



A CONSTRUÇÃO POÉTICA EM *VERMELHO AMARGO*, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

THE POETICAL CONSTRUCT IN *VERMELHO AMARGO*,
BY BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Vera Bastazin*
Cristiane Corsini Lourenção**

* vbastazin2@gmail.com
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (São Paulo-SP).
** cris.corsini2019@gmail.com
Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (São Paulo-SP).

RESUMO: O artigo investiga a construção poética no romance *Verme-lho Amargo* (2017), de Bartolomeu Campos de Queirós, com objetivo de verificar como se dá a produção de sentido do texto a partir de recursos que deslocam o olhar prosaico e automatizado para a experimentação da singularidade e da emoção da arte poética. Para tanto, pretende-se embasar a discussão nos conceitos de desautomatização e de singularização na arte, de acordo com Viktor Chklóvski (1893-1984). O tempo da narrativa, no texto de Queirós, que se apresenta de forma não linear e fragmentária, à semelhança da memória, remete ao conceito de alternâncias temporais, conforme proposta de Tzvetan Todorov (1939-2017). Singularização e alternância temporal, por sua vez, serão relacionadas ao conceito de montagem cinematográfica, de Sergei Eisenstein (1898-1948) - procedimento em que o receptor tem papel fundamental. Desse modo, a montagem, que provoca necessariamente tensão e conflito, participa como importante artifício da construção do sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Desautomatização; Estranhamento; Singularização; Temporalidade; Montagem.

ABSTRACT: The paper investigates the poetical construction in the novel *Verme-lho Amargo* (2017), by Bartolomeu Campos de Queirós, with the objective of verifying how the production of meaning of the text takes place from resources that shift the prosaic and automated look to the experimentation of singularity and of the emotion of poetic art. Therefore, we intend to base the discussion on the concepts of de-automatization and singularization in art, according to Viktor Chklóvski (1893-1984). The time of the narrative, in Queirós's text, which is presented in a non-linear and fragmentary way, like memory, refers to the concept of temporal alternations, as proposed by Tzvetan Todorov (1939-2017). Singularization and temporal alternation, in turn, will be related to the concept of cinematographic montage, by Sergei Eisenstein (1898-1948) - a procedure in which the receiver has a fundamental role. In this way, montage, which necessarily provokes tension and conflict, participates as an important artifice in the construction of meaning.

KEYWORDS: De-automation; Estrangement; Singularity; Temporality; Montage.

Nascer é abrir-se em feridas
(Bartolomeu C. de Queirós)

INTRODUÇÃO

Vermelho Amargo (2011) foi o último livro publicado pelo escritor, cuja dedicação à literatura deixou dezenas de livros na área infantil e juvenil, além de novelas e poemas. Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012) nasceu em Minas Gerais, teve formação em arte e educação e participou ativamente de projetos que buscavam difundir atividades literárias, tendo sido um dos idealizadores do *Movimento por um Brasil Literário*¹.

Por ocasião de seu lançamento, o romance aqui escolhido para estudo foi apresentado como sendo de cunho autobiográfico. Nele, o protagonista revisita momentos de vida marcados pela perda da mãe, cuja ausência constrói, paradoxalmente, presença contundente na narrativa, evidenciando a intersecção do que se pode chamar de realidade e ficção. O enredo, tecido pelo narrador-personagem, reconstrói passagens de sua infância e adolescência, quando o descaso do pai e o desprezo da madrasta somam-se à convivência com os irmãos que, um a um, vão se distanciando para assumir seus próprios caminhos.

A leitura de *Vermelho Amargo* aqui proposta tem por objetivo verificar de que modo se dá a produção de sentido do texto, capaz de arrebatá-lo a partir da construção de potentes imagens poéticas. Tais imagens, como verificaremos, são capazes de desacomodar o leitor, na medida em que convocam um novo olhar, desautomatizado, do objeto artístico. Para tanto, mobiliza-se como aporte teórico a tese de Viktor Chklóvski (2013) sobre o poder da arte, neste caso a literária, de produzir sentido poético a partir da desautomatização dos sentidos.

O diálogo teórico-metodológico propõe, ainda, verificar de que modo a tensão produzida a partir do contraste das imagens poéticas pode ser relacionada ao conceito de montagem na perspectiva de Sergei Eisenstein (1990;1969), para quem arte é, necessariamente, conflito. Nesse sentido, o tempo da narrativa, não linear e que por vezes parece sofrer “deformações”, será relacionado ao conceito de alternância temporal de Tzvetan Todorov (1976). Busca-se, assim, refletir como o tempo da narrativa, fragmentado, pode se associar à concepção de montagem e de conflito, culminando na produção de sentido e da emoção do texto de Queirós.

A análise aqui proposta justifica-se especialmente pela abordagem teórica do objeto literário, que se detém sobre

1. O Movimento por um Brasil Literário (MBL) trouxe como proposta central discutir a biblioteca escolar, colocando em debate questões relacionadas à leitura para a formação do pensamento crítico. O Movimento esteve associado ao Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa (PNAIC / Oeste do Pará), reunindo especialistas e instituições de diferentes regiões do Brasil.

a leitura dos recursos poéticos de *Vermelho Amargo* e propõe-se a verificar como elementos composicionais são capazes de produzir um sentido singular e impactante no leitor.

O PODER DAS ESTRATÉGIAS POÉTICAS NA CONSTITUIÇÃO NARRATIVA

Desde o título - *Vermelho Amargo* - pode-se observar o trabalho com as construções poéticas que se somam ao longo do texto de forma a provocar uma desautomatização dos sentidos para transvestir a linguagem textual de uma experiência singular. O título, já na capa, assume uma posição espacial na página que rompe, de imediato, com a horizontalidade da linha em sua forma tradicional e se coloca em posição vertical, exigindo dois movimentos contrários: do centro da página para a extremidade superior, com a palavra voltada para o lado externo do livro – no caso de VERMELHO – e do centro para a extremidade inferior, com a palavra voltada para o lado interno (“miolo” do livro) – no caso de AMARGO – o que significa que ambas as palavras provocam o deslocamento do olhar em direções diversas e antagônicas.

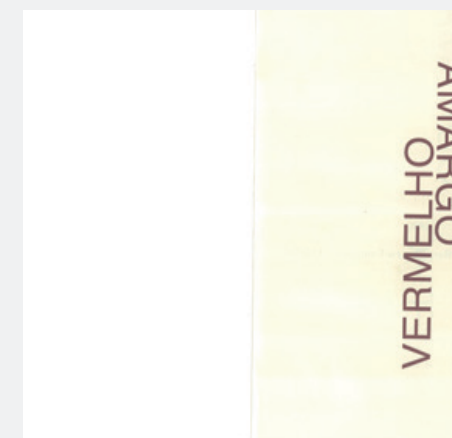
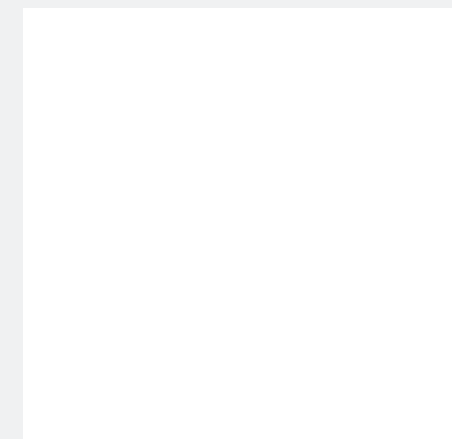
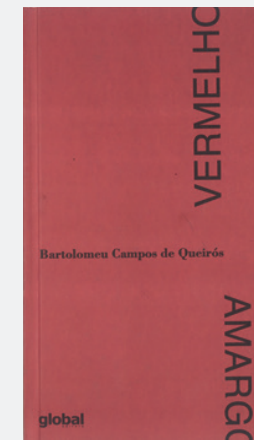
A disposição do título na capa também provoca o corte parcial das vogais finais “o” na palavra “vermelho” e na palavra “amargo”. Esse corte pode remeter o leitor à

imagem visual do tomate, enquanto elemento simbólico e recorrente na narrativa, cuja maneira de ser fatiado inscreve, nas habilidades da mãe e da madrasta, suas personalidades distintas. O sentimento que transborda é metaforizado pela materialidade das palavras do título que, a despeito de serem texto, extrapolam o limite físico da capa.



Em termos semânticos, o título traz certa provocação ao leitor, isto porque, a cor vermelha, que se situa no território da percepção visual, passa a ter seu significado imediato modificado pela adjetivação que pertence a outra territorialidade, agora, afeita ao plano do paladar. O sentido gustativo é chamado para o texto, remetendo a alguma coisa talvez não desejável, ou pouco agradável aos sentidos. “Vermelho Amargo”, portanto, traz consigo uma elaboração sinestésica, pois evoca sensações diversas que, de alguma forma, vinculam-se a um sentimento de desconforto, ou até de perplexidade. Poderíamos dizer que, nesta composição, o substantivo é modificado pelo adjetivo, provocando um primeiro movimento de resistência. Cor e sabor associam-se, despertando, conforme Chklóvski (2013), estranhamento, ou desautomatização da percepção semântica. Ler o título conduz o leitor a sair da situação de conforto interpretativo para se questionar: por que o vermelho seria amargo? Qual o possível significado que esta cor assumirá no texto?

Título e projeto gráfico impõem-se como condutores de uma nova experiência de leitura que, de certa forma, é proposta já nas primeiras páginas como algo em processo, na medida em que as duas palavras se apresentam em movimento de maior ou menor proximidade entre si, invertendo, inclusive, suas posições – capa, primeira



e segunda páginas. Essa sequência é seguida de uma página em branco, criando, talvez, o espaço necessário para a interrogação do leitor: mas, afinal, o que significa vermelho amargo, ou ainda, amargo vermelho? O que seria mais forte nesta composição: a cor ou o sabor?

A narrativa, que pode também ser lida como um diário de memórias - visto que faz um resgate de sentimentos e experiências do passado -, está centrada na morte da mãe do protagonista, cuja ausência provoca a dor pulsante que o persegue e traz para sua existência uma nuvem de permanente tristeza.

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 e seco, assim como retruca o coração nos abandonos. Ela viajou indignada, por não ser consultada. Evadiu-se, sem suplicar um socorro. [...] A mão da morte soterrou até sua sombra. Foi um adeus inteiro, definitivo, rigoroso, sem escutar nosso pesar. (QUEIRÓS, 2017, p. 6)

O texto construído prioritariamente em primeira pessoa e assumido por uma voz infantil, aproxima-se muito facilmente do leitor que é tocado pelas oposições poeticamente construídas para marcarem as diferenças entre

a mãe – levada pela morte prematura – e a madrasta que adentra o texto, evidenciando a relação intrigante entre a cor e o sabor inscritos desde o título.

O vermelho, enfaticamente explorado ao longo da narrativa, é trabalhado para muito além da sensação cromática à qual o associamos de imediato. No texto, a cor antecipa o objeto; muito mais do que se relacionar à experiência visual, o tomate vermelho assume forma e significados que se pluralizam. Nas mãos da madrasta, o tomate é fatiado em lâminas finíssimas, sugerindo algo fatal que, enquanto alimento, trará para a boca o perigo da morte. Todavia, as fatias cortadas vão se tornando cada vez mais grossas à medida que os irmãos vão partindo e vão restando menos bocas para se alimentar: “cada despedida se anunciava dando mais sustância às fatias do tomate” (QUEIRÓS, 2017, p.59).

As formas de fatiar o tomate também trazem para a narrativa as marcas da composição poética da linguagem, além de sugerirem as oposições, às quais já nos referimos entre a mãe falecida e a madrasta:

Oito. A madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate, tamanha a sua transparência. Com

a saudade evaporando pelos olhos, eu insistia em justificar a economia que administrava seus gestos. Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós. Seis. (QUEIRÓS, 2017, p.9)

O excerto sugere a madrasta como uma mulher fria e distante que, na ação de cortar o alimento, “retalhava o tomate [...] como se degolasse cada um de nós”. O grau de crueldade da personagem é sugerido pelo uso das expressões “afiando a faca”, “cimento frio”, “tomate sanguíneo”, que culminam no verbo “degolar”, construindo uma forte metáfora para indicar a maldade da madrasta cruel.

Em contrapartida, ao lembrar a mãe, o pequeno protagonista associa o tomate aos seus gestos delicados e cuidadosos que incitam o imaginário infantil:

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

gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (QUEIRÓS, 2017, p.14-15)

O tomate, nas mãos da mãe, extrapola sua característica de alimento para passar a nutrir um imaginário que lança a criança a provar sabores outros que a embalam em “embarcações” ao gosto das “palavras mais doces que o açúcar”. O corte em forma de cruz, a água límpida em que eram banhados e o pano alvejado que puxava o brilho dos tomates para o lado do sol são imagens que, poder-se-ia dizer, atribuem qualidades quase sagradas ao contexto da ação materna quando lidava com o preparo do alimento.

A ausência pulsante da figura da mãe, que se transforma em presença viva, cria, ao longo de toda a narrativa, tensões permanentes em relação a um universo de sentimentos também díspares no tocante à morte e à ausência.

Quando se ama, em cada dia o morto nasce mais. Em tudo sua ausência estava presente. Sobre a fruteira da mesa da sala de jantar, na janela em que se debruçava nas tardes, na gota de água que pingava da torneira, no anil que clareava os lençóis, ela se anunciava. No silêncio obrigatório para bem escutar os pássaros, ela se emanava. (QUEIRÓS, 2017, p.20)

Ausência e dor formam, no texto, um binômio contundente, afinal, são sentimentos extremamente marcantes para serem experimentados por uma criança. É, nesse sentido, que o protagonista capta o leitor pelo sofrimento vivenciado e o conduz a compartilhar de uma dor que se intensifica a cada linha de leitura percorrida.

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

No princípio, se um de nós caía, a dor doía ligeiro. Um beijo seu curava a cabeça batida na terra, o dedo espremido na dobradiça da porta, o pé tropeçado no degrau da escada, o braço torcido no galho da árvore. Seu beijo de mãe era um santo remédio. Ao machucar, pedia-se: mãe, beija aqui!

Há que experimentar o prazer para, só depois, bem suportar a dor. Vim ao mundo molhado pelo desenlace. A dor do parto é também de quem nasce. Todo parto decreta um pesaroso abandono. Nascer é afastar-se — em lágrimas — do paraíso, é condenar-se à liberdade. (QUEIRÓS, 2017, p. 7-8)

Repetição, gradação, ênfase, imprecisão temporal, oxímoros (a despeito de encerrarem ideias opostas) acabam, na verdade, intensificando não só o sentimento de dor, mas, sobretudo, o conflito entre a presença e a ausência da mãe — o que a torna também uma personagem em ação dentro da narrativa. Como um doce fantasma impregnado na criança, a mãe habita e preenche todos os espaços da memória infantil:

Exige-se longo tempo e paciência para enterrar uma ausência. Aquele que se foi ocupa todos os vazios. Como água, também a ausência não permite o vácuo. Ela se instala mesmo 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 imaginei seu espírito transfigurado em fruto. (QUEIRÓS, 2017, p.35)

Os diversos recursos de linguagem, tão próprios à construção poética, têm como função inscrever a singularização dos objetos narrativos de maneira a provocarem no leitor a desautomatização do olhar prosaico, lançando-o a novas experiências de linguagem. O registro da voz infantil, trazendo o sofrimento com a perda da mãe, tem também o poder de potencializar a dor que, por sua vez, acen-tua a presença da madrasta como uma intrusa indesejada, cujas ações são todas recebidas de forma ameaçadora:

A madrasta [...] desgostava de abóbora, chuchu ou quiabo. A carne — essa sim — ela mortificava ferozmente. Além de torturá-la, triturava com os dentes como meu irmão mastigava os vidros. Sem remorso por ter degolado o tomate ou açoitado a carne, ela saciava sua fome como a Branca de Neve mordera a maçã. Esperava a noite para acalmar-se nos abraços do pai, eu suspeitava. (QUEIRÓS, 2017, p.53)

Ressalta-se, também, que, no contexto da trama, a posição das personagens e o conflito narrativo podem remeter o leitor aos contos de fadas que, para além da Branca de Neve, permitem vislumbrar Cinderela. Afinal, a criança sofre a perda mãe, depara-se com a indiferença do pai e é obrigada a enfrentar a convivência com a madrasta, sentindo-se ameaçada a cada momento de forma mais e mais agressiva. No ambiente de carências e exclusão, o sofrimento da pequena personagem de *Vermelho Amargo* será ainda acentuado pelo afastamento dos irmãos que, um a um, vão deixando a casa paterna para se aventurarem por caminhos desconhecidos.

ARTE E DESAUTOMATIZAÇÃO

Viktor Chklóvski, em seu texto “A arte como procedimento”, destaca que a automatização das ações humanas leva o indivíduo a não perceber sua própria existência. Citando Tolstói, o autor completa: “Se a vida complexa

de muita gente se desenvolve inconscientemente, então é como se essa vida não tivesse existido” (CHKLÓVSKI, 2013, p.91). Nesse sentido, o papel da arte é promover a desautomatização do olhar: “e eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam de arte” (2013, p.91). Assim, no trabalho com a palavra, o procedimento da arte alcança seu intuito com a singularização do objeto:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento: o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (CHKLÓVSKI, 2013, p.91)

A singularização como artifício poético não busca, dessa maneira, que o espectador/ leitor reconheça o objeto, mas que o veja e o sinta a partir de uma nova percepção. Dessa forma, para construir poeticamente o enterro da mãe, o narrador-personagem de *Vermelho Amargo* faz uso do processo de singularização, quando afirma: “A mão da morte soterrou até sua sombra. Foi um adeus inteiro, definitivo, rigoroso, sem escutar nosso pesar” (QUEIRÓS, 2017, p.12). Observe-se que a morte não apenas se personifica, mas usa da própria mão para soterrar a

personagem e carregar consigo até sua sombra, construindo, assim, uma verdadeira hipérbole: morte que carrega o ser e até mesmo sua própria sombra, não permitindo que absolutamente nada permaneça. Ressalta-se, ainda, o processo de gradação no uso dos vocábulos: [um adeus] “inteiro, definitivo, rigoroso”, cujo efeito resulta em uma intensificação do acontecimento de forma a impactar o leitor, fazendo-o sentir o peso físico da morte, ou seja, sua inexorabilidade.

Sobre o procedimento de singularização, Chklóvski afirma, ainda:

[...] consiste em não chamar o objeto pelo nome, mas descrevê-lo como se o visse pela primeira vez, e tratar cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; ademais, ele se vale na descrição do objeto não dos nomes geralmente dados a suas partes, mas de outros nomes tomados da descrição das partes correspondentes em outros objetos. (CHKLÓVSKI, 2013, p.92)

Outras passagens, em Bartolomeu de Queirós, também se valem de procedimentos semelhantes para adensarem seus significados. Vejamos. Em, “Fui, desde pequeno, contra matar a saudade. Saudade é sentimento que a gente cultiva com o regador para preservar o cheiro de terra encharcada” (QUEIRÓS, 2017, p.44), a expressão popular, “matar a saudade” é colocada

em destaque em função de um novo significado que a redimensiona de forma a negar seu sentido primeiro associado à dor. No texto, outro significado lhe é atribuído - agora, de maneira positiva - é um sentimento que deve ser preservado e cultivado, associando-se sinestesticamente à terra encharcada, no sentido de fértil, pronta para fazer brotar frutos de forma mais rigorosa e efetiva.

Outro momento que redimensiona significados pode ser destacado em:

“A cidade acordava lerda, como se fosse possível escolher os sonhos. O sino da igreja serrava as ruas, becos, praças. Os habitantes sentiam-se prenhes de Deus e perdoados dos pecados ainda por cometerem. O cheiro do café conciliava as almas e a vida [...]. (QUEIRÓS, 2017, p.54)

Cidade e sonhos se aproximam ou mesmo se fundem em imagens que misturam sensações visuais, sonoras e olfativas. O sossego da cidade, o sino da igreja, o cheiro do café, tudo se mistura sob a bênção do sagrado. Prenhes de Deus, os habitantes estão perdoados antes do pecado, ou seja, a paz era uma conquista dos homens.

Trazemos, ainda, um excerto que ilustra como o texto provoca novos sentidos a cada leitura, haja vista sua

riqueza poética inscrever-se como inesgotável nos fragmentos de uma narrativa quiçá memorialista, que recusa capítulos para se colocar em pedaços/ fragmentos/ parágrafos ou, simplesmente, passagens da memória:

Cada despedida se anunciava dando mais sustância às fatias do tomate. O que antes era apenas transparência – hóstia imaculada de ameaça – agora se fazia corpo e decretava abandono. As mãos matemáticas da mulher registravam com a faca e a força, e sobre a pele do tomate, suas premeditadas vitórias. (QUEIRÓS, 2017, p.59)

As fatias de tomate ficando mais grossas são metáfora que sugere a família se esvaindo. O narrador escolhe trazer o sentimento da ausência pela figura do tomate, simbolizando a vitória da madrasta que, com “mãos matemáticas”, ou seja, precisas, representa a família que vai se despedaçando. Também é interessante destacar a transparência do tomate que remetia à “hóstia imaculada” e que depois se torna “corpo”, em metáfora do sagrado que se profana.

A singularização desses elementos produz no leitor um efeito de deslocamento da percepção, libertando o olhar do automatismo e propiciando a experimentação da arte, neste caso, do efeito poético da linguagem textual.

O TEMPO E O CONFLITO EM *VERMELHO AMARGO*

A obra *Vermelho Amargo*, conforme já colocado, não se apresenta em capítulos, mas em pequenos blocos textuais que não chegam a constituir uma sequência narrativa, mas estariam centrados em acontecimentos ou expressões de sentimentos experimentados pelo protagonista numa cronologia irregular – ou ainda, como coloca Todorov (1976, p.232), numa “deformação da temporalidade”. Caberá ao leitor estabelecer uma coesão dos fatos narrados, assumindo uma postura ativa na relação com a obra.

Além da reelaboração da temporalidade, o leitor também é solicitado a usar sua habilidade de leitura para construir novas imagens e novos significados a partir de singularizações propostas pela técnica de montagem de cenas ou sequências narrativas. Uma referência é importante para se falar em montagem na construção de uma narrativa e, nesse sentido, Sergei Eisenstein deve ser, necessariamente, colocado em destaque. O cineasta soviético que, tal como os formalistas russos, cultivou o olhar para as estruturas de composição e suas possíveis conexões é aqui lembrado, exatamente, por suas teorias que trazem o cinema em seu diálogo com a narrativa literária:

Uma das principais características da teoria formalista, e mesmo da arte que lhe era contemporânea: a natureza dos

acontecimentos conta pouco, só importa a relação que mantêm [...]. Os formalistas ignoravam, pois, a narrativa como história, ocupando-se apenas da narrativa como discurso. Pode-se aproximar esta teoria da dos cineastas russos da época: são os anos em que a montagem era considerada como o elemento artístico propriamente dito de um filme. (TODOROV, 1976, p.233)

Sergei Eisenstein (1969), considerado um dos maiores diretores do cinema russo, foi pioneiro no uso da edição, inventando técnicas radicais como o ato de gravar imagens separadas e combiná-las em sequências dinâmicas. Ele acreditava que a edição poderia ser usada para muito além do ato de contar uma história, isto porque a justaposição de tomadas independentes teria a capacidade de sugerir novos significados para o espectador. Eisenstein achava que o conflito ou colisão de imagens poderia ser usada para interferir ou até manipular as emoções do público, criando metáforas e outras estratégias poéticas de significação. Foi exatamente a ênfase na justaposição de imagens que acabou por trazer a colagem como elemento de composição fílmica.

Para Eisenstein, que estudou especificamente a montagem na narrativa cinematográfica e foi um teórico também interessado no teatro japonês, as imagens selecionadas

arbitrariamente não deveriam ser apresentadas cronologicamente, mas em uma ordem que proporcionasse seus melhores efeitos. O famoso cineasta buscou a partir dessa técnica provocar o máximo de impacto no espectador. A montagem cinematográfica, ou seja, o ritmo entre e dentro das imagens é apenas um dos princípios gerais da montagem, que é característica intrínseca da arte.

Dessa forma, imagens conflitantes eram selecionadas e apresentadas ao espectador, de quem se esperava o trabalho de conexões para, a partir de um estranhamento inicial, perceber novos significados. Nesse sentido, afirma o cineasta, “[...] montagem é conflito. Tal como a base de qualquer arte é o conflito” (EISENSTEIN, 1990, p.42). A arte é, portanto, a instauração de um desequilíbrio, um estado de alerta, uma verdadeira provocação. Eisenstein estende, ainda, o conceito mais geral à arte poética:

[...] uma palavra concreta (uma denotação) colocada ao lado de uma palavra concreta produz um efeito abstrato – como nas línguas chinesa e japonesa, onde um ideograma material pode indicar um resultado transcendental (conceitual). (EISENSTEIN, 1990, p.52)

Destaque-se, em *Vermelho Amargo*, que a produção de sentido a partir da montagem se dá além da temática e se

realiza na própria linguagem literária. Note-se, a exemplo do excerto a seguir, como os tons emocionais contraditórios contribuem para o efeito do conflito: “Ser feliz era estar em pecado, eu me culpava e negociava o fingimento de estar infeliz. Caminhar por sobre o pecado demandava muitas pernas. Mentir-me em tristeza preservava a felicidade que me assaltara, eu suspeitava” (QUEIRÓS, 2017, p.23). A tensão dramática instaura-se justamente na aproximação dos sentimentos opostos, como em “feliz “e “infeliz”, “tristeza” e “felicidade”. O efeito aqui, novamente, é o de singularização do objeto artístico.

Já no excerto a seguir, notamos como a montagem rítmica é um recurso que cria sensação de movimento, evocando a onipresença da mãe:

Havia na cidade a madrasta, a faca, o tomate e o fantasma. A mãe morta ressuscitava das louças, das flores, dos armários, das cadeiras, das panelas, das manchas dos retratos retirados das paredes, das gargantas das galinhas. E ressurgia encarnada em nós, sua prolongada herança. (QUEIRÓS, 2017, p.15-16)

O ritmo, nitidamente marcado pela profusão de vírgulas e pela repetição de “das” e “dos”, embala a memória da mãe, presentificando-a.

Pode-se notar a relevância do espectador ativo nesse processo de produção de sentido. Na obra de Queirós, também é solicitada essa ação do leitor, pois a narrativa é uma montagem que se constitui, conforme designação de Todorov, por alternâncias que

consiste[m] em contar [...] histórias simultaneamente, interrompendo ora uma ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte. Esta forma caracteriza evidentemente gêneros literários que perderam toda a ligação com a literatura oral: esta não pode conhecer a alternância. (TODOROV, 1976, p.234)

Assim como na montagem cinematográfica proposta por Eisenstein, a montagem temporal em *Vermelho Amargo* pode provocar o efeito de conflito na medida em que rompe com a linearidade convencional da narrativa e insere elementos resgatados pela memória, capazes de impedir o fluxo de um pensamento contínuo. Do leitor, mais uma vez, é exigida a (re)montagem das peças desse mosaico.

O narrador de *Vermelho Amargo* distancia-se da tradição oral, já que as alternâncias temporais dependem do texto verbal escrito para fazerem sentido, e o enredo, de cunho introspectivo, manifesta-se num relato multifacetado e que se constrói aos poucos. Assim, pode-se dizer que a

própria elaboração da narrativa - com temporalidades e contextos distintos -, segue uma expressão memorialista e, por extensão, o projeto gráfico torna-se uma metáfora da memória do narrador-protagonista.

Em alguns (poucos) momentos, o protagonista se manifesta em um tempo presente - início e final da narrativa; é o que acontece nas primeiras linhas, quando já o percebemos adulto, refletindo sobre seu passado e marcando uma temporalidade que, conforme proposta por Todorov, seria o tempo da enunciação, ou da escritura, que passa também a ser entendido como elemento literário “a partir do momento em que é introduzido na história: caso em que o narrador nos fala de sua própria narrativa, do tempo que tem para escrever ou para contá-la” (TODOROV, 1976, p.235):

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

sob névoa. Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras. (QUEIRÓS, 2017, p.7)

O ato de “mentir” e o de se “ocupar de mentiras” indicia o próprio ofício do escritor: é uma metáfora do ato de escrever, ou ainda, mais exatamente, de produzir literatura. Temos, nessa passagem, o narrador refletindo sobre sua escrita; e o tempo da enunciação, que é o da escritura, se confunde com o tempo da percepção, ou da leitura. Essas deformações temporais são, segundo Todorov (1976, p.232), artifícios utilizados pelo autor sempre com fins estéticos.

As passagens destacadas sobre o ato de “mentir” e o de se “ocupar de mentiras” apontam, também, além dos registros de temporalidade da escrita, para um processo metaficcional e metacrítico que, novamente, reiteram a atenção para o ofício do escritor, suscitando o fazer literário como ação inscrita no texto de forma a provocar reflexão e mesmo despertar a consciência para a construção metafórica sobre o ato de escrever. O tempo da enunciação – aquele que registra o momento da escritura - se confunde, no texto, com o tempo da percepção, ou seja, aquele que registra a presença do leitor na ação de ler o texto literário. Todas essas marcas de alterações da inscrição temporal e de reflexão metaficcional acabam por subsidiar uma leitura crítica que se apoia teoricamente,

seja em Todorov, em seu texto sobre as deformações temporais, seja em Bernardo, que define a metaficção como “um fenômeno autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p.9).

A linguagem que chama a atenção para seu próprio caráter ficcional se desnuda ao leitor em seu estatuto de metáfora, da palavra que está em lugar de outra coisa, e se apresenta como convite ao deciframento. Ainda segundo Bernardo: “[...] temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção” (BERNARDO, 2010, p.15).

Destacamos, finalmente que, nas últimas linhas do livro, o narrador conta sua partida da casa da infância, onde ficaram apenas o pai e a madrasta:

Dois. Desconheço o depois de minha despedida. Não se caminha sobre a sombra ao entardecer. Ignoro se o remorso nos preservava em suas memórias, ou se a paixão lhes presenteou com o esquecimento. A culpa é relativa ao tamanho da memória. Esquecer é desexistir, é não ter havido [...]. (QUEIRÓS, 2017, p.65)

Assim, percebe-se a volta a um tempo presente, inclusive pelo uso da flexão verbal - “desconheço” e “ignoro” -, trazendo novamente a enunciação como elemento literário. A própria deformação temporal, que insere o tempo presente no relato das memórias, opera à semelhança da proposta de montagem, ou seja, como elemento de tensão e conflito. A memória, que constitui o fio narrativo da trama, tem destaque nesse plano de enunciação, já que “esquecer é desexistir, é não ter havido”, logo, a ação de lembrar-se passa a ser não apenas necessária, mas até mesmo vital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível afirmar que a dimensão poética da obra *Vermelho Amargo*, conforme explorada ao longo deste artigo, permite-nos experimentar uma leitura adensada de sentidos: são paradoxos, repetições, metáforas, construções sinestésicas, gradação semântica e estrutural, enfim, recursos inúmeros sendo explorados de forma a constituir e evidenciar a potência da linguagem. Parece-nos, aqui, ter sido possível vivenciar que o ato de criação textual se realiza num fazer não apenas inconcluso mas, acima de tudo, contínuo. A palavra é um desdobrar-se em descobertas sensoriais e cognitivas que incitam a imaginação e a experiência de linguagem de maneira permanentemente inesgotável.

A produção de sentido poético do texto, nessa perspectiva, impacta o leitor, provocando um deslocamento do olhar que, como vimos, parte de um estranhamento inicial para atingir a singularidade da experiência artística. O texto de Queirós delinea-se como possibilidade concreta de singularização, à lembrança da proposta de Chklóvski, haja vista sua natureza capaz de mobilizar sentidos e emoções. O efeito da singularização é também evidenciado pela estratégia de deformação temporal, nas inserções do tempo presente na narrativa memorialística, e pela quebra da linearidade do texto que, com base em Todorov, deflagra o caráter de artifício estético da obra. As alternâncias temporais, na medida em que rompem a temporalidade ou o fio da linearidade, operam com tensões e conflitos similares aos utilizados na montagem cinematográfica estudada por Eisenstein. Em outras palavras, pode-se dizer que as alternâncias de temporalidade são elementos de montagem e assemelham-se, enquanto artifício, a outras montagens de caráter rítmico, tonal e/ou temático.

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, S. **Reflexões de um Cineasta**. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- QUEIRÓS, B. C. **Vermelho Amargo**. São Paulo: Global, 2017.
- TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: **Análise estrutural da narrativa: Seleção de ensaios da Revista Communications**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

Recebido 21 fev 2022

Aceito 31 mar 2023