho manual carregado de cuidado e amor. A delicadeza do gesto é reforçada pela estrutura sintática do enunciado, que apresenta período relativamente longo, entrecortado por vírgulas que indica pausas suaves. Essa cadência pausada confere à linguagem uma musicalidade contemplativa, semelhante ao gesto delicado e contínuo do ato de costurar.

É válido ressaltar que a palavra “renda” é mencionada três vezes ao longo da passagem, sugerindo que é algo importante na vida da mãe. Esse léxico se desloca como significante de seu zelo e afeição materna, transformando a tecelagem em uma metáfora para a construção de histórias, vínculos e pertencimento. Assim, além de entrelaçar os fios do tecido, ela também parece costur no tempo os traços de seu amor.

A musicalidade do trecho é intensificada pela repetição de consoantes fricativas [s], [z] e [ʒ], bem como de oclusivas suaves como [t] e [d], o que colabora para a construção de uma cadência rítmica suave e sussurrante, que remete ao som delicado do roçar da seda, do fio deslizando pelo tecido. Tal efeito sonoro pode ser observado na articulação de termos como prezava [pre'zavə], rendas [ˈrɛdəs], nelas [ˈnɛləs], todas [ˈtodəs], as [as], suas [ˈsu.əs], costuras [kos'turəs], arrematadas [aɾema'tadəs], nas [nas], margens [ˈmaɾʒɛjs], ausência [aw'zɛsjə], mesma [ˈmezmə], tecia [te'siə], pacientemente [pasiɛ̃tʃi'mɛ̃tʃi], linhas [ˈlĩɲəs], seda [ˈsedə], trazidas [tra'zidəs], presentear [prezentʃe'aɾ], nossos [ˈnɔsus], olhos [ˈɔlus], mais [majs], cortesia [koɾte'zi.ə], escolhia [esko'liə], lados [ˈladus], cidade [si'dadʒi], merecia [mere'siə], seu [sew] e desvelo [des'velu]. O efeito rítmico gerada por essa

sequência de fonemas evoca a leveza do gesto materno que costura pacientemente, criando uma textura sonora que, assim como o tecido, também se constrói ponto por ponto, sílaba por sílaba, bordando memórias e afetos.

Nesse sentido, a tecelagem realizada pela mãe também pode ser equiparada à linguagem, uma vez que a preocupação estética na elaboração desse fragmento, como as justaposições das palavras, a descrição detalhada e poética da mãe costurando o tecido e as articulações sonoras, sugere que a linguagem é igualmente tecida com a mesma linha de seda utilizada por ela. Nota-se que esse excerto assemelha-se a uma encenação acústica e afetiva da memória do eu poético, em que o amor materno reside até na tecitura da linguagem, como uma presença contínua que ocupa todos os espaços, o que se encontra em paralelo em outro trecho:

Se a chuva chovia mansa o dia inteiro, o amor da
mãe se revelava com mais delicadeza. O tempo
definia as receitas. Na beira do fogão ela
refogava o arroz. O cheiro do alho frito acor-
5 dava o ar e impacientava o apetite. A couve, ela
cortava mais fina que a ponta da agulha que
borda mares em ponto cheio. Depois, mexia o
angu para casar com a carne moída, salpicada de
salsinha, conversando com o caldo do feijão.
10 Tudo denunciava o seu amor. Nós, meninos,
comíamos devagar, tomando sentido para cada
gosto. Ela desconfiava que matar nossa fome era
como nos pedir para viver. A comida descia
leve como o andar do gato da minha irmã (Queirós, 2011, p.35).

Logo na primeira frase, há a construção acústica do barulho de chuva caindo, quase como um sussurro: “Se a chuva chovia o dia inteiro, o amor / da mãe se revelava com mais delicadeza”. A aliteração do fonema fricativo pós-alveolar surdo [ʃ] em chuva [ʃuvə] e chovia [ʃo'viə], produz um efeito sonoro que remete ao som contínuo da água, evocando a atmosfera de um dia chuvoso. Somam-se a esse efeito a nasalidade dos fonemas [m] e [n] das palavras manса [mêsa], inteiro [ĩ'tejru], maë [mê] e mais [majs], que reforça a suavidade e o tom melancólico do enunciado. Além disso, a sibilância do [s] em se [si], manса [mêsa] e mais [majs], junto ao som sonoro do [z] em delicadeza [delika'dezə], evoca uma sonoridade prolongada e serena. A combinação desses efeitos fônicos constrói uma textura sonora que espelha o ritmo lento e reflexivo da memória, intensificando o tom nostálgico do eu poético ao recordar a figura materna.

Outra imagem acústica construída nesse fragmento é o dos alimentos sendo preparados pela mãe. Na sequência “o cheiro do alho frito acor- / dava o ar”, por exemplo, o fonema fricativo [ʃ] em cheiro [ˈʃejru], combinado com as vogais abertas das palavras acorda¹²va [akorˈdava] e ar [ar] produz um movimento fonético que imita o cheiro forte do alho frito, como se impregnasse lentamente o ambiente. Similarmente, em “a couve ela cortava mais fina que a ponta da agulha”, os fonemas oclusivos e fricativos “t”, “v” “f” “p” presentes em cortava [kɔʁˈtava], fina [ˈfina] e ponta [ˈpõta], reproduzem ritmicamente o som seco da lâmina cortando a couve, quase como estalidos sutis, que marcam a precisão e o cuidado do gesto materno. Da mesma maneira, a cena do angu sendo preparado na beira do fogão é reforçada com o emprego da palavra “mexia” [meˈʃiɐ] em que o fonema fricativo [ʃ] evoca o som do alimento sendo mexido na panela, sugerindo um ambiente íntimo e afetivo. Nessa perspectiva, as imagens construídas ao longo do poema em prosa traduzem o amor materno sendo expresso por meio das ações do cotidiano, como pode ser visto em outra passagem:

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o
tomate em cruz, adivinhando os gomos que
os olhos não desvendavam, mas a ima-
ginação alcançava. Isso depois de banhá-los
5 em água pura e enxugá-los em pano de prato
alvejado, puxando seu brilho par o lado do
sol. Cortados em cruze eles se
transfiguravam em pequenas embarcações
ancoradas na baía da travessa. E barqueiros
10 eram as sementes, vestidas em resina de limo e
brilho. Pousado sobre a língua, o pequeno
barco suscitava um gosto de palavra por dizer-
se. Há, sim, outras palavras mais doces que o
açúcar (Queirós, 2011, p. 14-15).

O advérbio “antes”, empregado no início da passagem, indica mais uma memória afetiva do eu poético associada à figura materna. A cena é centrada em torno de uma atividade corriqueira: a mãe cortando o tomate para a refeição. Na frase, “antes, minha mãe, com muito afago, fatiava / o tomate em cruz adivinhando os gomos / que os olhos não desvendavam, mas a ima- / ginação alcançava”, percebe-se uma cadência suave ocasionada, sobretudo, pela recorrência do fonema fricativo [s], recorrente nas palavras antes [ˈɛ̃tʃis], cruz [krus], os [us] e gomos [ˈgomus], olhos [ˈɔlus], desvendavam [dʒisvẽˈdavẽw̃], mas

¹² Na palavra “a-cor-da-va” apenas o “a” da sílaba tônica “da” é uma vogal aberta.

[mas], imaginação [imaʒina'sẽw] e alcançava [awkẽ'savɐ]. Além disso, a fricativa [f] em *aḟago* [a'fagu] e *ḟatiava* [fatʃĩ'avɐ], contribui para a construção de uma atmosfera sonora delicada, remetendo ao som sutil da lâmina atravessando a polpa do tomate. A combinação dessas fricativas cria uma textura acústica que reforça o gesto da mãe ao preparar o alimento, ampliando a densidade emocional da cena, revelando o cuidado e a afeição materna durante o preparo do alimento.

O tomate sendo cortado em “cruz” sugere tanto uma técnica culinária quanto um símbolo do cristianismo, evocando uma dimensão da sacralidade. Sob esse ponto de vista, o preparo do alimento é descrito como se fosse um ato ritualístico: “*isso depois de banhá-los / em água pura e enxugá-los em pano de / prato alvejado, puxando seu brilho para o / lado do sol.*” A expressão “*banhá-los / em água pura*” reforça a ideia de purificação, como se lavar o fruto fosse uma ação sagrada, ampliada pela imagem do pano de prato alvejado que também representa a pureza. Essa sacralidade cotidiana é intensificada pela sonoridade fluida gerada pelos fonemas fricativos [s] e [ʃ] presente nas palavras *isso* ['isu], *depois* [de'pos], *los* [los], *enxugá* [ẽʃu'ga], *puçando* [pu'ʃẽdu], *seu* [sew] e *sol* [sow]. A recorrência desses sons constrói uma musicalidade que remete ao som fluído e compassado da água escorrendo, sugerindo um movimento delicado como a água que cai da torneira, as mãos da mãe envolvendo o tomate ao lavá-los e o toque suave do pano de prato ao secá-lo. Desse modo, o gesto simples é elevado à condição de gesto devotado e quase litúrgico, bordado tanto pela linguagem quanto pelos sons que corporificam a memória.

Além disso, o tomate brilhando no sol remete ao calor e à vida, como se o gesto da mãe iluminasse todo o ambiente culinário, ecoando o amor que se manifesta nos mínimos detalhes. A retomada do episódio do tomate sendo fatiado em cruz em “*cortados em cruzez eles se transfiguravam em pequenas embarcações / ancoradas na baía da travessa*”, intensifica a ideia do gesto ritualístico que é marcado pelo uso da palavra “*transfiguravam*”, aludindo a um estado luminoso e transcendente. Do mesmo modo, o tomate se torna metáfora da figura materna, que não está mais ali, mas sobrevive na memória do eu poético.

A transformação dos gomos do tomate em embarcações ancoradas sugere uma paralisação no tempo, indicando que não há mais travessia, apenas o apego às memórias que ficaram para trás, não existindo mais no presente. Mais uma vez, o som do [s] e do [ʃ] representados nas palavras *cortados* [koʁ'tadus], *cruzez* ['kruzis], *eles* ['elis], *se* [si], *transfiguravam* [trẽsfigu'raẽw], *pequenas* [pe'kenas], *embarcações* [ẽbaʁka'sõʃs], *ancoradas* [ẽko'radas] e *travessa* [tra'vesa], irradia o som do sussurro das águas do rio em

movimento. Foneticamente, esses sons fricativos sibilantes criam um efeito sonoro suave e contínuo, semelhante a um murmúrio ou sussurro, que reforça a ideia de que a ausência da mãe não é um silêncio absoluto, mas uma presença difusa e permeante. Assim, como a água que, silenciosamente ocupa todos os espaços, a ausência da mãe também preenche os recintos da casa e da memória do eu poético, revelando-se nos objetos, nas ações simples do cotidiano e, principalmente, no silêncio que antes era uma presença, semelhante ao fragmento abaixo:

Sem o colo da mãe eu me fartava em falta
de amor. O medo de permanecer desamado
fazia de mim o mais inquieto dos enredos.
[...] Engolia o
5 tomate imaginando ser ambrosias ou claras
em neve, batidas com açúcar e nadando num
mar de leite, como praticava minha mãe —
ilha flutuante — com as mãos do amor (Queirós, 2011, p. 10-11).

No bloco de texto acima, há um jogo semântico enfatizado foneticamente pelas palavras “fartar-se” e “falta”, cria uma tensão sonora que remete a algo incompleto, interrompido que, ao serem combinadas, descrevem o estado de profunda carência afetiva do eu poético diante da ausência da mãe. A repetição dos sons [f] e [t] respectivamente nas palavras fartava [faʁ'tavɐ] e falta ['fawtɐ], somadas à nasalização do [m] e [n] em sem [sẽ̃], mãe [mẽ̃] e me [me], medo ['medu], permanecer [peʁmɐne'seʁ], desamado [dezɐ'madu], mim [mĩ̃], mais [maiz] inquietos [ĩ̃'kjetus] e enredos [ẽ̃'ʁedus], produz uma sonoridade que remete a um suspiro abafado e ao mesmo tempo interrompido. Portanto, a combinação entre os sons fricativos, oclusivos e nasais constrói um ritmo sonoro que reflete essa fricção, simbolizando o atrito interno do eu poético, como se ele estivesse sufocado por essa ausência.

A imagem do colo da mãe aponta para a ideia de refúgio e cuidado materno nos primeiros momentos da vida. Em contrapartida, sua ausência é marcada pelo luto silencioso que permeia todo o excerto, evidenciando o sofrimento do abandono. Esse sofrimento faz com que o eu poético se perceba como o “mais inquieto dos enredos”, um corpo que pulsa, contudo não consegue ficar em paz, assemelhando-se a uma narrativa em constante tensão. Dessa maneira, no intuito de lidar com a ferida aberta do abandono, o simples ato de comer o tomate durante a refeição é transformado em um momento de fantasia e afeto, um espaço simbólico onde a presença da mãe ainda vive.

Essa parte representa uma tentativa do eu poético de ressignificar o trauma da perda. No segmento “engolia o / tomate imaginando ser ambrosias ou claras / em neve batidas com açúcar e nadando num / mar de leite”, nota-se que o fruto se transmuta em elementos brancos, doces e delicados, representando a doçura e sutileza da mãe. Ademais, essas palavras desencadeiam um ritmo mais fluído, marcado por consoantes e vogais suaves como é o caso do [s], em ser [seʁ], ambrosias [ẽbro'ziɐs], claras ['klaras], batidas [ba'tʃidas] e açúcar [a'sukaʁ], contrastando com a tensão no início do trecho. Inclusive, o som oclusivo do [g] e fricativo [ʒ] combinado à nasalização do [m] e [n] em engolia [ẽgo'lia] e imaginando [imaʒi'nẽdu], produz uma cadência que imita o ritmo e a textura da deglutição, trazendo a imagem visual do tomate sendo engolido. Nesse sentido, a linguagem efetua o papel de um corpo que engole o vazio e o adoça com fragmentos da memória afetiva, ressignificando a dor por meio da sonoridade e suavidade das palavras.

Essa ressignificação também se projeta concretamente nos espaços domésticos, onde a ausência da mãe torna-se mais intensa. Dentre esses espaços, a cozinha se destaca como cenário mais recorrente da ausência materna, sobretudo no preparo das refeições, em que a imagem insistente do tomate torna-se símbolo de dor e de violência: “Do tomate exalava um gosto de cera, flor, reza / e terra. Sempre engoli minha fatia por in- / teiro. Descia garganta abaixo arranhando as / cordas, desafinando as palavras, esfolando o / percurso” (Queirós, 2011, p.13, *destaque nosso*). As palavras “flor”, “reza” e “terra”, além de evocarem uma combinação de sabores, odores, impressões visuais e táteis, também remetem ao fúnebre, conferindo um tom melancólico. Nesse sentido, a cera, associada à vela, pode representar a preservação da memória do falecido; a flor, as condolências aos enlutados; a reza, o consolo espiritual e a terra, o sepultamento.

A sensação auditiva, por sua vez, é construída a partir das demarcações fonéticas que reforçam o conteúdo simbólico do excerto. O som nasal, representado pelos grafemas <m>, por exemplo, compreendido em tomate [to'maʃi] e minha ['miɲɐ], implica em um som suave e contido, como um eco íntimo de dor e lembrança. Essa suavidade também se manifesta nos fonemas fricativos [s] representado pelos grafemas <c> e <s> em cera ['seɾɐ], gosto ['gostu], sempre ['sẽpri], descia [de'siɐ], cordas ['kɔɾɐs], as [as], palavras [pa'lavɾɐ], esfolando [iʃfo'lẽdu] e percurso [pɛʁ'kursu], conferindo uma musicalidade melancólica.

Todavia, a suavidade desses sons é tensionada pela presença marcante de consoantes como <f>, <g>, <r>, <rr> e <t> que introduzem aspereza e atrito à sonoridade do verso. Exemplos disso podem ser observados em tomate [to'maʃi], gosto ['gostu], cera ['seɾɐ], flor

[floɐ], reza ['ʁɛzɐ], terra ['tɛɾɐ], sempre ['sẽpri], engoli [ẽgu'li], fatia [fa'tʃiɐ], por [poɾ], inteiro [ĩ'teru], garganta [gaɾ'gãtɐ], arranhando [aɾã'nẽdu], cordas['koɾdɐs], esfolando [iʃfo'lẽdu] e percurso [pɛɾ'kuɾsu]. Esses sons fricativos e oclusivos contribuem para uma sonoridade ríspida e cortante, simbolizando o desconforto e a dor provocados pela ausência da figura da mãe. Assim, o jogo sonoro do poema em prosa articula tensão e contenção, refletindo a ambivalência emocional do eu poético.

Como resultado, observa-se a criação de uma atmosfera de tensão crescente, que acompanha o relato do eu poético ao descrever o sofrimento durante a deglutição do fruto. A cena descrita sugere um grito contido, visto como uma metáfora da dor. Para o eu poético, o tomate deixa de ser apenas alimento e se transforma em símbolo de sofrimento e ausência materna, em consonância com o trecho: “todos os dias – cotidia- / namente – havia tomate para o almoço [...]. As fatias del- / gadas escreviam um ódio e só aqueles que se / sentem intrusos ao amor podem tragar” (Queirós, 2011, p.10). O gesto de comer o tomate cotidianamente torna-se um ritual do luto, em que cada fatia do representa o distanciamento da presença materna, inscrevendo a dor de sua ausência no próprio ato de alimentar-se.

Do ponto de vista sonoro, no trecho “todos os dias – cotidia- / namente – havia tomate para o almoço”, observa-se a recorrência das consoantes oclusivas [k], [t] e [d], além da nasal [m] representadas nas palavras todos ['todus], dias ['dzi.as], cotidianamente [kotidʒenẽ'mẽtʃĩ] e tomate [to'matʃĩ]. Esses fonemas produzem um som truncado e marcante, insinuando um tempo que corre de maneira arrastada e gera um clima de tensão. A divisão gráfica da palavra “cotidianamente”, com a quebra no meio do verso, corrobora para a construção desse ambiente tensionado, ao interromper bruscamente o fluxo da leitura. Esse efeito é intensificado pelo uso dos travessões, que isolam a palavra e ampliam a sensação de hesitação, evidenciando o incomodo do eu poético diante da repetição imposta das refeições. Assim, o momento das refeições, torna-se uma ação punitiva em que o tomate aparece de forma imponente, uma metáfora da violência simbólica e do luto.

A expressão “as fatias del- / gadas escreviam um ódio e só aqueles que se / sentem intrusos ao amor podem tragar”, reflete um gesto preciso e frio durante o preparo do alimento. Desse modo, as refeições, que antes carregavam o amor e cuidado materno, agora, após sua partida, converteram-se em momentos opressivos, marcados pelo afeto negado por parte da madrasta. No que concerne à forma gráfica dessa frase, observa-se que a palavra “delgada” no excerto, “del- / gadas”, remete visualmente ao ato de fatiar, espelhando o corte do tomate. Esse corte visual espelha a ação de cortar o tomate em fatias, reforçada pelos

fonemas fricativos [f], [s], e das oclusivas [t], [g], e da vibrante [r] em respectivamente *fatias* [fa'tʃias], *delgadas* [dew'gadas], *escreviam* [eskre'viẽw], *só* [sɔ], *aqueles* [a'kelis], *se* [se], *sentem* ['sẽtẽ], *intrusos* [ĩ'truzus] e *tragar* [tra'gaʁ]. A combinação desses fonemas resulta em um som seco, áspero e contido, demonstrando a dificuldade do eu poético em lidar com o tomate que se torna ritual do luto, reafirmado a cada garfada, de acordo com o próximo excerto:

O tomate coroava os pratos. Parecia um reino
em que o arroz, o feijão, a carne a abóbora eram
os súditos. E o tomate — pedaço
de um rei sacrificado — reinava sobre todas as
5 coisas. O tomate insistia em dar sustância
às nossas refeições (Queirós, 2011, p.27).

Nesse excerto, a palavra “tomate”, mencionada três vezes, cria um ritmo insistente e indica a centralidade da imagem do fruto na cena. Seu vermelho intenso o eleva a uma solenidade trágica: a de um rei que, embora tenha sido sacrificado, ainda impera simbolicamente sobre o prato e a refeição, sugerindo uma mistura de reverência e violência. A sonoridade contribui para essa solenidade por meio da combinação de uma cadência marcante e ao mesmo tempo solene: a aliteração do [ʁ] em *reino* ['ʁejnu], *arroz* [a'ʁos], *carne* ['kaʁni], *rei* ['ʁej], *reinava* [ʁej'navɐ], *dar* [daʁ] e *refeições* [ʁefej'sõjs] cria uma espécie de “marca sonora” de autoridade e peso, como a uma figura que mesmo ausente, ainda se impõe no espaço doméstico. As fricativas [s] e [z], presentes em *os*, *pratos*, *arroz* [a'ʁos], *súditos* [sudʒitus], *pedaço* [pe'dasu], *sacrificado* [sakɾifi'kadu], *sobre* ['sobɾi], *todas* ['todas], *as* [as], *coisas* ['koj.zas], *insistia* [ĩsis'tʃia], *sustância* [sus'tẽsjɐ], *nossas* ['nosas] e *refeições* [ʁefej'sõjs], cria um efeito acústico suave e sibilante. Esses recursos evocam uma atmosfera de contemplação, como se o tomate estivesse sendo reverenciado.

Essa escolha acústica associa a refeição à condição de ritual. O ritmo pausado dos períodos, encadeado por meio das vírgulas e travessões, bem como a enumeração dos alimentos que compõe o prato, “o arroz, feijão, a carne, a abóbora / eram súditos”, contribui para uma entoação litúrgica e solene, em que cada alimento é apresentado como parte de um cortejo. O uso dos travessões no segmento “e o tomate — pedaço / de um rei sacrificado — reinava sobre todas as / coisas”, confere ao excerto uma pausa dramática, realçando o sacrifício simbólico do tomate. Para mais, ele é descrito como alimento que dá “sustância” ou seja, o que hoje nutre é o afeto perdido deslocado no fruto.

Assim, o vermelho consiste na linguagem da perda, de quem já partiu, porém insiste em retornar transfigurado em cor, consoante a próxima passagem: “Eu sabia que viver um dia é ter menos um / dia. Comer um tomate era subtrair um tomate. / Para sempre me convenci que o tomate era meu calendário” (Queirós, 2011, p.56). Na frase “comer um tomate era subtrair um tomate”, o ato de alimentar-se não se restringe à esfera biológica, mas se expande ao campo simbólico da perda. O gesto cotidiano de comer o tomate torna-se um ritual do luto e, ao mesmo tempo, um marcador de tempo, indicando a ausência que se repete diariamente, perceptível também nos fragmentos: “Todos os dias — cotidia- / namente — havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações” (Queirós, 2011, p.10); “O tomate, comia-se cru, frio pelo aço da faca” (Queirós, 2011, p.32); “Admirando / meu pânico diante do tomate – supus – / ele devorou por mim a minha fatia” (Queirós, 2011, p.35); “Ah! O tomate. Quanto espanto ele me sus- / citava. Sua presença anunciava meu exílio” (Queirós, 2011, p.47); “Dividido por três, / um terço do tomate era destinado ao meu / rosário de pesares” (Queirós, 2011, p.64).

O vermelho, nesse contexto, deixa de ser apenas um símbolo cromático e torna-se significante da ausência. Representado pelo tomate, figura recorrente no poema em prosa, ele é ressignificado como resquício da mãe, da perda, do amor exilado. No segmento “Todos os dias – cotidia- / namente – havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações” (Queirós, 2011, p.10), a repetição diária do tomate à mesa configura-se como uma memória contínua do eu poético. A fragmentação gráfica de “cotidia-/namente” merece atenção, pois essa divisão é intencional em *Vermelho Amargo* e pode ser lida esteticamente como um reflexo da descontinuidade da rotina familiar, da presença materna ou, ainda, como o esforço fragmentado de manter o cotidiano diante da ausência. Ao afirmar que eles “germinam em todas as estações”, nota-se uma transferência do tomate para o campo simbólico, uma vez que, de acordo com as leis da natureza, o fruto possui um determinado período do ano para frutificar. Desse modo, sua presença está relacionada às impressões que ele causa no eu, a constância da ausência materna que ecoa e não se dissolve com o tempo.

O próximo fragmento, “O tomate, comia-se cru, frio pelo aço da faca” (Queirós, 2011, p.32), apesar de curto, traz uma intensa força simbólica. O simples gesto de comer o fruto transforma-se em uma experiência emocional marcada pela solidão e pela frieza. A ação de comer o tomate cru, sem tempero, sem cozimento, cortado pela frieza da faca de aço, revela o luto que se impõe silenciosamente. A faca, para além de utensílio doméstico, assume a função de corte, de separação. Essa imagem é reforçada pelo ritmo cadenciado e

seco da frase, com pausas curtas dadas pelas vírgulas, que ocasionam um ritmo de leitura compassado, quase mecânico, que enfatiza a rigidez da cena. As palavras “frio”, “aço” e “faca” produzem o efeito sonoro que remete ao barulho do corte, intensificando a sensação de ruptura.. Dessa maneira, o ato de comer que poderia ser sinônimo de afeto, emerge-se como solidão. A ausência da mãe se manifesta na frieza do fruto cru, sem indício de aconchego.

No trecho “Admirando / meu pânico diante do tomate – supus – / ele devorou por mim a minha fatia” (Queirós, 2011, p.35), percebe-se o alimento como presentificação do sofrimento ocasionado pela perda. Por isso, a atitude do irmão ao devorar a fatia em seu lugar sugere um gesto de empatia, uma maneira de poupá-lo da angústia. O eu poético paralisa diante do tomate, pois, para ele, comer o fruto significa reviver a dor do luto, também observado no excerto “Ah! O tomate. Quanto espanto ele me sus- / citava. Sua presença anunciava meu exílio” (Queirós, 2011, p.47). Aqui, o espanto diante do tomate é denso e significativo. No livro, após a morte da mãe, os irmãos do eu poético foram saindo da casa aos poucos, cada um com um destino diferente. À medida que eles iam embora, as fatias do tomate ganhava mais espessura no prato. O exílio a que se refere nesse segmento sugere tanto um afastamento o geográfico quanto o afetivo: pois está separado do amor e cuidado materno, e ao mesmo tempo, sua partida da casa pode ser decretada pelo pai, o que aprofunda a sensação de abandono. Essa noção de que a divisão do tomate adquire espessura à medida que os irmãos vão partindo também pode ser verificada na passagem: “Dividido por três, / um terço do tomate era destinado ao meu / rosário de pesares” (Queirós, 2011, p.64). Essa citação encontra-se nas últimas páginas do poema em prosa e indica que, naquela altura, a casa era habitada apenas pelo eu poético, pelo pai e pela madrasta. Seus quatro irmãos haviam assumido destinos diferentes após o falecimento da mãe. Assim, o “rosário de pesares” representa o lamento diário pelas partidas que esvaziaram o núcleo familiar, restando apenas a saudade e privação de afeto, sentimentos que se intensificam na figura da fatia de tomate. Portanto, em todos os cinco fragmentos analisados acima, o tomate aparece como o peso de uma ausência contínua, que se manifesta em cada refeição, em cada gesto do cotidiano. A dor da perda se instala nas pequenas ações, como no frio do aço da faca, no preparo do tomate para as refeições, no espanto e pânico diante de uma cor que é transfigurada em fruto.

Após as discussões empreendidas nessa seção, infere-se que, em *Vermelho Amargo*, a linguagem da perda é construída por meio de metáforas, fragmentos de memórias e

repetições que evocam o silêncio e as pequenas violências afetivas. A ausência é palavra pulsante, que se desloca, ressurgue e se encena por meio de imagens, objetos, cores, sons, texturas e gestos do cotidiano. É nesse movimento da ausência que a metáfora se constitui no livro e dialoga com a proposta de Lacan, segundo a qual um significante ausente, neste caso a mãe falecida, é substituído por outros significantes — a cor, o cheiro, a memória, as lembranças, os objetos, a casa, as atividades domésticas —. Essa substituição produz novas significações, como a dor, o luto, o medo, a saudade, a subjetividade do eu poético, as boas recordações relacionadas à figura materna. Mesmo que o significante ausente seja substituído por outro, ele continua presente e se insinua nas entrelinhas da linguagem.

Complementarmente, pode-se associar o que Ricoeur (2000, p.339) propõe em *A metáfora viva*, ao afirmar que, para analisar uma metáfora em um poema, é preciso considerá-la como “um poema em miniatura”, isto é, uma parte que concentra o todo, abrindo espaço para o surgimento de novos significados. Em outras palavras, Ricoeur explica que, dentro de um poema, cada metáfora é equivalente a um pequeno poema, e todo o poema compõe uma metáfora maior. Logo, em *Vermelho Amargo*, essa concepção se concretiza: cada tomate fatiado, cada objeto simples encontrado no ambiente doméstico, cada ação do cotidiano, cada lembrança despertada pelas experiências sinestésicas, tudo são poemas em miniaturas que constroem a metáfora da ausência e da dor inscrita na linguagem. Assim, o poema em prosa de Bartolomeu Campos de Queirós constrói poeticamente a dor da perda, ressignificando o cotidiano como linguagem da ausência e da memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, procurou-se lançar um olhar atento e sensível sobre o corpus de estudo, *Vermelho Amargo*, entendendo que, na tessitura dessa prosa que se faz poema, pulsa uma ausência que, paradoxalmente, se inscreve como presença viva não apenas nas palavras, mas também nos silêncios da linguagem. O título desta dissertação, “Deitar o vermelho sobre papel branco”, retirado da epígrafe do livro, condensa simbolicamente o que foi proposto neste estudo: refletir como a escrita, enquanto gesto poético e criador de metáforas, atua como forma de aliviar o amargor da ausência.

O vermelho, cor recorrente no poema em prosa, representa simultaneamente o sangue da vida e o sangue pisado pelas dores, a angústia existencial, o afeto interrompido, a dor, as lembranças que machucam, o abandono. O papel branco, por sua vez, remete ao vazio, ao silêncio, à solidão, à ausência. É nesse encontro entre o vermelho e o branco, entre palavra e silêncio, que o poema em prosa adquire forma e produz sentido.

Desse modo, o objetivo de compreender de que modo a metáfora da ausência é construída no livro foi alcançado. A leitura crítica e reflexiva revelou que a ausência vai além do aspecto temático: se inscreve na própria tessitura do poema em prosa, no ritmo pausado, no sussurro evocado pelas aliterações, nas interrupções que imprimem uma escuta do não dito. Esses recursos e a cadência fonética, são instrumentos essenciais na construção do tom melancólico e da atmosfera tensionada que permeia o texto, funcionando como marcas da subjetividade do eu poético e reforçando a presença da ausência em níveis sensoriais e emocionais. O conteúdo e a forma se entrecruzam para dar contorno a uma memória que se manifesta no presente, ainda que enraizada em um tempo antigo.

A noção de tempo no livro é a da duração, em que o eu poético revive as experiências de infância não como registros distantes e organizados por uma linearidade cronológica, mas como vivências que perduram na consciência de maneira viva e pulsante. Esse tempo vivo, destacado pela densidade das lembranças e sobreposição de camadas afetivas, contribui para a encenação de uma memória sustentada pela duração vivida, em que o passado reverbera no presente, mostrando-se inacabado e atuante, capaz de moldar a percepção atual do eu poético diante da vida, dos sentimentos e das emoções que o constituem.

O percurso teórico e crítico reforçou que *Vermelho Amargo* desafia as classificações tradicionais, residindo entre poema e prosa. Entre a palavra dita e aquilo que fica sugerido nas entrelinhas, a linguagem poética emerge como um campo em que a metáfora se torna um meio para nomear a ausência materna, reafirmando que toda ausência pressupõe uma

presença. Verificou-se, também, que o ritmo no poema em prosa é fundamental para a produção de sentido das metáforas, tornando-se uma marca do sujeito na linguagem.

Por conseguinte, a mãe falecida permanece em cada cômodo da casa, nas lembranças despertadas pelas experiências sinestésicas do eu poético, nas atividades domésticas, no som do sussurro evocado pelas palavras, nas pausas abruptas que indicam um afeto interrompido. Nesse sentido, mais do que interpretar as metáforas poéticas, este estudo procurou destacar como a metáfora da ausência se constitui como eixo fundamental de uma escrita sustentada pela experiência da falta.

Ademais, ao dialogar com as teorias de Lacan sobre o significante ausente e com a perspectiva de Ricoeur sobre a metáfora como “poema em miniatura”, articulou-se uma reflexão que transcende o texto em si, posicionando a ausência como elemento estruturante da subjetividade literária e como uma experiência universal que a linguagem poética habilita a expressar. A análise sinestésica e fonética revela que a forma do poema em prosa não é mero suporte para o conteúdo, mas uma parte ativa na construção do sentido, fazendo do ritmo, da sonoridade e das pausas instrumentos essenciais para evocar a presença da ausência.

Por fim, salienta-se que este trabalho não se encerra nas discussões aqui propostas. *Vermelho Amargo* ainda demanda muitos estudos, inclusive, a ausência materna aqui interpretada como metáfora estruturante, pode ser abordada por outras perspectivas. Na literatura, toda ausência é um convite à permanência; nesse sentido, o silêncio que atravessa as páginas do livro desdobra-se em caminhos que ainda precisam ser percorridos.

Mais do que encerrar uma investigação, esta dissertação abre um convite a novas leituras e análises de *Vermelho Amargo*, em que o vermelho não apenas colore o papel branco, mas se manifesta como experiência da perda convertida em linguagem poética, por meio de imagens sensoriais, silêncios e fragmentos do cotidiano. Dessa forma, pretende-se contribuir para uma compreensão ampliada das inter-relações entre linguagem, memória e ausência na literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

Obras de Bartolomeu Campos de Queirós

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Ciganos*. São Paulo: Global, 2004.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *De não em não*. São Paulo: Global, 2009.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Flora*. São Paulo: Global, 2023.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Indez*. São Paulo: Global, 2015. QUEIRÓS,

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

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *O fio da palavra*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2012.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *O olho de vidro do meu avô*. São Paulo: Editora Moderna, 2004.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Onde tem bruxa tem fada*. 3 ed. São Paulo: Moderna, 2002.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *O peixe e o pássaro*. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 1974.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Por parte de pai*. São Paulo: Editora Moderna, 1995.

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

Obras acadêmicas sobre Bartolomeu Campos de Queirós

ANNÁ, Renata Côrrea. *Vermelho Amargo: no limiar entre o vivido e o sonhado*. 2023. 86f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <
[https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/19048/2/Disserta%
 %20-%20Completa.pdf](https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/19048/2/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Renata%20Corr%c3%aa%20Ann%c3%a1%20-%202023%20-%20Completa.pdf)> Acesso em 11 de jun.2023.

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

FREITAS, Joseane dias de. *A infância nos entretons da terra: um estudo sobre indez, de Bartolomeu Campos de Queirós*. Três Lagoas: UFMS 2014.102f. Dissertação (Mestrado

em Letras) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus Três Lagoas, Três Lagoas, 2014.

GARCIA, Eduardo Veloso. A Memória e o tomate em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. *Revista Investigações - Linguística e Teoria Literária*. Pernambuco, v.29, n. 1, p.174-200, jan. 2016.

GRAÇA, Paulino. Menino temporão. In: *O jogo do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1997. p.41-43.

MACHADO, Maria Clara. A dimensão poética na narrativa de Bartolomeu Campos de Queirós. In: RESENDE, Vânia Maria. *O menino na Literatura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PARREIRAS, Ninfa; SOARES, Lucília (org.). *Depois do silêncio: escritos sobre Bartolomeu Campos de Queirós*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 2013.

PELLEGRINI, Stella de Moraes. *Caminhos e encruzilhadas: o percurso poético e político de Bartolomeu Campos de Queirós*. Rio de Janeiro: RHJ, 2005.

PEREIRA, Helena. *Narrativas brasileiras do século XXI – tradição e renovação*. 2013.

PEREIRA, Luiz H.; ABRIATA, Vera L. R. Regimes de integração em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós: Uma abordagem semiótica. *Recorte Revista Eletrônica*, v. 17, n. 2. jul./dez. 2020. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/6270>. Acesso em: 10 jun. 2023.

ROCHA, Michelle Patrícia Paulista da; AMORIM, Marcelo da Silva. Memórias, letramento literário e autobiografia no projeto literário de Bartolomeu Campos de Queirós. *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro, v. 18, n. 8. p. 121-131. 2014.

SANTOS, Andrea Soares; XAVIER, Joelma Rezende. Memória e partilha do sensível na narrativa *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. *Verbo de Minas*. Juiz de Fora, v.15, n.25.p. 19-27, jan./jul.2014.

SILVA, Márcia. Bartolomeu Campos de Queirós: Artesão da palavra escrita. *Revista Palavra*, n.3. p.27-31, jul. 2012.

SIMÕES, Aparecida. O Poeta de Aquário: Vida e obra de Bartolomeu Campos de Queirós. Viçosa: Ed. Universidade Federal de Viçosa, 2012.

SOUZA, Bruno H. M. Uma palavra amarga: leitura do romance *Vermelho amargo* pelo viés memorialístico. *Revista Entrelaces*, v. 2, n. 9, Jan/Jun 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/28351>. Acesso em: 17 jun. 2023.

SM Editora. “Os editores de Bartolomeu lembram o amigo”. In: SERRA, Elizabeth (org.). *Bartolomeu Campos de Queirós: uma inquietude encantadora*. São Paulo: Moderna, 2012.

THIELE, Estelita de Oliveira. *Ver, ver-me, vermelho: a constelação poética do amargo de Bartolomeu Campos de Queirós*. 2023. 96f. Dissertação (Mestrado em Letras) –

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/bitstream/handle/39683/1/Estelita%20de%20Oliveira%20Thiele.pdf>>. Acesso em 10 de jun. 2024.

YUNES, Eliana. Memórias de menino: poesia e melancolia. *Revista Palavra*, n. 3. p.36-39, jul. 2012.

Bibliografia geral

ACIZELO, Roberto. *Um pouco de método: nos estudos literários em particular, com extensão às humanidades em geral*. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2016.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo (1984)*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ARISTÓTELES. Poética. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro - São Paulo: Editora 34, 2017 (2ª Edição).

ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. Trad. Antônio P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1996.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura. Tradução de Suzi Frankl Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São paulo: Publifolha, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 5 ed. São Paulo: Editora da UNESP e HUCITEC, 1993.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. 49.ed. São Paulo: Nacional, 2020.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos,*

sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COUTINHO JORGE, Marco Antonio. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*, v.1: as bases conceituais. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

DETIENE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAGLETON, Terry. *Como leer un poema*. Traducción de Mario Jurado. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

ELLIOT, T.S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia (1917). In: *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. vol. XIV. p.139-153.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

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

GOLDESTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13 ed. São Paulo: Ática, 1999.

HAMBURURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JACCOMARD, H. Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993. In: FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*. Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015, p. 46.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.944.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 3: as psicoses*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: Literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LEJUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1976.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.(Coleção Logos).

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. José Paulo Paes, Augusto de Campos. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

ROSA, Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed., 19ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Dave Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SACKS, Sheldon. *Da metáfora*. Trad. Leila Cristina M. Darin. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2015.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.