

Universidade Federal de Juiz de Fora

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários

BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS
SEMEADOR DE MEMÓRIA E *PERFORMANCE* NARRATIVA

Juliana de Castro Millen

Juiz de Fora

2010

Juliana de Castro Millen

BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS
SEMEADOR DE MEMÓRIA E *PERFORMANCE* NARRATIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade federal de Juiz de Fora, para obtenção do Grau de Mestre em Letras – Estudos Literários. Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira

Juiz de Fora

2010

Millen, Juliana de Castro.

Bartolomeu Campos de Queirós : semeador de memória e performance narrativa / Juliana de Castro Millen. – 2010.

92 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

1. Literatura brasileira. 2. Narrativa – Crítica e interpretação. 3. Queirós, Bartolomeu Campos de. I. Título.

CDU 869.0(81)

“Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas.
Mas as palavras parecem esperar a morte e o
esquecimento; permanecem soterradas,
petrificadas, em estado latente, para depois, em
lenta combustão, acenderem em nós o desejo de
contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo,
que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só
o tempo transforma nossos sentimentos em
palavras mais verdadeiras.”

Milton Hatoum

Ao Clesson e à Maria Inês, pai-mãe
pelas referências cotidianas sobre o significado da vida,
o que me orgulha e enaltece a minha devoção.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Edimilson, meu orientador-amigo,
por ter aceitado plantar e adubar comigo os caminhos percorridos,
com o cuidado, o carinho e as mãos do semear a terra.

À Profa. Jovita,
pela generosidade e delicadeza da sua contribuição,
tornando minhas trilhas mais verdes e com flores.

Ao escritor BCQ
À Fernanda, irmã,
pela presença-ausência, que expressam a não saudade.

Ao José Carlos e à Otília, avô-avó maternos;
ao Clesson e à Amélia, avô-avó paternos
pelas lições existenciais que cultivo na minha memória desde a infância.

Aos Carlinhos - Leninha, Virgínia - Zé, Luiza, Paulinho - Patrícia,
Delorme - Mirian Elyette, Nilza, Regina,
Flavio- Gracinha, Sérgio – Chrystyna, tios-tias,
pela permanente e suave presença.

Aos Cristiane, Frederico, Thiago, Paula, André,
Aline, Victor, Guilherme, Thais, Luciana, João Gabriel,
Flavinho, Bruna, Daniel, Lorraine e Luylla, primos-primas,
pelas cirandas de roda e o gosto doce de infância colhida do pé.

À Badinha, amiga,
pelo compartilhar a vida no sossego e na paciência oriental.

À Tais, amiga,
pelo sonhar e acreditar.
sempre duas!

À Malu, conquista,
pelo (re)inventar a vida em possíveis múltiplas escolhas.

Ao (s) e à(s) Andreia, Altamir, Cátia, Cristina, Daniela,
Enilce, Família Balbi, Gisela, Giovane, Ivy,
Lilian, Luciana, Lucimar, Lourdinha, Maura,
]Moisés, Neusinha, Ricardo, Rodrigo-Célia,
Raquel (e a pequena Marta), Virgílio, Zilvan e Sebá, amigo(a)s,
pela voz do silêncio que envolve meu coração; pontes na minha travessia.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a trazer para a discussão acadêmica a obra marcadamente contemporânea do escritor mineiro Bartolomeu Campos de Queirós, de expressão reconhecida pelas produções, premiações e contribuições decisivas na área da literatura brasileira. O desafio investigativo recai na configuração do significado e da importância da sua produção, especialmente as obras *Ciganos* (1982); *Indez* (1989); *Por Parte De Pai* (1995); *Ler, Escrever e Fazer Conta De Cabeça* (1996); *O Olho De Vidro Do Meu Avô* (2004); particularizando as variáveis: memória e capacidade narrativa. O recorte analítico está assegurado em referências teóricas que especificam estas variáveis buscando desvelar sua preocupação com determinações sócio-culturais na retratação da infância e que tem contribuído para dimensões apontadas por críticos da literatura. Identifica-se que este autor direciona suas reflexões para o resgate do passado no tempo simultâneo da expressão narrativa. As imagens colhidas das produções mencionadas, que expressam fragmentos, encontram-se unidas, fazendo emergir uma memória de todas as memórias, ainda que sua significação plena, não se revela. O resgate de uma memória pessoal se desvela na sua capacidade narrativa.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Memória, Capacidade Narrativa.

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à apporter à la discussion académique des œuvres contemporaines du remarquable écrivain mineiro Bartolomeu Campos de Queirós, d'expression reconnue par les productions, les prix et des contributions décisives dans le domaine de la littérature brésilienne. Le défi investigatif réside dans la configuration de la signification, l'importance de sa production, en particulier les œuvres *Ciganos* (1982); *Indez* (1989); *Por Parte De Pai* (1995); *Ler, Escrever e Fazer Conta De Cabeça* (1996); *O Olho De Vidro Do Meu Avô* (2004); *Gintans ou Tsigane*; *Indez*; *Par son père*; *Lire, écrire et faire des calcul dans la tête*; *L'oeil du verre de mon grand-père* en précisant les variables: la mémoire et la capacité narrative. L'approche analytique est fournie en référence théorique qui spécifient ces variables cherchant à découvrir sa préoccupation avec le contexte socio-culturel dans la représentation de l'enfance et qui a contribué à des dimensions identifiées par la critique de la littérature. Nous constatons que cet auteur dirige ses pensées à la rescousse du temps passé dans l'expression simultanée de la narration. Les images prises des productions mentionnées, exprimant des fragments, sont joints, donnant lieu à un mémoire de toutes les mémoires, même si sa pleine signification, n'est pas révélée. Le sauvetage d'une mémoire personnelle se déroule dans la capacité narrative.

Mots-clés: Littérature Brésilienne, Mémoire, Capacité Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
1. TEXTO LITERÁRIO: SINGULARIDADES DA NARRATIVA.....	23
1.1 Obras Literárias: pressupostos e teoria da recepção	23
1.2 Narrativa o desevidar da autobiografia e da memória	27
2 SEMENTES LANÇADAS NO TEMPO	40
2.1 Existir é preciso como navegar.....	40
2.2 Escritor em prosa - verso e contribuições na área da educação.....	48
2.3 Colhendo frutos também literários... ..	53
3. ASPECTOS CONFIGURADORES DA NARRATIVA E MEMÓRIA.....	62
3.1. Identificando a significação da narrativa	62
a- Mineiridade	63
b- Infância	65
c- Solidão e silêncio	68
d- Temporalidade.....	71
3.2. Memória: sentido a desvelar	75
a- Retomadas de espaço.....	75
b - Dimensão de memória coletiva	77
c- Memória individual	77
d- Autobiografia.....	83
CONCLUSÕES	85
ANEXOS	88
Anexo 01.....	88
Anexo 02.....	91
Anexo 03.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

INTRODUÇÃO

O percurso e a produção literária de Bartolomeu Campos de Queirós podem ser explorados em investigações analíticas que busquem desvelar significados das relações do sujeito com a linguagem e com a memória. Esta intencionalidade se acerca das relações que se evidenciam, independente da modalidade de leitor, autor e obra, na esfera mais ampla dos vínculos sociais que seres humanos estabelecem entre si no decorrer da existência, que se inicia na fase infantil, perpassa a juventude, a maturidade e o envelhecimento.

Destaco que a produção literária deste escritor, catalogada como infanto-juvenil, configura-se pela centralidade do tema criança, que se associa em especial à infância, situando-a nas relações intra e extra familiares. A criança como personagem contribui para que seja mantida a coerência do ponto de vista narrativo e da linguagem.

A obra deste escritor privilegia o imaginário e os recursos da narrativa ficcional; tem a infância como fonte discursiva, o que possibilita também ao adulto retomar e deixar aflorar, dos escombros de sua memória, sua infância adormecida. Com sua escrita poética e metafórica, que revela sua capacidade narrativa, que une imaginação e memória, a infância é descrita como mágica e ‘maravilhar’ do vivido.

Menciono que do conjunto da produção literária deste escritor escolhi: *Ciganos* (1982); *Indez* (1989); *Por Parte de Pai* (1995); *Ler, Escrever e Fazer Conta de Cabeça* (1996); *O Olho de Vidro do Meu Avô* (2004), por considerar que detêm no seu conteúdo fundamentos que singularizam a dimensão de memória como experiência de vida e com vida. O conteúdo destas obras expressa o fio condutor da minha proposta investigativa que incluiu a análise das variáveis – capacidade narrativa e memória – que contribuem para o entendimento da consciência humana, explicitadas nas particularidades destas produções literárias.

Esclareço que este escritor nestas obras reconstitui a infância através do relato de pequenos acontecimentos do cotidiano, tecidos com a preparação de cada coisa para cada tempo, cada festa, cada brincadeira, com a cura das doenças, com as canções da chuva e do sol, com os ritos de nascer e de partir. Uma vida simples, uma cidade do interior, personagens comuns, o tempo correndo liso e manso. É esta simplicidade do desenrolar da experiência, do resgate da narrativa oral, da possibilidade de preservar a infância, que a magia da literatura deste escritor permite ao leitor dar asas à imaginação, como o abrir os olhos para a relação vasta, profunda, polifônica entre mundo subjetivo com o objetivo. Esta abertura para o mirar,

contemplar, traduz-se em significados que cada ser humano apreende como percepções que lhe possibilita, compreender, analisar, interpretar sobre sentidos da sua existência, incluindo-se a memória de um tempo que não retorna, mas que pode ser traduzido em (re)significado(s).

Específico que o meu interesse recai na habilidade literária deste escritor que corresponde à sensibilidade de articulação de aparato estético (composto, por exemplo, de determinada modalidade de linguagem e de capacidade narrativa) que lhe permite (re)montar acontecimentos vividos, sentidos, percebidos, ouvidos. O lugar de onde este literato fala, traduz a simplicidade e a poesia do texto – a infância revista no olhar do adulto que dá voz também ao que viveu e conviveu na suas fases de criança e de adolescente. Bartolomeu Campos de Queirós perpetua em suas narrativas a saga de famílias do interior mineiro, resgatando marcas de estórias, particularizando as que o singulariza.

Baseando nestas ponderações apresento os objetivos deste estudo:

Objetivo geral - analisar, nas obras enumeradas, o tratamento conferido por Bartolomeu Campos de Queirós à atuação do narrador e o uso da memória.

Objetivos específicos: correlacionar o conteúdo destas obras com o referencial explicativo da discussão teórica sobre a questão do narrador na contemporaneidade e o significado da memória como processo em elaboração; discutir a perspectiva de narrar como o contar experiências vividas, interrelacionando-se com a memória, em contraponto à proposta pós-moderna em que o narrador é espectador distante dos fatos.

Compreendo que este escritor se mostra coerente e fiel a um projeto de escritura que descreve a infância nas suas experiências em que substantiva e qualifica a memória. Esta identificação subsidiou as questões norteadoras deste estudo: as temáticas contadas através deste escritor, como o narrador, enquanto atuante da sua história, promovem o encontro do ser humano consigo por meio da imaginação? A memória de sua infância desperta sensibilidade, às vezes ocultada pela racionalidade transpondo o adulto para o mundo mágico?

Encontro fundamento, que também sustenta estas reflexões em *O Arco e a Lira* (PAZ, 1982, p. 42 - 45), visto que trata da dimensão do poético em que a palavra simboliza ponte na qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade. A consciência de si interpõe-se entre o ele e as coisas; entre ele e o seu ser; pois a palavra não é idêntica à realidade que nomeia. “Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo [...]” pois,

[...] qualquer que seja nossa opinião sobre essa idéia, é evidente a fusão – ou melhor, a reunião – da palavra e da coisa, do nome e do nomeado, que exige prévia reconciliação do homem consigo e com o mundo. Enquanto não se opera essa mudança, o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si, ao encontro do que é profundo e original.

Estas explicitações fundamentam o caminho metodológico investigativo que percorri implicou na utilização de parâmetros da pesquisa bibliográfica assegurando-me em Lakatos; Marconi (1992, p.47), que particularizam esta pesquisa como que visa à sistematização de estudos e/ou publicações relacionados com determinada área temática; e explicam que "[...] o pesquisador toma conhecimento do que está sendo estudado", através de revisão expositiva.

Baseando-se nestes pressupostos foi realizado o levantamento, a seleção, a ordenação, a sistematização e apresentação de referências sobre narrativa, memória, abordando seus aspectos básicos, especificando-se o que tem significações para este estudo.

As fontes de consulta utilizadas compõem-se de produções teóricas brasileiras e internacionais especialmente da área da literatura, como livros, revistas científicas, artigos, monografias, dissertações, teses incluindo-se o que tive acesso sobre a obra deste literato. A utilização da técnica de observação documental me possibilitou realizar o levantamento, seleção e sistematização de referências do que configurei essencial para este estudo.

Destaco que entre as análises críticas sobre este escritor e sua obra, tive acesso a estudos acadêmicos, como artigos e teses de mestrado e doutorado publicadas que abordam, principalmente, a literatura infanto-juvenil, sua origem, interconexões com as áreas da pedagogia, educação e psicologia. Considero que tratam de forma exaustiva da relação crítica com o leitor e com a literatura sem fronteiras de Bartolomeu Campos de Queirós.

Ressalto que ao ordenar o conteúdo do referencial teórico percebi a predominância das temáticas: lúdico, poético, imaginário, fantástico e intertextualidade, assim como estudo do “menino” na literatura infantil. Exemplifico que a tese de Pellegrini (2005) discute o percurso político na poesia deste escritor; e apenas a defendida em 1998 e publicada em 2003 (OLIVEIRA, 2003) abre caminho para o estudo da memória na dimensão de análise lingüística, mas ainda preocupada em “desenquadrar” a literatura que produz das prateleiras infanto-juvenis. Com estes parâmetros exponho o conteúdo das obras selecionadas que retratam o tratamento conferido aos temas narrador, capacidade narrativa e suas memórias.

Reitero que unir na obra deste escritor a necessidade do resgate de memórias da infância e a discussão sobre o narrador correlacionado-a com a perspectiva do narrar no contexto contemporâneo, revela a condução da análise e reflexão da minha intencionalidade. Não discuto para quem este literato escreve ou quem é o seu leitor, nem mesmo questões editoriais de classificação etária. Considero relevantes suas ponderações que evidenciam: “Não se escreve para criança. Você escreve o melhor de si e, que bom se der também para eles. A posição do adulto é querer ensinar porque acha que sabe mais. O “para” crianças, enfraquece. Minha obra é sem destinatário.” (QUEIRÓS, 2007, p. 2).

Este conjunto de explicitações me assegura apresentar que a estruturação do conteúdo deste estudo contempla três capítulos, nos quais subsidio minhas reflexões e ponderações em contribuições de autores como Benjamim (1994); Bosi (2006); Da Matta (1993); Durand (1997); Freud (1976); Huyssen (2000); Klinger (2007); Lejeune (2008); Lima (1998); Oliveira (2003); Pellegrini (2005); Santiago (1989); Thompson (2002).

No primeiro me dedico à sistematização de referências sobre texto literário, narrativa, narrador, escritor e leitor, considerando a significação destas para a compreensão e explicação do significado de especificar nos textos selecionados aspectos substantivos da narrativa deste escritor. Esta sistematização contemplou a memória e autobiografia que têm correspondência com os propósitos que delinee para correlacionar com o conteúdo das referidas obras.

No segundo explico as trajetórias - existencial e da produção - deste escritor, abordando-as com depoimentos obtidos principalmente de entrevistas que concedeu em diversos eventos e publicações. As particularidades existenciais e as criações literárias retomadas, em momentos percebidos e vividos, reiteram a dimensão biográfica das suas obras e o diálogo com a dimensão ficcional, que alimentam a sua escrita.

E no terceiro busco estabelecer correlações entre referências dos capítulos anteriores com a capacidade narrativa, centrando nas obras literárias selecionadas, em que evidencio na narrativa deste literato: o silêncio; o mais importante do que lembrar pode ser o esquecer, ou o que é escolhido para ser narrado; ao invés de só lembrar, o silêncio inventa vazios, lacunas. Amplio esta compreensão com outros aspectos como a infância, a liberdade, o sonho, o desejo. E ao tratar da dimensão da memória e da autobiografia destas obras, especifico outros aspectos que retratam a interrelação com a mineiridade, a significação do recontar o mundo como registro de época; interrelacionado-a com a confissão e o esquecimento. A memória é abordada como processo de elaboração em que a escolha e a fixação de elementos traduzem significado, símbolos, representações, que se fundam em energia afetiva.

Percebo e entendo que este estudo contribui para ampliar o reconhecimento deste escritor que ocupa espaço singular que se traduz no significado conquistado a partir da sua primeira produção – *O Peixe e o Pássaro* (1971, p. 10). Neste livro confessou o seu fascínio por esses animais: “[...] eles não deixam rastro. Sua trajetória é livre de sinalizações e de convenções. O pássaro risca livremente o céu e o peixe não tem estradas. Por isso eles têm mais leveza que o homem e sua liberdade é maior”.

Este literato tem se revelado desde seus 27 anos de idade como um dos expoentes na literatura brasileira, também com especial incursão na área da educação. Em 39 anos de intensa e singular produção, também literária, ocupa lugar e espaço de destaque e reconheço

que suas obras literárias demandam a expansão de pesquisas e de análises crítico-reflexivas indispensáveis no contexto contemporâneo. Identifico esta demanda como desafio para somar à busca e à conquista de superação e ultrapassagem ao que tem sido primazia no contexto contemporâneo em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”. Assumo este desafio porque percebo que suas produções estão na vida !!!

“[...] A vida, além de preciosa, é um processo de subtração: cada dia a mais é um dia a menos. É importante a gente perceber que durante os nove meses em que estivemos no útero materno todos nós conhecemos o paraíso. O útero de cada mãe se assemelha ao paraíso. Quando nascemos, ganhamos o abandono. Daí que viver é uma tentativa de recuperar o paraíso perdido. E isso é o que nos aproxima uns dos outros. A criança aprende não é para ter sucesso na vida: ela aprende [...] para ser mais querida. É como se fosse uma forma de compensação pela perda do paraíso. [...]. O mais doloroso é que a gente nasce sem escolha. Não me foi perguntado absolutamente nada. Eu poderia ser você. Eu poderia ser qualquer criança que está diante de mim. [...] a vida é o espaço da dúvida. A verdade, toda a forma de verdade, é uma procura nossa. A nossa vida se tece na dúvida. [...]. Precisamos ter mais humildade diante da vida, pois o próprio lugar onde vivemos é humilde: não tem luz própria e precisa, para se iluminar, de uma estrela de quinta grandeza. Um poeta diria: “a terra não tem nem luz própria” [...] A vida é verbo. Passado, presente e futuro. A vida é cheia de enigmas. [...] A vida é uma grande fantasia”. (QUEIRÓS, 2007, p. 3).

1 TEXTO LITERÁRIO: SINGULARIDADES DA NARRATIVA

1.1 Obras Literárias: pressupostos e teoria da recepção

A linguagem literária caracteriza-se pela possibilidade de leitura do mundo real sob maneiras diversas; singulariza-se como a se distancia da objetividade e da explicação única e propõe verdades, construídas na interlocução entre autor, texto e leitor. Entendo então, que a esta linguagem sempre aberta às significações suscitadas a partir dos personagens, tempos ou eventos fictícios, se expressa como busca de compreensão da condição humana: medos, paixões, dúvidas (ainda sem respostas e resultado de vozes inquietas).

A obra literária recorta o real, sintetiza-o e interpreta-o sob a ótica do narrador ou do poeta. Manifesta através do fictício e da fantasia, um saber sobre o mundo e, oferece ao leitor possibilidade de interpretação. A literatura, veículo do patrimônio cultural da humanidade, se caracteriza, em cada obra, “[...] pela proposição de novos conceitos que provocam uma subversão do já estabelecido” (CADEMARTORI, 1986, p.22).

Esta compreensão possibilita evidenciar características que constituem “[...] essa forma de arte feita com palavras convencionalmente chamada de Literatura que se compõe de ficção e discurso poético. A ficcionalidade retrata o mundo de forma subjetiva, analógica, intuitiva, imaginária e fantástica e o discurso poético traduz a capacidade do criador em

[...] abrir mão da linguagem objetiva, sistemática, impessoal, coerente e unívoca para poder inventar palavras, transgredir as normas oficiais da Língua, criar ritmos inesperados, brincar com trocadilhos e duplos sentidos, recorrer a metáforas e poder ser ambíguo e até obscuro. [...] constituído pela plurissignificação, se distancia do texto didático-informativo, possibilitando que diferentes leitores cheguem a diferentes interpretações. [...] é possível afirmar que quanto mais leituras um texto literário suscitar, maior será sua qualidade. (AZEVEDO, 2004, p. 39 - 40).

Reitero que esta dimensão da literatura como modelo de pensamento para interpretar o mundo merece destaque, pois nas situações ambíguas e contraditórias de personagens fictícios e imaginários discutem-se as contradições que caracterizam sentimentos e paixões; permite refletir e buscar autoconhecimento e construir a identidade de um “eu” em relação ao “outro”.

O espaço da criação literária na cultura encontra paralelo com a possibilidade do escritor de se mostrar como ser único e singular sobre a arte de escrever; e que pode alcançar

lugar especial, privilegiado e destacado da sociedade. Desta forma, as idéias sobre a arte de escrever se direcionam para expressá-la como “[...] criação solitária, envolvendo personagens, resultantes das profundezas do indivíduo autor.” (DUARTE, 1981, p. 43). Esta arte especifica uma linguagem do indivíduo criador, que tem função expressiva e não de comunicação estrita, em que prevalece a polissemia, e não a clareza e efeitos de deslocamento do real.

A arte de escrever tem na sua especificidade - o domínio da linguagem - que revela seu ancoramento na dicotomia indivíduo x sociedade, em que o escritor busca a interconexão entre sua experiência de vida e a do mundo; e com o incomensurável, pois lhe atribui sentido e lhe confere totalidade ao que anteriormente tinha a aparência de fragmentado.

A função do texto literário é possibilitar que o leitor se identifique com os personagens mesmo que se localizem em épocas e espaços que diferem dos contemporâneos (PEREIRA, *in* PAIVA, 2006). Além disto, “[...] cria regras comunicativas e estabelece elo entre o autor e leitor. Não tem uma resposta e nem significado do que é visto como correto. Não é uma pergunta para várias respostas, dependendo da maturidade do leitor”. Indica possíveis desafios à inteligência de cada leitor (TUFANO, 2002, *apud* PEREIRA, *in* PAIVA, 2006, p. 26).

Estas reflexões que são essenciais para entender o processo de criação do texto literário contribuem para tratar do que também é substantivo sobre a leitura do mesmo, que aponta para seu leitor a possibilidade de produzir um texto paralelo e inédito, que representa o seu posicionamento em relação ao que outras vozes lhe falam. É um impulso ao “eu” autor que num movimento ininterrupto revela que

[...] era uma vez um escritor que escreveu para um leitor que virou escritor que escreveu para outro leitor [...] percebendo mais profundamente as perplexidades da vida e muito provavelmente, plasmando - juntos - outras maneiras de existir. (SILVA, 1990, p. 23).

O leitor também cria uma totalização semelhante, pois, a partir da experiência de vida do autor do texto literário pode se identificar com o conteúdo e encontrar semelhanças, diferenciações com sua existência e reconhecer o valor da produção do mesmo. E ainda, o leitor necessita escolher estratégias de leitura adequadas para que esta se converta em uma experiência significativa, porque ser leitor é inscrever-se em uma comunidade que discute os textos lidos, troca impressões e apresenta sugestões para novas leituras.

Esta escolha traduz que “[...] o papel do leitor resulta da interação de perspectivas e se desenvolve na atividade orientada de leitura”. Essa interação “[...] é condição do processo de comunicação entre o texto literário e o leitor, pois é através dele que a obra se comunica.” (ISER, 1999, p.72-75). Nesta interação é possível que o leitor identifique que este texto

contém "vazios" que, no ato da leitura, demandam que sejam decifrados. (ISER, 1999, p.73). Destaco que estes fundamentam o processo de interação, pois representam quebras das conexões textuais e apontam ao leitor segmentos precisam conectados sob seu ponto de vista.

O preenchimento dessas lacunas é um ato comunicativo que se concretiza na interação do leitor com o texto, sendo reação e/ou resposta que ocorre a partir da leitura. Todavia, poderão impor barreiras ao leitor, desvia-lo do seu ponto de vista ou impedi-lo de ir além de suas projeções. Os "vazios" podem ampliar a atividade do leitor "[...], pois usa do imaginário para captar o não-dado". O leitor implícito descreve um processo de transferência em que as estruturas do texto se traduzem em experiências de leitura, através de seus atos imaginativos (ISER, 1999, p.79). As fendas visam oferecer prazer ao leitor no momento da leitura; asseguram à obra sua singularidade e, convidam o leitor a continuá-la. (BARTHES, 1973).

Como sujeito-agente na leitura o leitor capta na obra o que o autor deseja transmitir, pois este quando cria envolve-se com o tema que interessa àquele e utiliza-se de suas personagens e tende a ser influenciado pelo contexto social de sua época. Nesse sentido, a obra pode estar associada a uma possibilidade de leitura e cabe ao leitor encontrar possibilidades de entendimento e não deixar esgotar o texto.

Reitero que a estética da recepção contribui para o repensar dos encaminhamentos de leitura de obras literárias e que fundamenta a defesa da interação do leitor com o texto, o que lhe abre espaço para que o que Jauss (1979, p. 80-81) denomina de experiência estética:

[...] aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a *Katharsis* corresponde à tarefa prática das artes e à função social - isto é, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação -, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar.

A leitura deste tipo de texto ocorre em nível emocional e por não estar a linguagem literária vinculada a fins práticos, à literatura é conferido estatuto de arte. Este para ser concretizado necessita que o leitor aceite ou rejeite a realidade ficcional nela representada. O desvendamento estético do texto literário exige a compreensão dos significados que o autor laboriosamente construiu em seu texto.

Outra contribuição da estética da recepção é o conceito de distância estética que visa aquilatar o valor do texto literário: a distância entre o horizonte de expectativas do autor e do leitor. No momento da leitura, a realização dessas desestabilizam o leitor e lhe causa

estranhamento, do qual advêm questionamentos dos valores sociais, culturais ou políticos que acarretam rompimento do horizonte de expectativas do sujeito-leitor (JAUSS, 1994). Este autor também esclarece que a obra atualiza-se no ato da leitura, para atender uma função dialética como formadora e modificadora da percepção e que contribui para emancipar o homem. O leitor passa a ser determinante da historicidade da obra literária, consolida-a na atualidade, estabelece relação de passado e presente; e supera a dimensão de cadeia temporal.

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete [...] a obra é como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual. (JAUSS, 1994, p.25).

Desse modo, ressalto que a compreensão histórica da obra ocorre a partir de um movimento de visita e reavaliação do passado; que retoma outras épocas; e que relativiza a qualidade do novo, que, obriga “[...] a história da literatura a manter-se atenta e a repensar sua metodologia, que não pode mais limitar-se ao alinhamento unidirecional e unidimensional dos fatos artísticos” (ZILBERMAN, 1989, p.38).

Encontro em Lévy (2001, p. 35) explicitações de que a atividade da leitura de um texto impresso (livro impresso) como ato virtualizante, uma vez que sua atualização reside nas “costuras e remissões” realizadas pelo leitor ao “dobrar” e “desdobrar” o texto, comparando-o e relacionando-o com outros textos lidos, com suas imagens e afetos: “[...] membros esparsos, expostos, dispersos na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costurados juntos: ler um texto é reencontrar os gestos têxteis que lhe deram seu nome.”

Destaco que o potencial da literatura se expressa também na busca para se extrair a riqueza de sensações e significados despertada pelo texto. Daí a importância de se pensar em metodologias que respeitem o contato solitário do leitor com o texto, que preparem esse leitor para compreender recursos empregados na sua construção e, também, que lhe permitam aumento gradativo de uma visão crítica sobre o que é lido.

Enfatizo também a importância de ser valorizada a imaginação criativa do leitor e de seu papel fundamental ao atribuir vida à narrativa, pois converte a figura do receptor em co-criador da obra. (ISER, 1999, p 81). O leitor participa ativamente do texto visto através de significados, e em especial ao encontrar fendas preenchidas por suas representações, pois, “[...] o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético.”

1.2 Narrativa o desevidar da autobiografia e da memória

A narrativa é companheira inseparável do homem (BARTHES, 1973), é internacional, trans-histórica e transcultural como a própria vida; é uma forma de utilização da linguagem, fundamental à construção de significado, de cultura. E o narrador

[...] em geral [...] é um intérprete daquilo que narra. Interpretar não significa apenas traduzir idéias para uma linguagem mais acessível, significa bem mais, trazer o objeto para cenas cujos valores e perspectivas são alteridades em posição dialógica. (PINA, 2007, p. 3).

A crítica literária compõe boa parte da obra de Benjamin que se funda em produções de notáveis como Baudelaire e Kafka. Também defende uma concepção de história que se alicerça em acepções quase coincidentes com o do conceito de verdade firmado na leitura e decifração e indícios de Proust. Em Benjamin, como em Proust, o tempo linear e vazio, descrito pelo progresso, adquire sinuosidade; é labiríntico. “O passado traz consigo um índice misterioso”, ao decifrá-lo é possível a apropriação do que passou e como realiza um narrador. “A narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos [...] que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. (BENJAMIN, 1994, p.220-3).

A narrativa nasce da leitura de insignificâncias, atenta às palavras e atitudes ditas e executadas na distração, o que é semelhante ao procedimento descrito por Benjamin: dizer os acontecimentos à maneira de um colecionador que valoriza todas as peças de sua coleção por menor que esta seja; e engendra outra forma de contar a História, não linear, como seqüência de acontecimentos e causas. Proust contribui para a compreensão de como isto é possível, pois sua obra constrói “[...] um invisível labirinto de tempo” (BORGES, 2000, p. 95).

Os caminhos desse labirinto destróem a linha de ordenação cronológica dos acontecimentos. “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado” (BENJAMIN, 1994, p. 45). Mas é para buscar a verdade, e esta tem uma relação essencial com o tempo, que o autor ergue esse labirinto. Nas muitas veredas que se bifurcam, se fundem e se entrecruzam vários vestígios de verdade são deixados como por acidente e exigem investigação. “A realidade nunca é mais do que uma isca lançada a um desconhecido em cujo caminho não podemos ir muito longe” (PROUST, 2002, p. 23).

Deleuze (2003, p. 14) esclarece que Proust na sua produção, mostra um caminho pelo qual essas leis são estabelecidas. *Em busca do tempo perdido* é a busca da verdade, não

verdades objetivas, intelectuais, que podem ser transmitidas, mas de verdades subjetivas, verdades do indivíduo. “E se [... a obra] se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com tempo.”

O homem moderno no romance proustiano é solitário e múltiplo. A alma cinde-se e suas partes coabitam e garantem certa identidade plagiando-se. “O plágio humano a que os indivíduos escapam mais dificilmente [...] é o plágio de nós mesmos”, possibilita o surgimento de uma nova narrativa. (PROUST, 2002, p. 23).

À maneira do *flâneur* que em passeio ocioso se torna hábil em conhecer hieróglifos urbanos, Proust “perde” tempo nos salões, em visitas, com mulheres medíocres para se tornar sensível aos sinais da mundanidade, do amor, e, em especial da arte. “Nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por meio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos” (DELEUZE, 2003, p. 21).

Com o auxílio dos Estudos de *Performance* e do conceito de liminóide Turner (2005, p. 184) propõe um processo individual e alternativo na constituição de formas culturais e compreende a perspectiva de reencantamento. Resgata a análise dos dramas sociais para pensar as sociedades complexas, o que implica deslocar a noção de liminaridade para outro contexto, permitindo-lhe interpretar as dimensões simbólicas do mundo contemporâneo.

A discussão é retomada por Bauman (1986), a partir das propostas de Bakhtin e Jakobson, para a necessidade de considerar em conjunto o evento narrado – o episódio do passado, a memória bruta – e o evento narrativo – a ativação da memória, através da mediação da imaginação poética. Pelo exercício da *performance*, o evento narrado é reencenado, revivido, atualizado no evento narrativo.

A memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro. (AMADO, 1995, p.132).

A visão integrativa da narrativa está presente em Benjamin (1994), quando este afirma que o narrador, nas histórias que conta, recorre ao acervo de experiências de vida, tanto as suas como as experiências relatadas por outros. Ao narrar, as transforma em produto sólido e único, tornando-as experiências daqueles que estão ouvindo. Assim ocorre a transmissão de conselhos e conhecimentos, o que afirma o papel constitutivo do discurso na vida social, em uma concepção de “literatura como prática social.” (BAUMAN, 1986, p.3).

Percebo então, como significativas elaborações de Benjamin (*in* SANTIAGO, 2002,

p.45-46) ao referenciar aos estágios do narrador no processo histórico:

Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e tal hora. [...].

Benjamim (*in*, SANTIAGO, 2002) desvaloriza o terceiro tipo de narrador, ao contrário da sociedade pós-moderna que o valoriza: nesta as pessoas não têm ‘tempo de passado’; este é presente, futuro e instantâneo; sem espaço para apreender experiências, pois, o imediato não é compatível com o tempo de interiorização necessário para se reter momentos.

Para Benjamim a narrativa deve estar ‘interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou relatório’. [...] é narrativa ‘porque mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele’ [...] a coisa narrada é mergulhada na vida do narrador e dali retirada; [...] é vista como objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência; [...] existe como pura em si, ela é informação, exterior à vida do narrador. (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Além disto, Benjamim (*in*, SANTIAGO, 2002) especifica que o narrador clássico tem “beleza” e “utilidade” narrativa, pois tem sempre conselho, ensinamento, troca de experiência viva: tem a sabedoria. A simples informação não transmite essa sabedoria, pois, não possui a experimentação da ação viva do narrador. Constitui-se nesse cenário processo de decadência na arte de narrar contemporânea com o esvaziamento do belo.

Como a experiência do mais velho não vale muito nos tempos pós-modernos, uma narrativa com experiências maduras, como conselho do narrador clássico é praticamente impossível. Este é o verdadeiro ficcionista; dá autenticidade à ação sem ter o respaldo da vivência; “[...] sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ expressam construções de linguagem; e as narrativas por definição são quebradas. Sempre a recomençar. (SANTIAGO, 2002, p. 47 e 54).

A defesa que apresento, diante destas ponderações, é a de que: “Temos de mudar as coisas, ainda que as achemos insignificantes; caso contrário, não devemos nos tomar como artistas, mas talvez como meros jornalistas ou historiadores.” (BORGES, 2000, p. 121).

Quanto ao narrador jornalista que é o que se interessa pela vida do outro, pelo acompanhamento dos fatos, e não por si; não possui o olhar introspectivo em busca de experiências próprias do passado; motiva o outro a falar, como numa entrevista.

Mas nenhuma escrita é inocente. [...] ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta. A fala própria do narrador que se

quer repórter é a fala por interposta pessoa. [...] Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna [...]. (SANTIAGO, 2002, p. 50-51).

Na visão de Deleuze (1997, p. 14) “[...] o escritor é um homem que viu e ouviu coisas demasiado grandes, fortes, irrespiráveis, e regressa com olhos vermelhos e tímpanos perfurados”. Trata-se de uma linguagem em que “[...] Não há linha reta” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 12), visto que a língua tem que alcançar desvios para revelar “a vida nas coisas”. Em linguagem sem linha reta, em desvios necessários, o protagonista vai se revelando; e a língua torna-se então:

[...]uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional descoberto, mas um devir outro da língua, minoração dessa língua maior, delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante.[...]opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, e opera a invenção de uma nova língua. (DELEUZE, 1997, p.15).

O leitor ao realizar a leitura de um texto literário busca uma maneira de identificação com o outro dentro de sua própria história e individualidade, pois aquela não é uma busca do autor, mas do leitor e serve para que cada ser humano revele seus mistérios.

Os sintomas e os dados biográficos existem, mas – quando em travessia pela linguagem poética – são os de todo e qualquer, porque o poema consegue falar para o singular e o anônimo, desde que tenha a coragem de ser leitor. De ser cidadão. (SANTIAGO, 2002, p. 70).

A narrativa autobiográfica tem como princípio que o autor realiza o desejo de narrar a experiência vivida, sem preocupar-se com a veracidade absoluta dos fatos, utilizando-se também do imaginário no resgate dos cacos de suas memórias. “*Revisitar o passado é muito difícil, porque ele vai ser sempre uma visita ficcional. O que me fez chorar naquele tempo, hoje me faz rir. O tempo muda a gente, troca a roupa do mundo.*” (QUEIRÓS, 2007, p.2).

Lejeune (2008, p. 17), um dos maiores estudiosos da relação entre obra e biografia teorizou o conceito que nominou de “pacto autobiográfico”. Entre 1972 e 1980 revisitou suas teorias inclusive modificando as primeiras conclusões apresentadas em “O Pacto Autobiográfico” (1972). Compreende que em sua primeira publicação, para que seja produzida a autobiografia é preciso compreender à importante relação existente entre autor, narrador e personagem e a identidade entre eles, que nem sempre estabelecida de forma direta, enunciada pelo nome do autor. Quando isso acontece (o nome do personagem é fictício, diferente do nome do autor) a obra passa a ser enquadrada na categoria “romance autobiográfico”; inclui textos de ficção, pois o autor nega ou não afirma a identidade entre

autor e personagem: “A autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada [...] não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário.”

E, para garantir que o gênero da obra seja realmente biográfico, Lejeune (2008) propõe que seja feito um pacto entre o leitor e o autor, que serve para garantir a referencialidade: um comprometimento do autor com a verdade dos fatos. Mas o que pode ser mais impreciso do que a memória do ser humano? Mesmo diante dos fatos que o tempo deforma, o simples posicionamento do autor pode garantir uma concepção de verdade.

Em 1980, ao retomar e ampliar a reflexão acerca da identidade na autobiografia, Lejeune (2008, p. 51) oferece ao leitor o direito de decisão sobre a intenção do autor ao escrever uma obra. O modo de leitura passa a ser a discussão principal e se a intenção do autor for contar a sua vida, sentimentos ou pensamentos, de maneira secreta ou não, não importa, será uma obra autobiográfica.¹ Passa-se a perceber que o único elemento real no pacto é o leitor e que não é possível estabelecer um comum acordo entre ele e o autor, pois a leitura sempre será ambígua e incontrolável. Nesta reflexão sobre o pacto autobiográfico, Lejeune reconhece a rigidez de seu conceito (fundamental ao meu estudo):

[...] concentrei-me nos elementos que à margem do texto fazem a diferença: o nome próprio e o contrato. [...] deixei de lado, em minha análise [...] outros elementos que [...] são necessários para que um texto seja reconhecido como autobiográfico. Supervalorizei [...] o contrato e subestimei os três aspectos: o conteúdo do texto (uma narrativa biográfica recapitulando vida), as técnicas narrativas (em particular os jogos de vozes e de focalização) e o estilo.

Lejeune (2008) enfatiza que o contrato autobiográfico parece ter perdido credibilidade. Questiona sua escrita ao perceber ter mais valor o estudo do paradoxo da autobiografia literária e sua duplicidade no que pretende ser discurso verídico e obra de arte, do que uma definição que descarta o que leva o leitor ao imaginário e exclui a preocupação estética. Entendo que o escritor, ao produzir a sua obra vivencia a tensão entre o imaginário e o real, que sofre um rebatimento para o plano do eu, visto que

[...] o imaginário tem relação direta com a possibilidade de ampliar o que se chama de "ângulo de refração" das experiências pessoais do escritor. Esta expressão é usada para contestar a noção de reduplicação especular, segundo a qual as figuras compostas pelo escritor seriam meros reflexos ou projeções do seu eu. (COSTA LIMA, 1984, p. 228-232).

¹ A partir da definição de autobiografia proposta por Vapereau em *Dictionnaire universel des littératures* (1876), Philippe Lejeune reconsidera seus estudos do “O Pacto Autobiográfico”, retomando a reflexão a partir do estudo da recepção da obra. Vapereau vai ainda mais além tratando a autobiografia como um espaço para a fantasia, desobrigando o autor das confissões absolutas.

Assim, ao mesmo tempo em que o imaginário permite a transformação do escritor em personagens que nada têm a ver com ele, esta transformação é alimentada pela refração de sua experiência pessoal (esta vivida no plano da realidade) e o ângulo de refração se constitui do espaço interior do qual se estabelece a tensão entre o imaginário e o real.

Desse modo, o “eu” do escritor na narrativa ficcional se dissipa no espaço aberto pelo ângulo de refração, permitindo ao escritor “irrealizar-se enquanto sujeito”, “inventar-se em múltiplas possibilidades”, “inserir-se no outro de si mesmo”. E, no extremo dessa “movência” do eu, é dada ao escritor (e ao leitor, que também se transporta para o imaginário) a possibilidade de chorar pela morte de um personagem, como se estivesse sendo “possuído” por, ou se “metamorfoseando” em sua criação. (ALBERTI, 1991, p. 74).

Numa de suas afirmações, Borges (2000) sustenta que a literatura é autobiográfica. Sem dúvida, há algum descomprometimento com a perspectiva histórica ao se propor tal máxima, posto que o surgimento da literatura como uma linguagem com especificidade é recente (dataria, de acordo com Foucault 1987, dos fins do século XVIII); e a percepção comum de que a literatura expressa a interioridade de um sujeito, que fala de si por meio figurado, constitui-se durante a época romântica. Necessário dizer que o homem de que fala Borges é menos um sujeito histórico que o gênero humano, de maneira que a literatura seria o registro e leitura, do percurso realizado pelo ser humano em sua aventura no mundo.

Apesar de o texto autobiográfico não ter sua origem situada na modernidade, foi com o advento do homem desta era que condições de possibilidade de uma narrativa sobre si – expressão subjetiva, de afirmação perante si e perante os outros – foram efetivadas.

Conforme Teixeira (2003), Lejeune, em seu livro *Le Pacte Autobiographique* (1975), define a autobiografia como texto literário marcado por ser um relato primordialmente em prosa e por tratar da vida individual, constituindo-se na história de uma personalidade, na qual autor, narrador e personagem mantêm relação de identidade, estando ligados através de um pacto. Esta narrativa caracteriza-se pela autenticidade, evidenciada pela assinatura, pelo nome próprio. Distingue-se da biografia, pois nesta o modelo não precisa ser conhecido pelo narrador, sendo um gênero literário que possibilita o fechamento do texto em si próprio.

O conceito de pacto autobiográfico foi solução encontrada para o problema de estabelecer fronteiras entre os modos discursivos fictícios e os factuais. Este pacto pressupõe compromisso duplo do autor com o leitor: conecta-se à referencialidade externa do que o texto enuncia, quer dizer que o que se narra se apresenta como realmente acontecido e comprovável. Por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem diz “eu” no texto é

a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra, quem escreve se compromete a ser sincero e quem lê passa a buscar revelações que possam ser confirmadas extratextualmente, como ressalta Klinger (2007, p. 40-41).

Para compreender um pouco mais deste universo, a crítica de Catelli (1991, p. 17) utiliza uma alegoria interessante: a do ator e sua máscara.

O espaço autobiográfico seria equivalente à câmara de ar que se forma entre o rosto e a máscara: não existiria completamente neste "eu" que narra sua história, nem na moldura que usa para narrá-la. A máscara que cobre o rosto estaria submetida a um regime de não correspondência, pois não mantém uma relação de semelhança com o que está oculto. A partir deste vazio deformado impõe-se a ordem do relato que, no máximo, só mantém com a realidade vivida, uma presunção de semelhança ou analogia.

Reflito que o paradoxo que articula o espaço autobiográfico vincula-se à relação do texto com o autor, como metáfora de uma das questões que atravessa uma zona da prosa literária, marcada pela presença problemática da primeira pessoa autobiográfica, sendo esta marca uma vertente que aparece na narrativa universal. As possibilidades de diálogo com o eu abrem espaços de experiência social e privada. Os pensamentos, devaneios, fantasias e ações são problematizados, referindo-se a um “mergulho” em si mesmo.

Não sendo possível à literatura expressar integralmente a realidade, seria então um discurso totalmente desvinculado da realidade? Na visão de Miranda (1992, p.31) “[...] parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia, se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulse ou justifique”. Se a mudança não afetou diretamente a vida do narrador, a matéria apta a tornar-se objeto de uma narração limitar-se-ia à série de eventos exteriores, mais condizentes à efetivação de “história”, que prescinde de um narrador em primeira pessoa.

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

É nesse espaço de posicionamento do sujeito frente a si que a autobiográfica se institui como tentativa de dar conta de sua existência, constituição e no que pretende se tornar. “É uma escrita que objetiva a auto-análise da história de uma vida, a do sujeito narrada por ele. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem revelar marca decisiva dessa passagem (MIRANDA, 1992, p. 30).

O autor se constitui como a consciência desmascarada do ato criador; relaciona-se por

oposição com a personagem. A realidade constituída pela linguagem representa a que, a princípio, parece externa e preterida na análise literária; é um elo que resgata o momento da criação. Assim, a escritura dessa tensão ficção-realidade possui mecanismos altamente críticos e acaba por incidir no que é denominado de metalinguagem. A personagem complexa - o autor - é responsável pela recuperação conflituosa da tensão entre o criador e a criatura.

Nas palavras de Santiago (2002, p. 40) “[...] a ficção nos aproxima muito mais da verdade do que o mero relato sincero do que aconteceu”. Neste aspecto, a ficção seria superior ao discurso autobiográfico, pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente.

Percebo a significação de se compreender que o texto literário também pode resultar do resgate de outros e diversos discursos através da memória, em que eventos e/ou saberes saem do limbo e interajem com palavras. A memória é espaço movediço com contradições e deslocamentos e não funciona como disco rígido de um computador onde arquivos são salvos.

A abordagem de Jay (1998) no texto *Os estranhos anos 90*, trata da memória na década de 1990; da fixação em trazer para o papel os fantasmas da infância; e dos resíduos do passado, o que a crítica atual chama de *uncanny* ou *unheimlich* (do alemão).

Com os estudos de psicanálise, entendo que este significado para Freud relaciona o desejo em conflito: o de eterno retorno ao lar, o que significa o retorno ao passado e mais profundamente ao corpo materno, e a necessidade de libertação (angústia da castração) e o temor do futuro – algo que é secretamente familiar, que foi submetida à repressão e retorna ao indivíduo. O passado assombra pelo retorno de seus fantasmas e pela espera do que voltará.

É necessário introduzir o assombroso na construção de um conceito total. De todos os conceitos, começando pelo conceito de existência e tempo. [...]o estranho torna-se não uma fonte de terror e desconforto – pelo menos não só ele – mas também é um baluarte contrário à perigosa tentação de encantamento vinda de vários espectros em nome de universo compensador, uma realização de fantasias narcisistas, uma restauração de um verdadeiro *Heimat* (casa, lar, pátria). (DERRIDA, *apud* JAY, 1998, p. 38).

Esclareço que uma das possíveis reflexões sobre a presença de assombrações no interior das casas dos países coloniais tem como base a questão do fantasma utilizada no texto “O estranho”, de Freud (1976), em que explicita como “estranho”: a categoria do assustador que remete ao que é conhecido e familiar, a algo há muito estabelecido na mente, e que se alienou desta através de um processo de repressão. Afirma, ainda, que devido ao processo traumático de dominação que marcou os países coloniais, não é possível haver neles casa que esteja livre da presença de fantasmas, logo não existe lar perfeitamente seguro. A proposta é

de uma convivência e não fuga dos espectros, pois todos os lares são assombrados.

“Por seguidas vezes a sua solidão se misturava aos ruídos do chicote do pai, nas costas. E desse surpreendente dueto ele não sabia a dor maior, se a da carne ou a do coração.” (QUEIRÓS, CIG, 1982, p. 3).

Esta “volta dos fantasmas”, como possível solução, possibilita ao ser humano aprender a conviver com seus fantasmas diários, pois o mundo perfeito, seguro e impenetrável inexistente.

Talvez, em vez do esforço em duelar em eternas casas assombradas, devêssemos aprender a lidar com os fantasmas que periodicamente as invadem, mas estando certos de que eles têm abrigos literalmente suficientes para abrigar-se da chuva em nossas cabeças. (JAY, 1998, p. 39).

Informo que ao tratar da literatura no contexto contemporâneo, um dos pontos de concordância entre pensadores se expressa na tendência ao memorialismo, tratando-se da história de um clã, da autobiografia, que pode contribuir para ampliar a conscientização do leitor. Esta não é uma tendência nova, mas nunca foi tão explícita e abala ainda mais as fronteiras da crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento.

Esta explicação do comportamento memorialista ou autobiográfico na prosa não só coloca em xeque o critério tradicional da definição de romance como fingimento como apresenta um problema grave para o crítico ou estudioso que sequer informado pelas novas tendências de reflexão teórica sobre literatura, tendências todas que insistem na observância apenas do texto no processo da análise literária, deslocada a espinha dorsal da prosa (de ficção, ou talvez não) do fingimento para a memória afetiva do escritor, ou até mesmo para a experiência pessoal, caímos numa espécie de neo-romantismo que é a tônica da época. Pode-se pensar hoje, e com justa razão, que o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo vivo que está por detrás da escrita. (SANTIAGO, 2002, p. 36).

Destaco como importante o uso da memória pelo escritor acerca-se da necessidade de retomar indicadores que explicam relações inerentes a contextos e conjunturas sociais pois,

[...] acreditamos que há uma memória pessoal e outra social, ou uma autobiográfica e outra histórica, como está em *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs. Na obra de BCQ, percebemos a existência de outra memória, a lírica, do coração, subjetiva, pessoal, que vai ganhando novos arranjos à medida que esse escritor cria um estilo próprio para trazer para a literatura a sua infância retida no tempo. [...] para BCQ o tempo é inteiro e, talvez por isso, voltar ao passado ou relembrar a sua infância seja-lhe algo natural, porque jamais deixou morrer nele a sua infância. As experiências da infância nunca lhe foram ‘desimportantes’. Estão sempre revigoradas, atualizadas, e presentes num tempo contínuo. (LIMA, 1998, p. 74).

Com este conjunto de reflexões sinalizo que a verdade merece ser abordada, pois

ganha dimensão multifacetada, sendo necessário observar de que lugar o escritor relata o fato, que pode ocorrer a partir da história vivida, memorizada, e/ou da história documentada. Assim, o artista tende a referendar o que nutre a sua imaginação e serve de possibilidades de estabelecer ou não interrelação entre o vivido e o documentado pela e na história. Estas referências me possibilitam evidenciar que a noção de verdade vinculada à escrita autobiográfica se associa com um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão através da mediação ficcional. Este possível imaginário funciona como máscaras (*personas*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e, no entanto ninguém por detrás).

Barthes (1973, p. 136) considera que não é que a verdade sobre si mesmo se expressa na ficção, mas, “quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção”.

Compreendo que a memória é fragmentária e traz o mundo do sujeito cheio de oscilações afetivas; quando narrada, coloca sentido nas coisas, recompõe o mundo ao passo que a ficção quer surpreender, inventar uma nova realidade, brincar com o imaginário.

[...] quando falo de partes falo do inteiro. Minha memória é mais da falta do que do realizado. Minha memória é de lembrança de faltas sucessivas. Se foi desejo, foi poético. Como cada palavra é plural e conduz a uma ‘estrutura ausente. A poesia está em sonhar o ‘fora’. A poesia está no amarrar as coisas. [...]. As coisas existem independentes de nós, mas cabe à poesia amarrá-las, desde que com laço frouxo. (LIMA, 1998, p. 124).

Encontro em Borges o tratamento da fidelidade do texto à realidade vivida e específica que as palavras são símbolos para memórias partilhadas.

Quando escrevo, tento ser fiel ao sonho e não às circunstâncias. Claro, em minhas histórias (dizem que devo falar sobre elas) há circunstâncias verdadeiras, mas de algum modo senti que essas circunstâncias deviam sempre ser contadas com certo quinhão de inverdade. Não há satisfação em contar história como realmente aconteceu. (BORGES, 2000, p. 120-121).

Também existe como vinculada à memória a dimensão de saudade expressa através de passagens vividas, que se tornou preocupação, nem sempre real da sociedade moderna. Deslocada do tempo e espaço como percepção história e trazida para a atualidade para globalizar experiências: “[...] perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e funciona como metáfora para outras histórias e memórias.” como no Holocausto (HUYSSSEN, 2000). Entende-se que alguns discursos como os da memória traumática podem servir como falsa memória ou bloquear a percepção de histórias específicas, pois “[...] pela saudade podemos invocar e dialogar com pedaços do tempo.” (MATTA, 1993, p. 22).

Huyssen em *Seduzidos pela Memória* (2000) destaca fenômenos que denomina cultura da memória (comercialização e preocupação crescente com o passado na indústria cultural

ocidental). A memória e os seus traumas viraram entretenimento num mundo que está sendo musealizado. É o *boom* da onda retrô, da restauração de velhos centros urbanos; a obsessão do tom confessional no cinema documentário e dos romances autobiográficos. O que o ser humano vê na sociedade contemporânea são tentativas de criação de diretrizes do não esquecimento. O medo da perda da memória existe, principalmente, em função da quantidade e da velocidade de informações a que o homem está submetido a todo o momento; informações construídas como memórias criadas e não como vividas, são mais difíceis de esquecimento. Estas evidências criam certo pânico coletivo de esquecimento e excesso de arquivamento, que influenciado por novas tecnologias dispõem da imensa facilidade de conservação de cópias, que encaminha para a busca de respostas para o questionamento de Huyssen (2000, p.17): “as culturas de memória contemporâneas em geral podem ser lidas como formações reativas à globalização da economia?”.

Ao contrário de uma atitude ingenuamente empirista, que privilegia a experiência individual e psicológica como fonte dos valores, das categorias da saudade, é fácil descobrir que o peso da palavra se encontra precisamente no conjunto fortíssimo de idéias e atitudes que ela evoca, desperta e determina. (MATTA, 1993, p. 20).

Também é importante o entendimento sobre a saudade que nem sempre está no que cada ser humano vivencia diretamente. O sentimento de nostalgia de fatos, coisas ou pessoas decorre da saudade coletiva traduzida e capturada pela consciência social captura e traduz. O tempo da saudade, do imaginário, entra em debate com o tempo social, de duração localizada.

[...] a saudade é um conceito duplo. [...] trata de uma experiência universal, comum a todos os homens em todas as sociedades: a experiência da passagem, da duração, da demarcação e da consciência reflexiva do tempo. [...] singulariza, especifica e aprofunda essa experiência, associando-a a elementos que não estariam presentes em outras modalidades culturais de medir, falar, sentir, classificar e controlar o tempo. [...] a saudade se exprime igualmente como duração que pode ser (re)vivida e (re)experimentada generosa e positivamente. Com isso a saudade acena para uma percepção do tempo como experiência interna, dentro de uma hermenêutica socialmente banalizada que passa de geração para geração. (MATTA, 1993, p. 22).

Esta memória privilegia uma temporalidade cíclica, natural, a partir do espaço da casa e suas configurações (afetos, sentimentos, acontecimentos cotidianos e íntimos ligados a determinado tempo subjetivo), diferente do recurso dos discursos formais, históricos, que relatam eventos públicos, revolucionários, no contexto do espaço da rua. O tempo cíclico e o da casa, na memória da saudade, através dos seus símbolos e metáforas, são construtores do que o homem tem procurado se tornar na contemporaneidade.

Um tempo que pode ser apreciado e até mesmo, conforme afirmam os poetas, vivido novamente. Um tempo que é também pessoa e coisa. Tal é a dimensão na qual – dependendo de quem recorda quem e o quê – a história pode virar estória, ‘caso’, anedota, mentira ou pura poesia. Lugar onde o passado facilmente se converte em presente pela presença de um tio ou avô: retrato amarelado e roído de vermes, como naqueles pungentes versos de Drummond: [...]. Tal é o tempo que corre como lágrima pelos espaços íntimos da casa. Casa que passa pelo tempo que tudo destrói menos a vida contida pela teia de relações que constituem o nosso mundo social. Esses elos que, apesar do nosso individualismo e cosmopolitismo, ainda nos dobram e nos obrigam a fazer e dizer coisas que não queremos e sabemos. [...]. Menos que um futuro linear, cientificamente planejado, agendado e desencantado, a saudade fala do tempo como pleno de personalidade e encantamento. Menos que um tempo de processos impessoais e máquinas; mais um tempo de pessoas e milagres. (MATTA, 1993, p. 32-34).

Na memória da saudade, ficção e confissão se misturam novamente, pois a saudade remete o ser humano a períodos de tempos em que, realidade e imaginação se confundem, mas que acabam fazendo parte de um mesmo universo, do autor e de todos os homens. Esta memória na narrativa moderna reúne traços do narrador oral, do autobiográfico; é uma narrativa poética, subjetiva; e que trabalha questões universais. Verdadeiras ou não, representam a saudade do ser.

Identifico na produção de Bartolomeu Campos de Queirós que esta memória possibilita o reencontro com este eu originário, sempre almejado. E o poema de Fernando Pessoa (1994, p. 700) ilustra como o resgate da memória da infância torna-se necessário para a compreensão do sujeito e das suas questões existenciais.

A criança que fui chora na estrada.
Deixei-a ali quando vim ver quem sou;
mas hoje, vendo que o que sou é nada,
quero ir buscar quem fui onde ficou.
Ah, como hei de encontrá-lo? Quem errou
a vinda tem a regressão errada.
Já não sei de onde vim nem onde estou.
De o não saber, minha alma está parada.
Se ao menos atingir neste lugar
um alto monte, de onde possa enfim
o que esqueci, olhando-o, relembrar.
Na ausência, ao menos, saberei de mim,
e, ao ver-me tal qual fui ao longe,
achar em mim um pouco de quando era assim.

A ampliação destas referências é importante porque a incomunicabilidade do narrador pós-moderno com seus personagens se define pelo olhar, que é observador (*voyeur*), onde a retribuição do olhar do outro não tem importância. É a cultura que se sente no direito de julgar o outro sem possibilidade de resposta a este outro e sem jamais olhar para a própria história.

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um expectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo que assiste (literalmente ou não) da platéia. Da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. [...] a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra - por isso tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador. (SANTIAGO, 2002, p. 45, 53).

Ressalto que em tempos pós-modernos, em que a tecnologia permite ampla divulgação dos conhecimentos científicos quase que ao mesmo tempo em que ocorre a produção, o homem parece carecer de formação que o faça lembrar-se da sua condição humana.

2 SEMENTES LANÇADAS NO TEMPO

2.1 Existir é preciso como navegar...

A retratação de aspectos que configuram a trajetória existencial de Bartolomeu Campos de Queirós implica em enunciar a significação da sua história permeada pelo convívio com os espaços e os tempos familiares – o da família nuclear, composto por pai e mãe e irmãos; o da sua família de origem materna; e o de origem paterna.

Em relação a sua família nuclear cabe ressaltar que o pai, Geraldo foi caminhoneiro, a mãe, Maria cuidou do lar, esposo e dos 6 filhos, assumindo a sua condição materna.

“O meu pai, Geraldo Queirós, era transportador de manteiga de Pitangui para o Rio de Janeiro. Caminhoneiro. Minha mãe era uma senhora de casa, tomava conta dos filhos chamava Maria Campos de Queirós. Pitangui é muito perto de Bom Despacho. Como meu pai trabalhava com transporte, se conheceram nas idas e vindas a Bom Despacho.”(QUEIRÓS, 2009, p. 1).

A terra natal de Bartolomeu Campos de Queirós, onde nasceu em 25.08.1944 é o município de Papagaios² (localizado a 151 km da capital mineira), revisitado em lembranças que explicitam diferenciações entre condições e recursos, pelas comparações que tece entre tempos passados e tempos contemporâneos:

“Papagaios era uma cidade pequena. Hoje é a maior produtora de ardósia do Brasil. Cresceu muito, tem indústria, banco. Mas na minha infância eram três ruas: a de Baixo, a de Cima e a do Meio. Não havia calçamento, as ruas eram empoeiradas. [...] Naquele tempo não tinha luz elétrica. Depois chegou, mas foi uma luz puxada de Pitangui para lá. Não havia telefone. Tinha um posto telefônico que a gente ia fazer ligação. Demorava um dia para falar com Belo Horizonte, muito demorado. Tinha telefonista. Quando

² Segundo a tradição histórica oral, o casal Manoel e Catarina Gonçalves Fraga, proprietários da fazenda Morrinhos, faleceram sem deixar herdeiros, já que seus dois únicos filhos haviam desaparecido. Uma vez abandonada, a propriedade deu origem ao povoado que moradores denominaram de Papagaios. O distrito surgiu em 1911, constituído de território desmembrado de Maravilhas. Em 1953, tornou-se município, desmembrando-se de Pitangui. A origem do nome tem duas versões: existência de um papagaio falador na região; várzea conhecida como Várzea do Papagaio. O aniversário da cidade é comemorado em 20 de Janeiro. Pertence à região Metalúrgica. Tem 355 quilômetros de área, confrontando com a do Alto São Francisco. A BR-060 passa pelo município, que tem como limites as cidades de Pompeu, Pitangui, Maravilhas, Paraopeba, Curvelo. As principais atividades econômicas incluem: lavouras de soja; gado leiteiro, criação de frangos de corte e ovos; carvão vegetal comercializado com siderurgias de Sete Lagoas; produz também cristal de rocha e ardósia. O município de Papagaios, sozinho, é responsável por metade da produção nacional de ardósia, e o Brasil é o segundo maior produtor mundial, contando com 25 pedreiras e cerca de 200 indústrias de beneficiamento, que geram cerca de cinco mil empregos diretos e mais cinco mil indiretos. (Prefeitura Municipal de Papagaios, 2010).

alguém chamava tinha que ir à casa da gente avisar para ir lá ao posto atender. Havia uma agenciuzinha dos Correios e uma farmácia. Era muito pequena a cidade.” (QUEIRÓS, 2009, p. 3).

Entre as condições de precariedade este literato ressalta a ausência de luz elétrica nas residências no seu tempo de infância, que poderia trazer implicações para a saúde e que favorecia também a ampliação de fantasias que se somavam ao que aprendera sobre a simbologia dos barulhos, acrescentando-se da utilização do tempo.

“[...] De noite tinha lamparina, era o querosene que dava a luz. Se dormia com ela acesa, ficava com o nariz todo preto da respiração do querosene. Devia fazer muito mal aquilo. Quando morria alguém na cidade, de noite a gente ficava com medo da alma e tinha que dormir com a lamparina acesa. No dia seguinte, era todo mundo com o nariz preto por causa do querosene. [...]. Na infância, quando não tem luz, o mundo fica cheio de fantasmas. Até o capote pendurado na porta vira uma pessoa. A sombra de alguém vira um fantasma. Os barulhos ganham novas dimensões. Um gambá que passava pelo forro da casa virava o demônio. Os horários eram diferentes. Dormia-se mais cedo, levantava-se cedo. Era outro tempo.” (QUEIRÓS, 2009, p. 3).

A infância deste escritor foi vivida no ritmo característico das pequenas cidades do interior mineiro: “casas entre bananeiras”³; desejos escondidos; amores não compartilhados; novenas e benzedeadas e, principalmente, solidão e silêncio, que o tornou poeta de olhar e ouvidos atentos ao mundo, como argumenta:

“A minha casa era colonial, as janelas davam para a rua. A porta também. Três degraus para subir a escadinha da casa. E um corredor muito grande. De um lado e do outro eram quartos e salas. Lá no fundo tinha uma copa muito grande e uma sala de jantar ligada à cozinha. Depois, uma área externa coberta também. Ali passava a infância. A gente tinha espaço para brincar dentro de casa quando chovia. Era agradável, com telha colonial. Hoje ela não existe mais.” (QUEIRÓS, 2009, p. 2).

Em discurso permeado pelo tom confessional, com detalhes e recordações recompõe momentos da sua infância, em que ocorreu o falecimento de sua mãe, quando estava com seis anos de idade. Mesmo com a convivência temporal limitada que teve com a mãe relembra a presença da leitura como um fato marcante, ressaltando limitações como: “*Minha mãe era uma leitora. Minha mãe lia uns livros que circulavam naquela época. Era a coleção do Clone, A Cidadela, Mulheres de Bronze [...].*” (QUEIRÓS, 2009, p. 02).

Entre coincidências existenciais que o intrigava destaca a idade do falecimento da mãe - 33 anos – que foi também a com que ocorreu a morte de sua irmã que teve seis filhos (este

³ Carlos Drummond de Andrade em seu poema *Cidadezinha Qualquer* descreve como era a vida monótona, mas ao mesmo tempo poética do interior de Minas Gerais.

foi o total de irmãos do escritor); e que teve como outro fato marcante: o escritor contribuiu com a criação destes 06 sobrinhos. “O número 33 e o 6: são coincidências, avisos, sincronicidades? Qual é o significado disso? A dúvida fica no ar!” (CASTRO, 2007, p. 3).

A retomada de Bartolomeu Campos de Queirós sobre tempo lembranças fortalece significados de momentos vividos com a mãe doente com câncer. Parece que convoca o leitor para reflexões que contribuem para a necessidade de redimensionar significações do vivido, com sentidos que mudam no devagar depressa dos tempos, como poetiza Drummond.

“E são criadas outras situações novas em cima daquilo. Tem um exemplo que dei esses dias, no jornal Estado de Minas, numa entrevista. Minha mãe morreu muito cedo, com 33 anos, de câncer. Eu estava com seis para sete anos. Ela tinha uma voz muito bonita, cantava muito. Umas músicas bonitas de Carlos Gomes, modinhas antigas, modinhas imperiais, canções de amigo portuguesas. E quando a dor do câncer era muito grande, ela não suportando, sentava na cama e cantava maravilhosamente bem. Então, a gente sabia que a dor era muita. Era aquela voz de soprano, que atravessava a casa inteira, atravessava o quintal. A gente sabia que estava doendo muito. Acho que hoje, inclusive, há uma presença da minha mãe na minha literatura, porque quando a dor é muita eu escrevo. É a mesma coisa. Naquele tempo via de uma maneira, hoje já me vejo fazendo a mesma coisa numa outra dimensão.” (QUEIRÓS, 2009, p. 10).

Ao contribuir na criação dos seis sobrinhos o escritor assumiu a função paterna (que não exerceu como pai biológico, pois não fez esta opção) e demonstra o significado:

Talvez daí venha o seu conceito de que todo o pai é adotivo. Como o pai adota o filho? Responde Bartolomeu: “através da roupa, da comida, adoçando a vida do filho. Aí vem a constatação dolorosa: há muitos pais pobres, os quais não podem adotar os filhos que têm. Por essa razão a escola de hoje é uma “escola de órfãos”. Existem muitos filhos que não conheceram a alegria de se verem adotados pelos próprios pais. (CASTRO, 2003, p. 4).

A retomada de experiências importantes do cotidiano vivido com familiares envolve especialmente a sua relação com o pai, pois se vinculou ao universo de possibilidades e de descobertas que este lhe apresentava, com destaque para o reconhecimento de que “*A minha primeira cartilha foi o olhar do meu pai*”{...} (QUEIRÓS, 2009, p. 03); no seu desejo de conhecer o mar e nas saídas com este quando ampliou seu contato, percepção e conhecimento do mundo, sendo sua relação prioritária no espaço familiar:

“Meu pai me levou uma vez para conhecer o Rio de Janeiro, ver o mar. Porque ele contava as histórias de viagem. [...]eu tinha muita curiosidade. Saía às vezes com ele pelas fazendas da redondeza para pegar leite, levar para a fábrica de manteiga[...]. Só os dois.” (QUEIRÓS, 2009, p. 03).

Experimentou na infância a condição de morador de diversas cidades: “Meu pai ficava

mudando de um lado para outro. [...] morei em Pará de Minas e um tempo em Pitangui com meu avô. Depois nos mudamos para Bom Despacho.” (QUEIRÓS, 2009, p. 04). Nestes espaços que traduzem a mineridade conviveu com condições e recursos advindos de familiares, escola, professora, pai, (este trazia das viagens pedaços de jornais e livros, - lembranças simbólicas no seu desenvolvimento. Enfatiza que à época inexistia literatura infantil e censura; e que se sentia livre para ler sem restrições e/ou proibições e que tinha acesso a traduções de produções européias.

“Não tinha literatura infantil. Naquela época a gente não se preocupava com isso. Tinha o livro da escola, mas não era livro literário. Ia lendo o que sobrava lá em casa da minha mãe. Já entrei a ler uma literatura dita, para adulto. Não li literatura infantil”. Tinha os contos de fada que chegavam da Europa. Na escola, a professora lia e a gente também. Mas eram traduzidos e não uma literatura brasileira era européia.” (QUEIRÓS, 2009, p. 02).

“Sempre fui um cara que lia tudo. Li a Bíblia muito cedo. Tinha lá em casa. Lia os pedaços de jornais que meu pai trazia da cidade embrulhando alguma coisa. Interessava muito a leitura, e lia tudo o que caía na mão. [...] tinha essa liberdade. Não havia censura [...]. O que você estivesse gostando ia lendo. Tinha uns livros também de história americana, que meu pai às vezes lia. Era do Roosevelt, coisas americanas.” (QUEIRÓS, 2009, p. 03).

A vivência com os avós paternos contribuiu para convivências deste literato com situações marcantes que relembra que: *“Minha avó cozinhava legal. Era uma cozinheira boa e fazia essa comida mineira mesmo, mais tradicional, de todo dia.” (QUEIRÓS, 2009, p.04).*

Recorda que o contar histórias era uma vivência com estes avós, fazendo distinção de comportamentos e caracteres que os distinguiam como pessoas, que com atributos mostravam-se nos seus comportamentos e atitudes sinalizando representações significativas.

“Meu avô, esse por parte de pai, adorava contar história. Minha avó também. Mas era uma mulher que não gostava de solidão. Não ficava sozinha nem um minuto. Tinha que sempre estar rodeada de alguém. Às vezes, ia fazer as necessidades fisiológicas e botava o penico em cima da cama, sentava. Cobria com aquela saia grande que usavam, botava a gente em volta e contava histórias para não ficar sozinha. Inventadas da cabeça dela. Muitas de alma do outro mundo, de santo. A gente gostava. Meu avô, às vezes, contava algum conto de fada que sabia. Também de tradição oral, casos das pessoas que existiam naquele tempo.” (QUEIRÓS, 2009, p. 05).

O avô paterno deste escritor pela observação atenta e das conversas sobre a vida de pessoas residentes utilizava como recursos para os registros as paredes da residência. Além disto, estabeleceu uma relação profunda com este escritor que inclui o acesso à alfabetização inicial (diferente da educação formal) percebida como inusitada e peculiar:

“Eu tinha um avô, por parte de pai, Joaquim Queirós. Fui criado por ele durante certo tempo. Era o neto preferido. Um cara que ganhou a sorte grande na loteria. Nunca mais trabalhou. Era um pensador. Vivía na janela da minha casa olhando o povo passar e observando a cidade. Observava muito e escrevia nas paredes da casa tudo o que acontecia na cidade. As notícias que ele recebia de quem viajou, casou, morreu, aconteceu um desastre, uma coisa qualquer. Então, escrevia nas paredes da casa. Foi aí também que aprendi a ler. O meu primeiro livro” (QUEIRÓS, 2009, p. 02).

A significação desta particularidade na relação estabelecida com seu avô paterno proporcionou ao escritor se dedicar à ampliação de possibilidades de ler e de escrever o mundo a que tinha acesso. Sinaliza que a motivação recebida lhe assegurava descobrir e inventar com os recursos disponíveis (carvão do fogão à lenha), desvendando limites das letras do alfabeto e deparando-se com a tentativa de produzir suas obras literárias, que simboliza a inalcançável tradução entre expressão verbal-escrita das palavras e o sentimento:

“Perguntava para o meu avô: “Que palavra é essa? Que palavra é aquela?” Ele ia me contando e eu decifrando. Tinha o muro do quintal, que usava com o carvão que sobrava do fogão à lenha. Ia escrevendo no muro as coisas que ia aprendendo, repetia no muro da casa dele. Com isso aprendi a ler. Meu avô me ensinava que com as 26 letras do alfabeto podia escrever tudo o que pensava. Achava muito pouca letra para escrever tudo. Estava sempre pensando uma palavra que não desse conta de escrever. [...] Meu exercício de infância com as palavras era esse, pensar uma palavra que não pudesse escrever. Até hoje acho que é isso, essa tentativa que faço na literatura. Saber que a palavra não me esgota, nunca escreve tudo que a emoção sente.” (QUEIRÓS, 2009, p. 01).

Evidencio que foi na residência dos avós, que teve acesso a recursos e a condições que lhe possibilitaram junto com seus irmãos vivenciar experiências cotidianas diversas, entre as quais destaca brincadeiras, que tiveram inclusive conseqüências desagradáveis.

“Nós éramos seis irmãos. Quatro mulheres e dois homens, eu e o José. Ele já morreu. Hoje, só eu de homem. Era um relacionamento de criança mesmo. Muito cheio de briga, de brincadeira. E a gente brigava, às vezes, na casa do meu avô. Ele era muito engraçado, meu avô por parte de pai. Brigava com meu irmão, pegava a faca e saía correndo atrás dele. Meu avô me cercava e falava: “Não, faca não é bom. Vem cá que eu vou te dar um machado, que com o machado você mata ele de uma vez só”. A gente perdia a graça. Quando ia jogar pedra um no outro: “Não, essa pedra está pequena, vem cá que eu vou te dar um tijolo. É bom porque você mata ele de uma vez só”. Cortava as brincadeiras nossas. Era um cara muito bem-humorado. [...] no fundo do quintal da casa do meu avô tinha um córrego onde a gente nadava muito. [...] Ele tinha plantação no fundo do quintal. Era uma casa muito grande. Era quase uma quinta. E a gente colhia muito café, ajudava naquilo. Tudo de brincadeira.” (QUEIRÓS, 2009, p. 04).

A relação que o escritor teve com os avós maternos foi também importante, inclusive características (olho de vidro do avô, roupas de linhos lavadas pela avó) que contribuiram

para que ampliasse sua capacidade indagativa, perceptiva e imaginativa; que incorporou ao seu desenvolvimento; e causadoras de dúvidas e de reconhecimento:

“Meu avô por parte de mãe chamava-se Sebastião Brasileiro Fidélis Campos. Era homeopata e tinha olho de vidro. Uma coisa que me intrigava muito: como é que tinha este olho e para que servia?! Um cara mais sério, mais reflexivo. Andava só de terno branco de linho, com bengala. Minha avó Lavínia tinha a função de lavar e passar os ternos brancos para ele sair. Era mais rigoroso, mas me dava bem com ele.” (QUEIRÓS, 2009, p. 01).

A passagem da infância para a adolescência e a continuidade desta fase por cinco anos vividos como interno no Ginásio São Geraldo, mantido por uma congregação francesa⁴ tiveram relevância no seu desenvolvimento. Desta instituição recorda regulamentos que normatizavam a convivência; exigências de disciplina e cumprimento das regras à moda francesa; interesse por escritores brasileiros clássicos, com a valorização da leitura rigorosa.

“Fui estudar em Divinópolis, porque em Papagaio não tinha curso ginásial. Estava interno cinco anos no colégio São Geraldo, que era francês. [...] Quando entro no colégio interno encontro o professor José Dias Lara. Com 11 anos de idade já começou a ler Machado de Assis. Muito bom professor. O que sei de literatura devo a ele, à introdução que fazia de José Lins do Rego, de José de Alencar [...]. Analisava a obra muito entusiasmado. Era um cara rigoroso nas leituras. E já entro lendo esse tipo de literatura. [...] O ambiente do colégio era rigoroso. Tinha uma disciplina extremamente francesa. [...] Tinha muito amigo. Sempre fui um cara sociável. No colégio era muito estudioso. Tirava sempre as primeiras notas da classe. Muito bem cercado, rodeado dos meninos, dos colegas [...]. Toda a vida foi isso. Nunca tive problema de adaptação. O pessoal fala de colégio interno, tenho a maior saudade [...] Era um tempo muito feliz.” (QUEIRÓS, 2009, p. 06).

Também nesta instituição relembra sua disponibilidade para relacionamento fraterno, valor da amizade; interação com o ambiente exterior, como a participação da família, para envio de mesada devido seu “bom” aproveitamento e rendimento escolar; e usar o uniforme nas saídas do Colégio lhe garantia a identificação com esta instituição.

“A gente saía aos domingos depois do almoço para passear na cidade. De uniforme. Recebia um dinheiro que o pai autorizava o colégio dar para a gente ir à matinê, tomar sorvete. Lá pelas cinco horas da tarde voltávamos a tempo de jantar no colégio. Saía uma vez por semana quem tinha nota boa em procedimento. Todo sábado tinha uma hora cívica, eram lidas as notas da sua semana para ver se conversou na sala de estudo, na fila, no dormitório, no refeitório. Era um tempo muito rigoroso. Uma disciplina braba. Mas a gente era muito feliz no colégio.” (QUEIRÓS, 2009, p. 02).

⁴ Esta instituição de ensino criada como Colégio fundado 1922, em Oliveira, foi transferida para Pará de Minas em 1930 e para Divinópolis em janeiro de 1942. Seu fundador e primeiro diretor até fins de 1959 foi o professor francês Martin Cyprien; passou à Escola Técnica de Comércio em 1945; encerrou seu funcionamento em 1959, ano em que Bartolomeu Campos de Queirós concluiu o curso ginásial.

A partir da infância desenvolveu sua capacidade de imaginar e de sonhar traduzindo seus pensamentos e desejos associados às suas relações com os pais, notadamente quanto ao que precisaria superar e ao que poderia conquistar, realçando detalhes que especificam a sua qualificação de valor destas vivências.

“Pensava que ia ser caminhoneiro, que nem meu pai. Gostava muito de caminhão. [...]me ensinou a dirigir muito cedo. Botava almofada, um travesseiro em cima das pernas, me assentava e me entregava o volante do caminhão. Eu ia brincando [...] Dirigi a vida inteira. Nunca soube quando aprendi pois era aquela coisa do meu pai comigo. Tinha um fascínio muito grande quando meu pai me levava para viajar.” (QUEIRÓS, 2009, p. 03).

“[...] na infância, escola para mim dava um medo danado. Porque minha mãe falava que eu tinha que estudar muito, muito tempo, e frequentar aulas, ser bom aluno, para nunca ser igual ao meu pai. E o que eu mais queria era ser igual. tinha medo danado da escola roubar de mim a vontade de ser meu pai. A escola para mim foi sempre um lugar meio perigoso. Depois mudei de cabeça.” (QUEIRÓS, 2009, p. 03).

As elucidações que este literato apresenta sobre a continuidade da sua trajetória existencial revelam que após morar em Divinópolis, mudou-se para Juiz de Fora. Residiu no seminário de padres dominicanos da congregação do Verbo Divino, cursou Filosofia nacapital mineira; assumiu atividades profissionais; e conviveu com pessoas que lhe influenciou:

“Do curso ginásial em Divinópolis vou para o convento dos dominicanos em Juiz de Fora. Lá, estudo um tempo e venho para Belo Horizonte. Aí começo a estudar e trabalhar no Centro de Recursos Humanos, uma escola de experiências pedagógicas do Ministério da Educação. Havia um chefe que era um grande poeta, o Abgar Renault. Tínhamos uma relação muito boa. Ele me aproximava muito da poesia.” (QUEIRÓS, 2009, p. 06).

A escolha pela área da Filosofia tem correlação com o que percebia sobre sua natureza humana, caracterizando-se com qualificações que denotam a dimensão contemplativa do mundo e explicativa da necessidade de adquirir lucidez.

“Sempre fui mais reflexivo, indagativo, questionador. Nunca ri à toa nem achei muita graça no mundo. O mundo para mim sempre foi uma coisa meio pesada. Acho que a lucidez sempre me acompanhou. É uma droga violenta. Estar lúcido o tempo inteiro, encarando tudo. Isso dificultou um pouco procurar algo para fazer. A Filosofia me parecia reflexiva, então decidi por ela.” (QUEIRÓS, 2009, p. 06).

A relação que estabeleceu com a atividade profissional mencionada em recursos humanos em Belo Horizonte, lhe proporcionou expandir suas experiências, pois foi indicado

por seu chefe à época que “[...] representava o Brasil na UNICEF⁵ e me conseguiu uma bolsa da ONU, para Paris.” (QUEIRÓS, 2009, p. 06), que representou para este literato mais uma das contribuições advinda da relação fraterna estabelecida com o mesmo.

Retomo como referência substantiva seu vínculo com a cultura francesa nos períodos em que esteve interno no Colégio São Geraldo, mantido por congregação de origem francesa o que lhe garantiu inclusive acesso a informações, padrões de comportamento sócio-culturais.

Ao se envolver com a realidade parisiense iniciou sua produção literária e escolheu estar lendo à beira do rio Sena. O emergir desta produção ocorreu em Paris: “*Só vou escrever um texto com a perspectiva literária quando estou com 27 anos.*” (QUEIRÓS, 2009, p. 06). Todavia, a explicitação do que sentia na sua estada em terras parisienses traduzia a saudade da vida à moda brasileira, em destaque o conforto residencial, alimentação, amigos.

“Em Paris, no Instituto Pedagógico Nacional, não havia aula nem quinta e nem domingo; dias de folga [...]. fiquei muito à toa e tive saudade do Brasil, da minha casa.[...] a comida era muito diferente. Os meus amigos. O conforto do Brasil era maior do que lá.” (QUEIRÓS, 2009, p. 07).

O retorno deste escritor às terras brasileiras representou continuar seu compromisso com a sua produção, em especial a literária; e para contribuir com seu reconhecimento e legitimidade. Na sua residência em Belo Horizonte (que pertenceu à Henriqueta Lisboa) dedica-se à continuidade desta produção e ao seu envolvimento com atividades correlatas.

“Não fiquei ligado a nada: nem à Filosofia porque não pratico. Sou um leitor, às vezes. Alguns autores gosto muito. Bergson⁶, Camus⁷ [...] Mas não pratico nem a Pedagogia. Virei escritor mesmo!” (QUEIRÓS, 2009, p. 06).

⁵ O Fundo das Nações Unidas para a Infância (em inglês *United Nations Children's Fund* - UNICEF) de 11.12.1946, ajudaria crianças da Europa no pós 2.ª Guerra; com sede em Nova Iorque. Em 1953, passou a instituição permanente de ajuda e proteção a crianças do mundo, única em nível mundial. Trabalha com os governos nacionais e organizações locais em programas de saúde, educação, nutrição, água e saneamento e situações de emergência, ajuda a dar resposta às suas necessidades básicas e contribuir para o seu pleno desenvolvimento. Rege-se pela Convenção sobre os Direitos da Criança objetiva garantia desses direitos como princípios éticos permanente; apóia projetos concretos que oferecem soluções locais ao problema. (UNICEF, 2010).

⁶ Henri Bergson (Paris, 18.10.1859- Paris, 04.01.1941) – nasceu numa culta família judia; o pai era músico; filósofo e diplomata francês. Esmeradamente educado, em 1900 foi nomeado professor no Colégio de França; ingressou na Academia Francesa em 1914; em 1928 ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. Sua tese principal: a Razão, é incapaz de apreender o fluxo contínuo do real, possível pela experiência subjetiva da passagem do tempo. Afirma que existem dois caminhos para conhecer o objeto, diversos e de valores desiguais.

⁷ Albert Camus (Mondovi - atual Deraan, na Argélia, 07.11.1913; Villeblevin - França, 04.01.1960,) - escritor, novelista, ensaísta e filósofo argelino; pertencente a uma família operária. Como autor e diretor de teatro, morou França a partir de 1940; com Sartre foi um dos principais representantes do existencialismo. Influenciou o sentimento vital e a concepção do mundo de intelectuais rebeldes do pós-guerra. Expõe sua filosofia sobre o absurdo da existência humana no ensaio *O Mito de Sísifo* (1942) e no romance *O Estrangeiro* (1942). Afirma que as pessoas procuram incessantemente o sentido da existência numa vida que, na realidade, onde só é possível ganhar a liberdade e a felicidade com a rebelião. Escreveu *A Peste* (1947), *O Estado de Sítio* (1948), *Os Justos* (1949); *O Homem Revoltado* (1951); *A Queda* (1956). Recebeu Prêmio Nobel de literatura de 1957.

2.2 Escritor em prosa - verso e contribuições na área da educação

A produção de Bartolomeu Campos de Queirós (superior a 60 livros) tem sido publicada no Brasil e com tradução e edição de diversas obras em países como México, Dinamarca e França (Anexo 01).

*“O [...] livro que lancei no México, *Tiempo de Vuelo* [...] é um diálogo de um velho com uma criança sobre o tempo. Os dois conversando. [...] A criança para mim é sempre um objeto de precaução, de medo, de nostalgia, de inveja. [...]”* (QUEIRÓS, 2009, p. 09).

A sua produção classificada como literatura de infanto-juvenil também é referenciada como expressão da sua percepção aguçada sobre a significação das palavras:

“[...] portas e janelas. Se debruçarmos e reparamos, nos inscrevemos na paisagem. Se destrancarmos as portas, o enredo do universo nos visita. Ler é somar-se ao mundo, é iluminar-se com claridade do já decifrado. Escrever é dividir-se. Cada palavra descortina um horizonte, cada frase anuncia outra estação. E os olhos, tomando das rédeas, abrem caminhos, entre linhas, para viagens do pensamento. O livro é passaporte, é bilhete de partida.” (QUEIRÓS, 1999, p.23).

A sua primeira produção, conforme mencionado foi escrita em Paris, aos 27 anos, *O Peixe e o Pássaro*, estória-poema conta o amor entre estes dois animais. (QUEIRÓS, 1971), onde também teve desejo de retornar para o Brasil, e saudade de relações e situações:

*“[...] toda quinta-feira e domingo eu pensava a mesma coisa: queria voltar para o Brasil, encontrar meus amigos, comer feijoada. Aí um dia falei: “Ô, cara, você está pensando a mesma coisa todo fim de semana. Por que é que não acha uma coisa que você nunca pensou?” Vem o primeiro livro, *O Peixe e o Pássaro*. Meu primeiro trabalho foi feito lá.”* (QUEIRÓS, 2009, p. 07).

A partir desta produção, seu trabalho continua e foi após o lançamento do terceiro livro *Onde Tem Bruxa Tem Fada* (1979) que se assume como escritor, preferindo se dedicar a esta atividade como a essencial na sua vida.

“Com isso começo a escrever. Vou fazendo, escrevendo. Como continuo trabalhando na educação, continuo no Laboratório de Pesquisas Educacionais com as crianças. Mas aos poucos a gente vai acumulando coisas e não vai tendo tempo. Faz uma coisa ou outra. Aí escolhi mesmo a literatura.” (QUEIRÓS, 2009, p. 08).

Este escritor tem sua produção ficcional envolta em tons de lirismo e sensibilidade e que se destaca pelo respeito e dedicação que demonstra ter para com o leitor. Sobre a

condição de leitor, destaco o que Bartolomeu Campos de Queirós expressa: “*Toda a vida fui um bom leitor, gostava muito de ler. [...] ler é superior a escrever*”. (QUEIRÓS, 2009, p. 07).

Também se responsabilizou pela organização de três volumes sobre os poetas: Cecília Meirelles, Manuel Bandeira e Henriqueta Lisboa. A significação destes revela-se na influência que reconhece como substantiva quanto a sua condição de leitor e de escritor, perseguindo no que continua acreditando como o lugar primordial da poesia: a infância.

A sua participação em antologias sobre educação e da relação desta com a literatura tem relevância reconhecida, pois contribui para diferenciadas temáticas da área da educação, como as infantis, propondo-se em obras produzidas ao (re)pensar sobre a reflexão, discussão e ampliação do ser criança; a importância e beleza da arte de ensinar e aprender; o transitar incessante de livros para crianças conclamando a inserção do ser adulto, envolvido nas artimanhas da relação entre criação, crítica e recriação; reflexões com personalidades brasileiras, sobre diversas atividades destacando-se a leitura; valorização do ato de ler como o de (re)inventar o mundo, o de tecer diferentes manifestações culturais que jorram de pessoas comuns, não letradas, não inseridas na comunidade intelectual, com as quais existem possibilidades de explicitação de interpretações construídas sobre o mundo. (Anexo 02).

Como educador envolveu-se com atividades diversas, com destaque a partir dos anos de 1970 por contribuir com importantes projetos para o então Ministério da Educação e Cultura e a Secretaria da Educação de Minas Gerais. Entre as suas participações ressalto a sua vinculação com um dos programas mais importantes de âmbito nacional denominado de Programa Nacional de Incentivo à Leitura da Biblioteca Nacional - Proler⁸ - inclusive por meio de conferências em seminários sobre educação, leitura e literatura.

Com um grupo de professores, criou uma Casa da Leitura junto à Biblioteca Nacional entre os anos de 1992 a 1996, o que resultou na ampliação deste Programa. Os integrantes deste grupo discordavam das diretrizes políticas orientadoras das atividades de leitura e se comprometeram com a construção de uma rede nacional de agentes de leitura que, após sucessivos processos de desterritorializações, estendeu-se para 600 municípios brasileiros.

Estes integrantes assumiram a difusão de diretrizes políticas de natureza transversal e plural, por entender que existiam lugares distintos a ser ocupados, contribuindo para inscrever a leitura numa perspectiva multidimensional da transdisciplinaridade. Ocupando espaços

⁸ Programa Nacional de Incentivo à Leitura – Proler – instituído pelo Decreto nº. 519, em 13.05. 1992; vinculado à Fundação Biblioteca Nacional – FBN; instalado na Casa da Leitura, no Rio de Janeiro; o mais antigo programa de incentivo à leitura do governo federal; com o compromisso de promover ações de valorização da leitura, criando parcerias com comitês para promovê-la, situados em diversas localidades.

públicos não convencionais, nas praças, ônibus e trens, acreditando na força das comunidades interpretativas, intervinham para estimular e motivar potencialidades de expressões de cultura, que costurava o tecido social. Os núcleos regionais, ainda que referidos a centros universitários, conservavam-se livres de ingerências normativas. O compromisso residia em apostar no poder transformador da liberdade interpretativa, na sustentação da pluralidade cultural, na possibilidade de explorar o prazer da descoberta e no expurgo de formas de leitura *a priori* que se pretendia mostrar-se como única e dominante.

“Éramos um grupo de trabalho de professores que pensávamos a educação. No Ministério da Educação podíamos inventar o que a gente quisesse fazer com as crianças, em todas as áreas. Se desse certo, o ministério distribuía no Brasil inteiro a experiência. Então, experimentava o tempo inteiro também. Tudo o que eu pensava era possível fazer. Tudo essa escola me dava condições de fazer. Então fui alfabetizador, trabalhei muitos métodos. Sempre nesse contato direto com a criança.” (QUEIRÓS, 2009, p. 09).

Merece ser referenciada a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ⁹, na qual o escritor também tem espaço que lhe permitiu discutir sobre sua produção:

“A Fundação nasce porque há um conceito de literatura infantil novo para o Brasil. Tínhamos saído da fase do ufanismo do Getúlio Vargas e tinha uma poesia que era de heróis, de falar: "Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste! Criança, não verás país nenhum como este!". A poesia era sempre para falar das glórias, dos heróis... Tinha até um caderno chamado Avante, com uma criança carregando uma bandeira na capa, a bandeira do Brasil. Surge a Fundação Nacional do Livro e ela repensa a função literária. O compromisso da literatura com a beleza, com a metáfora, o não compromisso com os conceitos políticos. E ela nos ajuda muito, começa a criar as atividades em cima disso, dos melhores livros, das melhores coisas que eram publicadas. A Fundação começa a divulgar isso. E se começa a pensar no valor da literatura como o valor do prazer. Não é só para cantar o amor, para cantar a glória, mas é para cantar também o medo, dúvida, a insegurança, a morte. A Fundação deixa vir isso à tona. E começamos a refletir juntos sobre nossa produção.” (QUEIRÓS, 2009, p. 10).

As fontes diversas em que sorveu o gosto pela leitura, principalmente a literária - narrativa e poética - em épocas diversas da sua existência, contribuíram para sua capacidade produção; acesso a conteúdos literários e filosóficos; estar em companhia de autores

⁹ FNLIJ é uma instituição sem fins lucrativos, criada em 1968. É a seção brasileira do *International Board on Books for Young People* - IBBY, uma associação internacional de Literatura Infantil e Juvenil, existente em 70 países. O IBBY, fundado por Jella Lepman, em 1953, tem por objetivos divulgar a leitura e a literatura infantil e juvenil no mundo e promover a Paz através do incentivo à tradução dos livros dos países membros.

significativos, proporcionando-lhe subsídios e fortalecendo sua caminhada como escritor.

A amizade com a poeta Henriqueta Lisboa foi essencial para apreender a significação e a importância dos cuidados literários necessários à produção infantil.

“A Henriqueta me dava dicas do que era escrever para criança, as reflexões necessárias. Quando fiz O Peixe e o Pássaro, havia um crítico literário, dom Marcos Barbosa, que fez uma crônica no Jornal do Brasil recomendando ao Drummond que lesse o livro, pois falava muito da clausura. Era a opinião dele. E as editoras começaram a me pedir texto. Comecei a escrever, mas, até então, não pensava em escrever.” (QUEIRÓS, 2009, p. 07).

Monteiro Lobato, por exemplo, foi uma descoberta correlata a momentos de sua produção literária. “[...]. Só venho ler Monteiro Lobato depois de muito tarde, depois que já estou envolvido com a literatura infanto-juvenil me detenho na obra do Monteiro, e começo a me interessar por isso.” (QUEIRÓS, 2009, p. 02).

O envolvimento com a literatura infantil acontece de maneira intensa a partir de 1970, chegando a identificar expoentes e a se disponibilizar para ampliar encontros em que se sentia recompensado por trocas de experiências e de ampliação de possibilidades de intercâmbio.

“É a década de 70, que tem o boom da literatura do Brasil. Vêm a Ana Maria Machado, a Ruth Rocha, vai surgir essa turma toda. Era mineiro e escrevia pelo prazer de escrever. Não sabia nada de outros escritores que faziam a mesma coisa. Minha relação com eles vai acontecendo aos poucos. Devagarinho, uma coisa ou outra. Os prêmios que vou ganhando e tenho que ir receber[...] fico conhecendo as pessoas. Mas não é uma chegada assim. Não me considerava escritor.” (QUEIRÓS, 2009, p. 08).

“O Monteiro tinha lido antes[...] me interessei e ler um pouco da literatura dita infantil, brasileira [...] entro na Ruth, Ana Maria, Marina Colasanti, também dessa época. E vou trabalhando nisso” (QUEIRÓS, 2009, p. 08).

A paixão pela palavra está declarada na diversidade de produção literária e textos que tratam em especial de temas educacionais e pedagógicos. É capaz de passar dias procurando a palavra adequada na companhia dos inúmeros dicionários que possui como o de psicanálise, o de numerologia, o de maçonaria, o de etimologia, o de música, o de religião, o de línguas.

Integram-se às argumentações do escritor a preocupação com a linguagem, tecendo referências a Henriqueta Lisboa e a Cecília Meireles, onde procurou colher subsídios para que nas suas produções seguisse orientações indispensáveis para escrever literatura.

“Surge desde o primeiro momento. A Henriqueta Lisboa disse logo no início que gostava muito do meu trabalho porque a natureza era muito sábia, sabia a hora de florir, de dar o fruto, da colheita, de amadurecer, de chover, das enchentes. A natureza sabe tudo, divide o tempo em estações, exerce e

faz independente da gente. A natureza nunca fez um sol para adulto e um sol para criança. Nem um rio para adulto, outro para criança. Nunca fez uma árvore para adulto, nem uma árvore para criança. Então, não é inteligente fazer uma literatura para adulto e uma para criança. Ou é literatura ou não é. Isso ela dizia sempre. Cecília Meirelles também aborda o assunto quando faz uma série de conferências sobre a literatura infantil. Há um livro publicado pelo governo mineiro A História da Literatura Infantil, onde fala: 'Literatura para criança é aquele livro que a criança encontra na estante, lê e gosta. Esse livro é para ela'' (QUEIRÓS, 2009, p. 07).

A importância que atribui à poesia revela sua determinação e ousadia em configurá-la como crepúsculo, sonho, deslocamento, condensação, com uso de linguagem sofisticada.

"Sou muito ligado à leitura da poesia. Até hoje leio. Mas o início foi aquele mesmo de todo mundo o toc...toc..toc... tamanquinho, A Canção dos tamanquinhos, da Cecília Meirelles, A Andorinha, da Henriqueta Lisboa. Naquele tempo não tinha livro didático, eram as antologias. Sempre gostei da poesia, uma escrita extremamente sofisticada [...]. Porque não define nada. A poesia é mais ou menos um crepúsculo. Não clareia e nem escurece. Deixa tudo em suspenso. Acho que tem muito do sonho. Quando se estuda o sonho dentro da obra de Freud, sabe que ele é um deslocamento e uma condensação. A poesia para mim também é um deslocamento e uma condensação. É densa. Reduz tudo e desloca tudo. Leio muita poesia hoje. Muito Garcia Lorca, o Paul Éluard. O Fernando Pessoa, um pouco. Leio ainda Bandeira, João Cabral, Manoel de Barros, Cecília Meirelles, Henriqueta Lisboa. Muito Carlos Drummond, evidentemente. Leio Ascenso Ferreira, que gosto muito também." (QUEIRÓS, 2009, p. 07).

Acrescento como essencial para ampliar esta minha percepção, as argumentações deste literato sobre a configuração da sua produção, pois procura apontar sinais simbólicos como essenciais na relação com o leitor. Manifesta expectativas que no meu entendimento, denotam suas intencionalidades literárias, pois do leitor espera que este vivencie emoções, sensações e sentimentos inesperados, chegando a mencionar contribuições de Foucault.

"[...]minha literatura tem um pouco a ver com a prosa. [...] alguns críticos chamam de prosa poética, porque também faço exercício da contenção. Não digo muito porque se disser esgoto a fantasia do leitor. Prefiro deixar que ele fantasie. Sempre reduzo o texto ao máximo para deixar o leitor entrar no texto comigo.[...] é uma coisa muito ligada à filosofia. Porque quando se trabalha a fenomenologia da linguagem há o Foucault dizendo que o sujeito lê não a frase que escrevo, mas o silêncio que deixo entre as palavras. Ali é que a literatura se configura. [...] deixo esse silêncio bem tenso, pouco explicativo, para o leitor encontrar o espaço dele, participar da obra. [...] o fenômeno literário é o encontro do leitor com o escritor. Juntos constroem uma terceira obra, que nunca será editada. Aí está a literatura para mim, nessa obra não editada." (QUEIRÓS, 2009, p. 07).

A coerência de posicionamentos e a constância de buscas e encontro com descobertas

evidenciam a contribuição do “outro”, que substantiva a expressar concordância com análises crítico-reflexivas sobre a produção deste literato, como:

Os temas que trabalha são de fato simples: família, escola, infância. O que nos interessa é a forma sensível e habilidosa com que ele os trata. O “lugar” de onde o autor fala, traduz a simplicidade e poesia do texto – a infância revista no olhar do adulto que dá voz a criança que um dia foi. BCQ perpetua em suas histórias a saga das famílias do interior de Minas, resgatando marcas da história, além de sua própria saga pessoal. (OLIVEIRA, 2003, p.1).

A sistematização da produção literária de Bartolomeu Campos de Queirós me instiga a perguntar: a que tipo de público se destina esta produção? A minha percepção é indicativa de que ao ser humano, nas diversas fases da vida, que vivendo relações amorosas e/ou familiares e/ou educacionais e/ou sociais, se dispõe a ler para si ou em voz alta para filhos, sobrinhos, netos, amigos, alunos. O leitor encontra em cada um de seus textos, a sensação de compreender o que antes estava velado, a se (re)conhecer e se (re)encontrar com o vivido e percebido, que traduz vivências inesquecíveis de momentos que revelam saudades de tempos atrás.

2.3 Colhendo frutos também literários...

O entendimento analítico sobre a produção deste escritor especificando-se a literária em conexão com a conjuntura dos anos de 1970 me encaminha para sistematizar que este foi “[...]o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais” (GASPARI, 2002). Também foi período do milagre brasileiro e das alegrias da Copa do Mundo, da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e regime de pleno emprego – e que coincidiu com os ‘anos de chumbo’, instaurados pelo AI-5 em dezembro de 1968.

Os textos dos modernistas tardios e dos ex-exilados diferiam: os primeiros além da experiência pessoal, retomaram ao clã e famílias e com interesse pela infância. Os segundos produziram textos com envolvimento político, narrando experiências vividas de lutas e heroísmo. Extraíam a escrita da dor lição e acreditavam na revolução com a libertação dos oprimidos, o que contribuiu para questionar o momento histórico.¹⁰

¹⁰ Menciono como literatura política, a de -reportagem e o teatro-denúncia e a prosa-documental. Gêneros atribuídos a autores como Edilberto Coutinho, com *Sangue na Praça* (1979) e José Louzeiro com: *Lúcio Flávio o Passageiro da Agonia* (1978) e *Acusado de Homicídio* (1960). Com o olhar crítico, a recusa de estereótipos partidários com propostas de questões e não soluções ideológicas: Fernando Gabeira com *O que é isso Companheiro* (1979); Renato Pompeu com *Quatro-Olhos* (1976); Ivan Ângelo com *A Festa* (1976).

Nos anos de 1970, os narradores regionalistas com o lema de suas escritas apreenderam imagens do seu universo regional, através de rica linguagem ressaltando as sagas locais com olhar retrospecto e memorialístico.¹¹ E como outros narradores destaco os que trataram de temas como sexualidade urbana, delírio e análise materialista, com motivos quase sempre perversos sobre comportamentos de personagens e marcando tipos sociais.¹²

A utopia do Brasil grande construída por via televisiva, com linguagem do espetáculo, numa conjuntura de restrição política, incluía estímulo do governo ao mercado de bens simbólicos. Ortiz (1994) tratou da dinâmica compensatória atribuída pelo poder ditatorial ao consumo de produtos culturais de massa:

Os aspectos de difusão e de consumo dos bens culturais aparecem assim como definidores da política do Estado, a eles se associa ainda a idéia de ‘democracia’. O Estado seria democrático na medida em que procurasse incentivar os canais de distribuição dos bens culturais produzidos. O mercado, enquanto espaço social onde se realizam as trocas e o consumo, torna-se o local por excelência, no qual se exerceriam as aspirações democráticas. (ORTIZ, 1994, p. 116).

A retórica patriótica do ‘País que vai pra frente’ foi cimentada por meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, responsabilizada a fornecer à população politicamente amordaçada, componentes fundamentais da identidade nacional, conforme os ditames dos donos do poder. Kehl (1979, p. 6) argumenta especificamente sobre a rede Globo, como “a síntese da televisão brasileira na década de 1970”, cujo padrão de qualidade ocorreu

[...] a partir de 1973 com a chegada da televisão colorida incompatível com a estética do subdesenvolvimento criada por produtores culturais de esquerda – os teatros Arena e Oficina (considerando evidentemente as diferenças entre as suas propostas), o CPC da UNE, o Cinema Novo. A opulência visual eletrônica criada pela emissora contribuiu para apagar definitivamente do imaginário brasileiro a idéia de miséria, de atraso econômico e cultural; e essa imagem glamourizada, luxuosa, ou na pior das hipóteses antisséptica [...] contaminou a linguagem de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público (KEHL, 1979, p. 12).

Quando a ‘euforia milagreira’ entrou em fase de esgotamento, o governo fardado lançou, em 1975, o I Plano Nacional de Cultura, pra incidir com mais evidência na cena cultural brasileira. Através de uma política de incentivos às variadas produções artísticas e culturais, visou complementar a atividade inibitória da censura com ações que estimulassem e

¹¹. Destco da fase regionalista: Guimarães Rosa e sua saga pelo sertão mineiro; João Ubaldo Ribeiro e os casos tragicômicos do seu nordeste; Moacyr Scliar contando as histórias de seus personagens em Porto Alegre; Raduan Nassar com *Lavoura Arcaica* (1974).

¹² Como Chico Buarque com *Estorvo* ; Rubem Fonseca e João Gilberto Noll que tratam de comportamentos sociais

direcionassem a produção artística. (CORONEL, 2005).

Este cenário cultural combinava repressão, cooptação e controle do Estado sobre o processo cultural: “[...] o governo mantinha a tesoura afiada e alerta; e [...] acenava com o cifrão” (Aguiar, 2001, p. 14). Este aspecto se restringia às produções que correspondiam às expectativas do Estado para agradar grande público e viabilizar o consumo de massa. Poder-se-ia pensar que esta ideologia voltada para o público consumidor fosse característica de uma arte dispendiosa como o cinema, porém, quando Gustavo Dahl enuncia que ‘mercado é cultura’, sem o saber expressava uma realidade que transcendia à esfera cinematográfica e que se referia ao domínio cultural, ao Espírito de uma época. (ORTIZ, 1994, p. 114).

O balanço da produção cultural realizado por Heloisa Buarque de Hollanda (1981) define os anos de 1970, como marcados pela perda do poder contestatório das artes, englobando dimensões estéticas e políticas:

As artes plásticas sofrem um *boom* de mercado com os leilões e a bolsa de arte determinando sua produção, que, ao transformar-se preponderantemente em rentável negócio, perde muito a sua vitalidade crítica e praticamente deixa de interessar os setores da juventude universitária. Por sua vez, o teatro empresarial encontra um ótimo ambiente para as reluzentes e pasteurizadas superproduções e o cinema começa a assumir sua maturidade industrial. Vinga a ideologia da competência, padrão técnico e esquemas internacionais consagrados pela indústria cultural. (HOLLANDA, 1981, p. 91).

Esta acomodação é reiterada por Ventura (*in* GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p. 41) denominando-a de ‘vazio cultural’ para caracterizar o período em que “a quantidade suplanta e desaparece [...] a temática é polêmica e controversa sobre cultura.”

A literatura desde os anos de 1970 e 1980 no Brasil tem sido observada com um olhar um tanto míope: de um lado, alguns nomes da crítica e da historiografia literária brasileira tendem a enquadrá-la de um modo fechado, com características muito restritas – por vezes, qualificando-a entre o bem e o mal, o bom e o ruim, o frutífero e o inócuo (fazem parte deste enquadramento designações como “literatura marginal”, “literatura do desbunde”, “literatura verdade” ou “literatura do eu”); de outro [...] lado, há o silêncio, a desmemória, o esquecimento. (CARNEIRO, 2007, p. 01).

Identifico que Bartolomeu Campos de Queirós iniciou continuou sua produção na perspectiva que expressaria um contexto cultural como o dos anos de 1970, em que o filão literário de sucesso personificava-se com a literatura-verdade como o romance-reportagem, textos confessionais e memoriais, depoimentos político e biográficos, memorialismo.

“A política brasileira [...] está tão preocupada com prisões, com os adultos, com os teatros, com os espetáculos, que a literatura foi passando alguma coisa. O Reizinho Mandão, da Ruth Rocha, era uma crítica severa da

ditadura. E ele rodava o Brasil inteiro. Um livro ousadíssimo. Quer dizer, passava alguma coisa. Entrou o Onde Tem Bruxa Tem Fada, eles não percebiam. A literatura ganha mais uma função.” (QUEIRÓS, 2009, p. 08).

A sustentação nestas ponderações é que me encaminha para explicitar a minha percepção sobre as obras deste literato que surgiram no cenário literário brasileiro foram gestadas com presenças memoriais do seu desenvolvimento, que conforme especifiquei no item 1.1 foram circundadas nas diversas fases por uma singularidade existencial onde o (sobre)viver (de)marcou limites, possibilidades e desafios diante de suas potencialidades.

Com estas explicitações ressalto que manifestações de reconhecimento ao escritor ocorreram desde o início da publicação da sua primeira narrativa, simbolizadas em premiações e condecorações em nível nacional e internacional (Anexo 03). Entre estas manifestações destaco que com a publicação do seu primeiro livro, em 1971, conforme mencionado recebeu seu primeiro prêmio literário – prêmio João de Barro de Literatura em decorrência de concurso literário em Belo Horizonte. (Anexo 03), o que lhe proporcionou o encontro com Henriqueta Lisboa, com a qual construiu relação de fraternidade.

“Quando volto para o Brasil entro num concurso literário em Belo Horizonte. Tem até hoje, o prêmio João de Barro de Literatura. Entrei com esse texto: O Peixe e o Pássaro, e ganhei o primeiro lugar. Do júri fazia parte uma grande poetisa mineira, Henriqueta Lisboa. E ela me telefona para comunicar que tinha sido o primeiro do concurso, e queria me conhecer. Fico amigo dela, a minha grande mestra na literatura. Conversávamos longamente. Ela morava neste apartamento. Depois, quando morre, fico com o apartamento dela.” (QUEIRÓS, 2009, p. 07).

Esclareço que alguns de seus textos foram adaptados para o teatro, como *Ciganos*, encenado pelo grupo mineiro Ponto de Partida (criado a mais de duas décadas, com sede em Barbacena- MG que em 1997, do conteúdo do livro *Ciganos* fez a livre adaptação para um musical encenado em locais como Montevideu (no Uruguai, e em várias cidades de Portugal).

Com a obra *Onde Tem Bruxa Tem Fada*, escrita na época da ditadura, ganhou o prêmio Melhor Para Jovem, da Fundação Nacional do Livro (Anexo 03) e que foi encenada como espetáculo teatral e que ressalta um aspecto interessante, pois

“[...] descubro que faço uma literatura sem fronteiras [...] Foi muito bom. Era um grupo de dança que resolveu fazer um espetáculo de balé, que era teatro, e tinha texto. Direção do Paulo Afonso Grisoli, com trabalho de corpo do Klaus Vianna e música da Cecília Conde. [...] a censura era 18 anos. Era um livro que as crianças liam” (QUEIRÓS, 2009, p. 08).

A produção científico-acadêmica em artigos científicos, monografias, dissertações e

teses (especialmente nas áreas de literatura, psicologia e pedagogia), em instituições universitárias brasileiras têm contribuído para ampliar a sistematização e a análise crítico-reflexiva sobre a essência que singulariza este literato como escritor-educador.

Revelo que o conteúdo de seus textos é percebido como portador de tonalidade poética por diversos meios de publicação como os mencionados. Dentre a diversidade de estudos revelo que este conteúdo tomado em fragmentos, em produções ou na totalidade destas, se expressa em argumentações avaliativas como: a obra deste escritor é uma das mais importantes na produção literária infanto-juvenil; existe receptividade dos leitores e analistas que se traduz em qualificações como leveza, transparência, essência, profundidade de sentimentos, reconhecimento de valores e de direitos humanos universais, como a liberdade, a fraternidade e a igualdade; compromisso ético e moral com normas e comportamentos, que não são eximidos de questionamentos e de reflexões sobre a necessidade pra a criação, manutenção e desenvolvimento de relações fraternas, amorosas, familiares, sociais.

Bartolomeu Campos de Queirós sempre esteve na contramão de sua época, que apagava sujeitos e memórias (repressão). É um autor múltiplo quanto aos gêneros, pois sua escrita se desenvolve na poesia, prosa (conto, romance, crônica). Estas identificações e revelações sustentam as correlações que estabeleço nos capítulos que seqüenciam este estudo, especificando-se a ficção na literatura brasileira, que subsidia as minhas elaborações centradas nas cinco obras escolhidas, cuidando das variáveis – capacidade narrativa e memória.

Reitero que a sensibilidade deste escritor pode ser percebida como colidindo com a rígida cultura burguesa ocidental. Sobre isso, Marcuse (1978, p. 17) no *Prefácio Político*, no seu famoso livro *Eros e Civilização*, assevera que “[...] a revolta é contra os falsos pais, falsos professores e falsos heróis [...]. O corpo contra ‘a máquina’ – [...] contra a máquina política, a máquina cultural e educacional que fundiu benesses e maldições num todo racional.”

Ao final dos anos de 1990, reconstituições literárias do passado histórico “[...] ganham cores melancólicas e elegem o silêncio, como um dos símbolos mais representativos da época a ser recordada.” Nessa óptica, consolidados alguns processos nos anos da globalização e do neoliberalismo, recordar a ditadura e a conseqüente resistência de setores da esquerda pela luta armada, parece ser possível somente através desse estado de languidez e de tristeza indefinida. Os tempos de pretensa normatização política distanciavam-se drasticamente dos sonhos e da luta “[...] por um mundo melhor [...]” presentes na crença revolucionária que animava aqueles anos. Da década de inquietação existencial e perturbação política constante ficaria a lembrança da participação política como resistência (PAULA, 2001, p. 03).

Percebo então, este escritor como criador-sujeito literário que expressa e expõe

tensões internas e externas do ser humano, na formulação de narrativas sobre o cotidiano, que se encontra diferentemente dos modernistas o valor simbólico do enfrentamento das limitações pessoais, familiares e sócio-culturais; e revela uma percepção assegurada no traço da individualidade estilizada ou ainda na auto-expressão, preocupando-se com o leitor.

“Procuro muito uma literatura sem fronteira. Às vezes estou sendo lido na escola pelas crianças, [...] na universidade, e o mesmo livro lido por um grupo de terceira idade. Persigo uma literatura que sirva para todo mundo. Não quero uma literatura com destinatário. Porque se for está tendo serventia. E a literatura não serve para nada. [...] A prosa poética tem essa vantagem, fazer o exercício da contenção.” (QUEIRÓS, 2009, p. 08).

A relação convergente entre os dois pólos do texto literário – o artístico e o estético – é que possibilita que a obra se realiza. Texto e leitor se relacionam numa “cumplicidade estabelecida entre a estrutura verbal e a estrutura afetiva, constituintes de todos os textos ficcionais, conforme expectativa do próprio leitor para a literatura.” (ISER, 1995, p. 29).

BCQ possui uma escrita artesanal, cuidadosamente feita palavra por palavra, tece fios tão sutis e mágicos compreendidos por qualquer pessoa interessada em viajar descalça pelos caminhos da memória e do imaginário. Carregadinhas de metáforas, suas obras como quebra-cabeça, também para gente grande – as capazes de se emocionar. (OLIVEIRA, 2003, p.1).

Pellegrini (2005, p. 12) ressalta que textos deste escritor são poéticos, políticos e revelam uma profunda preocupação com a formação de leitores e a construção de uma escola leitora. “[...] a leitura de sua obra desperta para o pensamento crítico através de um tratamento lírico da realidade. O imaginário, não é fuga, mas fonte de exercício para o possível.”

A literatura (infantil ou não) tem necessariamente um componente que a torna capaz de sensibilizar e encantar o leitor independente da idade (cronológica). É um elemento que transcende o tempo e o espaço, pois ao ler uma história o leitor pode ser “sugado” para o seu interior e se permitir uma vivência para além do real, para um imaginário, ainda que possível apenas como imaginário que, para Oliveira (2005 p. 119) consiste numa certa “loucura” saudável que o prazer estético proporciona.

É democrático o texto que permite a inserção da voz leitora, deixa “vazios” a ser preenchidos ou não, por aqueles que com ele desejam dialogar. Um texto pode, enfim, apresentar maior ou menor grau de explicitação das mensagens produzidas. O grau de literariedade estaria basicamente relacionado ao grau de implícitos que o texto apresenta. (ISER, 1995, p. 33).

Nas explicitações de Sisto (*in* OLIVEIRA, 2005, p. 120) existe a defesa de que

[...] a literatura infantil, além do encantamento, poder de sedução, impacto e

magia, precisa ter compromisso com o leitor. Um compromisso que se manifesta desde a produção textual com uma linguagem autêntica (não empolada, boba ou artificial) mantendo a coerência entre personagens, voz narrativa, tempo narrativo e espaço histórico, até a formatação do aspecto físico com materiais adequados.

Na questão da linguagem literária, afirma o que se pode concebê-la como desvio – “desvio da linguagem cotidiana. Esse lugar desviante constitui o território onde pode emergir o poético, que é o que provoca o estranhamento e a singularização (uma vez que a linguagem cotidiana seria automatizante)”. Boas histórias e bons escritores resultam em livros que possibilitam o exercício lúdico e livre da leitura com o protagonismo do leitor, que, para testar a validade do grau de qualidade tem que resistir a outras leituras – leitura de outros leitores e do mesmo leitor muitas vezes. (SISTO *in* OLIVEIRA, 2005, p. 120).

Quando leio uma história de ficção, produzo outra paralela e se estabelece um diálogo subjetivo entre escritor, obra e leitor e na “subjetividade dos diálogos nasce um terceiro livro, que ficará por escrever. São diálogos para sempre inéditos” (QUEIRÓS *in* OLIVEIRA, 2005, p. 171) que me possibilitam o exercício de uma leitura com autoria.

Bartolomeu Campos de Queirós enfatiza que a qualidade de um texto literário está na divergência pretendida, pois “[...] quanto mais diversificadas as considerações e quanto mais individuais as emoções, mais rico se torna um texto “[...] não há que se perguntar qual a mensagem do livro, mas o que o sujeito pensa sobre o que foi lido por ele”. Como escritor menciona o extremo cuidado com a matéria prima do seu trabalho: “[...] a mesma palavra que estabelece a verdade [...] configura a mentira. A mesma palavra que fere, acaricia. A mesma palavra que acusa, perdoa. A mesma palavra que liberta, aprisiona [...]”]; as palavras são compostas e permitem que cada leitor possa adjetivá-las de acordo com sua experiência. (QUEIRÓS *in* OLIVEIRA, 2005, p. 160-171)

Reitero que a qualidade em literatura (infantil ou não) passa pelo cuidado com a palavra, que na visão de Bakhtin (2000, p. 290) é polifônica e polissêmica – polifônica porque não existe uma palavra (minha) original – todo discurso verbal traz marcas das outras vozes que o constituem; é polissêmica – porque possui múltiplos significados, vinculados ao conteúdo ideológico; o sentido de cada palavra depende do seu contexto, compreendido (numa pretensa totalidade) de acordo com condições sociais, históricas, políticas. Um livro de qualidade é aquele que fala com seu leitor – uma fala viva! “A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa [...]; toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz.”

A palavra literatura é intransitiva e, independente do adjetivo que receba, é arte e deleite. Sendo assim, o termo infantil associado à literatura não significa que ela tenha sido feita necessariamente para crianças. Na verdade, a literatura infantil acaba sendo aquela que corresponde de alguma forma, aos anseios do leitor e que se identifique com ele (OLIVEIRA, 2005, s.p.).

Na visão de Bartolomeu Campos de Queirós (*in* AGUIAR *et al*, 2001, p. 49). não existe texto literário sem qualidade, existe o que não é literário. O valor de uma obra de literatura (infantil) decorre “[...] da alteração ou expansão dos horizontes de expectativas que produz, nos leitores de sucessivas épocas.” Entendo que uma obra literária de qualidade não envelhece, se mantém enquanto possibilita diferentes leituras para diferentes épocas e leitores.

Ao focar o conteúdo de uma obra literária, Azevedo (*in* OLIVEIRA, 2005) assegura que um dos pontos principais é que diante da ficção e da poesia, abandona-se o campo da linguagem utilitária que passa a ser percebida como matéria viva, passível de invenção e experimentação. Os textos da literatura precisam se constituir como subjetivos, movidos por visões pessoais, abordando aspectos psicológicos e emocionais; contradições e ambigüidades; vivências concretas; efemeridade humana; questões do imaginário coletivo e individual. Temáticas inerentes, relevantes e relativas à condição humana.

Encontro em Aguiar *et al* (2001, p. 49) a complementação desta explicitação pois, defende a autonomia literária para explorar os meandros humanos, livres de utilitarismos, didatismos ou doutrinações - políticas, religiosas ou morais. Esclarece que a expectativa é a de que a literatura possa forjar cumplicidade com o leitor, amiga, parceira, amante, pois “[...] alcança seus momentos mais belos quanto mais se aproxima da realidade, intimidade e imaginação do seu leitor”. Esta argumentação não significa que Bernardo (*in* OLIVEIRA, 2005, p. 14) não tenha razão quando afirma que “a ficção é boa, se e somente se, não tem tudo a ver com a realidade; [...] se e somente se, **não** tem tudo a ver com o leitor” [grifos do autor].

A literatura alimenta a alma e faz a imaginação se alargar, asseguram Ramos (*in*, OLIVEIRA, 2005) especificando que a literatura infantil precisa ter qualidade estética que possibilite qualquer pessoa ler e se encantar, mas que deixe espaço para o leitor pensar, sentir, interagir e descobrir sentidos escondidos. Que apresente personagens que moram em mundos aparentemente ilógicos, mas repletos de vida, de sonhos, desejos e segredos escondidos. Personagens paradoxais que podem mudar de idéia, pensar e descobrir maneiras de mudar o que não está bom. Para criar estes personagens, o escritor precisa captar o imaginário infantil e se comunicar diretamente com a alma da criança.

E, partindo do princípio de que existe uma suposta divisória entre públicos distintos e de autores que se propõem a escrever para o público infantil, Resende; Cândido (1988, p. 21-

22) ressaltam o compromisso ético para com pequenos leitores, pois “[...] se a infância é evocada no processo de escritura de alguns escritores; resta saber se serão habilidosos, para não deixar sua seriedade adulta prejudicar a ludicidade da criança [...]”, o escritor precisa saber brincar com seriedade. Afirmam ainda que não existe coerência na classificação que pretende distinguir duas linguagens e duas concepções diferenciadas de arte, pois quando se escreve visando o público infantil “[...] é preciso colocar-se ao lado do leitor, ver o mundo através dos seus olhos, ajudando-o a ampliar esse olhar nas mais variadas direções”.

A compreensão estreita de literatura infantil como destinada aos pequenos, não justifica o uso de linguagem infantilizada, pois “[...] a criança possui senso aguçado mesmo para uma seriedade distante e grave, desde que essa venha sincera e diretamente do coração” (BENJAMIM, 2002, p. 55).

Reitero a necessidade de expandir com este estudo a significação de Bartolomeu Campos de Queirós com produção iniciada nos anos de 1970 que continuou nas décadas seguintes, e que permanece ocupando legitimidade nos anos do século XXI. Insisto neste reconhecimento porque em argumentações deste escritor percebo que enveredam especialmente para a relação entre ser criança e o tempo; considera o amedrontar que sente:

“Mas sinto que a criança hoje - escrevo e penso na criança como minha leitora - me amedronta muito. Porque quando vejo uma criança sei que está num lugar que nunca mais vou poder estar. A criança me traz muita nostalgia. Sempre me interroga muito. Sobre o tempo. E isso me inquieta um pouco, a relação com a criança hoje. Saber que ela está num lugar que já perdi. Tenho muito medo dessa literatura [...] que tenta tirar a criança do lugar em que ela está. Tenta amadurecer essa criança a força. [...] Então, na literatura posso ser capaz de reinventar a infância. Isso me acalenta um pouco com o problema do tempo.” (QUEIRÓS, 2009, p. 09).

O teor da sua produção se circunscreve na sua história de vida, com o que aponta e o faz despontar no interior de um cenário cultural marcado pela hegemonia da arte de cunho comercial, que busca o público a qualquer custo. É exatamente no interior deste contexto que suas obras ganham espaço de reconhecimento e de legitimidade e que precisam ter ampliada a compreensão sobre seu significado e relevância. Este constitui o desafio deste meu estudo.

3. ASPECTOS CONFIGURADORES DA NARRATIVA E MEMÓRIA

3.1. Identificando a significação da narrativa

A partir de referências sobre a estética da recepção, como as que escolhi para me subsidiar, defendo que essa teoria contribui para seguir a direcionalidade que assumi neste estudo. Esta se evidencia na identificação analítica da narrativa de Bartolomeu Campos de Queirós e acredito que ao assumir esta direcionalidade estou me propondo a reconhecer especificidades narrativas nos textos literários selecionados, considerando-se que estou me pautando em percepções e impressões que estas obras me permitem enunciar.

Nessa perspectiva, esclareço que realizei uma leitura primária das obras que representou momentos de leitura individualizada, na qual estabeleci um vínculo de afetividade, projetando nelas minhas expectativas e personificando seus significados.

Entendo que estou apresentando após leitura crítica, individualizada de cada obra selecionada, percepções, indagações, questionamentos e elucidações atinentes às particularidades da narrativa deste escritor. O esforço que empreendi explicita que a minha intencionalidade acerca-se da atribuição de sentidos e significados às referidas produções. Estes contêm indicativos de que este escritor se empenha em narrar a partir do vivido, do acontecido, dimensões estéticas e estruturais que o configuram.

Esclareço que o conjunto da produção deste escritor é considerado misto de narrativa e poesia, não correspondendo a uma determinação específica de gênero literário. Apesar da ficha catalográfica classificá-lo como literato infanto-juvenil, Lima (1998, p. 65 -67) que o estudou no mestrado, o denomina como um produtor de “literatura sem fronteiras”. E acrescenta que perguntou –lhe sobre narrativa clássica/oral e se a utiliza como recurso literário e obteve como resposta: “Gosto dos autores que recorrem à oralidade”.

Estas reflexões me conduzem a especificar no conteúdo das obras - *Ciganos* (1982); *Indez* (1989); *Por Parte De Pai* (1995); *Ler, Escrever e Fazer Conta de Cabeça* (1996); *O Olho de Vidro do meu Avô* (2004) - aspectos da narrativa e da memória deste escritor procurando sinalizá-los por meio de correlações com o referencial anteriormente apresentado nos dois capítulos anteriores, abordando aspectos que singularizam estas duas variáveis.

a- Mineiridade

A trajetória existencial do escritor se mescla com a profissional em termos de estar em espaços geográficos que primam pela difusão e conservação dos padrões culturais mineiros representados na convivência familiar e social. Nestas duas dimensões de relacionamentos identificados que características do povo mineiro se sobressaem, pois especula-se que fatores geográficos (montanhas e distância do litoral), econômicos (apogeu e decadência da exploração de ouro) e históricos (repressão no período aurífero e perseguições em razão da Inconfidência) influenciaram na formação do homem das Minas.

Através de sua prosa poética, o escritor torna manifesto um grande conteúdo de variados aspectos de uma cultura determinada, a da sua região, interior de Minas Gerais. Utiliza uma vasta teia de referências, livrescas, genuinamente populares e orais. É visível na sua gramática peculiar o uso de ditos populares ou regionais, de tom acentuadamente oral.

Amoroso Lima, no clássico livro *Vozes de Minas* escrito em 1942, sabe bem descrever o mineiro. Compara as Minas à Suíça, por representar o equilíbrio, e ter o importante papel de ser conciliadora. Para ele, o homem das Minas é irônico (semelhante ao inglês), realista, calmo, misterioso, contador de histórias, engraçado, terno, desejoso do meio termo, valorizador das entrelinhas, paciente, amante do passado, conservador, ordeiro e não cumpridor de leis; coletivista, econômico, simples, modesto, sem confiança, lento, fiel, fechado, indiferente aos modismos, perfeccionista, maduro (as crianças não tem direito à infância), ensimesmado, ligado à família.

Associo estas elaborações e reflexões a identificações do ser mineiro como as enunciadas por França (1998, p. 72) que apresenta exemplos de provérbios bem humorados que tentam caracterizar o mineiro como o que “[...] trabalha em silêncio; mineiro dá um boi pra não entrar numa briga, e uma boiada pra não sair; mineiro não vende a prazo nem paga à vista; mineiro, a gente vai com o milho, ele já vem com o fubá”.

A estas exemplificações acrescento a de que o mineiro é o avesso à modernidade, pois de acordo com Amoroso Lima (2000, p. 50):

A força do mineiro, sua verdadeira modernidade está em não ser convencionalmente moderno. No dia em que um mineiro se trai a si e se submete a essa categoria de modernidade falsa, deixa de ser mineiro, corta as amarras com seu povo, seu passado, suas raízes e vai ser uma célula louca, perdida nos turbilhões do mundo, arrastada por forças exóticas, a que irá servilmente obedecer, com a ilusão de uma liberdade que não possui.

O entendimento sobre esta caracterização advém de contribuições de diversos autores como Sylvio Vasconcelos (1981); Alceu de Amoroso Lima (1942; 2000); Gilberto Freyre (1963), que destacam que existem dois momentos na formação do povo mineiro: o primeiro de uma sociedade rebelde e desordenada, e o segundo de estabilidade e moderação. Além disto, menciono que num dos raros momentos em que Freyre (1963, p. 79) fala das Minas lembra a passagem do mineiro da turbulência para a estabilidade. “[...] mineiros; os quais, passada a fase turbulenta do ouro e dos diamantes, se aquietariam na gente mais estável, mais equilibrada e, talvez, melhor nutrida do Brasil”.

Mesmo com estes traços de mineiros considero importante destacar que o perfil do mineiro se modificou, à medida que foi se estruturando a sociedade local. De aventureiro, o mineiro se aproximou mais do perfil do trabalhador. A ousadia foi sendo deixada de lado posto que características de um povo moderado e simples predominaram. O mineiro foi se enquadrando mais na definição de Amoroso Lima (2000, p.106-107): “O mineiro não ama a inovação, a aventura, o risco à toa [...] Minas é a substância moderadora”.

Todavia, ressalto que o entendimento sobre o que decorreu da decadência do ouro associa-se ao fato de que o mineiro perdeu sua ousadia e tornou -se comedido e cético, conforme assevera Vasconcelos (1981, p. 23), porque é como se nas Minas ficasse um clima de cansaço, desilusão e desesperança - o mineiro fica ambíguo.

Por fora conforma-se, e adota comportamento adequado à nova situação. [...] o mineiro é duplo e antagônico. Em sua inércia dá um boi para não entrar na briga, mas a sua ancestralidade o leva a doar boiadas para não sair dela.

Percebo a valorização acentuada de fatos, eventos, situações, acontecimentos que demonstram uma filiação a esta memória de ser mineiro, como tradução de vínculo umbilical, considerando e reconhecendo como importantes comemorações. Estas são narradas com detalhes que explicam o viver no interior, o relacionar-se com o outro, o ter acesso a recursos, inclusive para tratar da importância de determinadas datas, como o Natal e a Independência.

“Na noite de Natal os meninos dormiam mais cedo, enquanto a mãe me deixava na manjedoura o rei de braços abertos e a fita vermelha para ser beijada. Pela manhã acordavam com a mesa de café já posta: rabanada, rosca da rainha, quebra-quebra, brevidades, bolos, almanaque do Globo Universal, almanaque Tico-Tico, caminhãozinho de madeira, bonecas de massa, camisas, corte de tecidos, bolas, sapatos, meias.

Nesse ano, ao abrir o embrulho, Antônio ficou espantado: um estojo de madeira com tampa que corria; com apontador, dois lápis com borracha na ponta, uma caneta de molhar e cadernos brancos e caixa de lápis de cor. No mais, um copo quase de prata, tipo sanfona, igual aos da pescaria. Teve medo do ano que diziam perto de começar.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 70).

“Mas como eu ia dizendo, comemorava-se a data da Independência com marcha, bandeira e poeira em volta da escola. O mundo era pequeno e não era difícil amar a pátria. O mundo chegava aos pedaços, aos poucos, de boca em boca. José Idelfonso, casado com Dona Neném, pai da Avelina, de Gerado Magela e Nídia, colecionava “Vossa Senhoria”, jornal local, o menor do mundo em tamanho e o maior da cidade em atualidades.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p.50).

Reitero que a trajetória existencial deste escritor iniciada em terras mineiras, de família numerosa, com vínculos efetivos maternos e paternos lhe proporcionou no decorrer da infância e da adolescência conviver com recursos que foram sedimentando valores, comportamentos e sentido de vida, mesmo que enfrentando dificuldades. O acesso à cultura francesa, em instituições educacionais no Brasil e na França, contribuiu para ampliar sua consciência como ser no mundo. A sua opção pela atividade literária lhe proporcionou usufruir do conhecimento de produções literárias e filosóficas nacionais e internacionais. Na minha compreensão estas vivências aglutinadas com recursos familiares foram decisivos para fortalecer esta opção e lhe direcionar para a continuidade da mencionada atividade.

b- Infância

A identificação de que o personagem central das obras investigadas está representado por menino, sujeito que ocupa espaço no qual circulam conhecimentos, atitudes, habilidades, comportamentos e hábitos essenciais para sua formação humana me conduz a explicar que o escritor a inscreve com sua voz, por meio de linguagem em que predomina o lúdico, criatividade, imaginação e encantamento. É sempre o mesmo, os meninos da ficção do escritor Bartolomeu Campos de Queirós (QUEIRÓS, 2009, p. 5) que expressa: “Eles são autobiográficos na medida em que rememoram parte da minha infância [...], sem abandonar a possibilidade de narrar também o desejo daquilo que não foi.”

Ressalto que a significação da infância, na primeira metade do século XX, era eivada por preconceitos, enfrentados e até mesmo superados. Também passaram a integrar a produção de obras literárias que tem crianças como personagens, reconhecendo-se que estas

[...] exigem dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não infantis, e muito menos as que os adultos concebem como tais. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas [...]. (BENJAMIN, 1984, p. 55).

Esse respeito à criança mencionado por Benjamin também é defendido por Bartolomeu Campos Queirós, através de publicações diversas que incluem entrevistas, conferências, artigos. Exemplifico que ressalta a importância da leitura literária na formação do leitor, pois "[...] cada um lê no texto a sua experiência" singular. (QUEIRÓS, 2009, p.1).

“Tem algumas coisas que vou por ficção. Outros livros parto de aspectos da infância. Tem, por exemplo, o Indez. Uma trilogia que é Indez, Ler e Escrever e Fazer Conta de Cabeça e Por Parte de Pai. E agora O Olho de Vidro do Meu Avô. São quatro livros que trabalho com a minha infância. Trago à tona minha relação infantil com família, os avós, tudo isso.” (QUEIRÓS, 2009, p. 10).

No que se refere à criança inserida na produção deste escritor ressalto que sua narrativa fundamenta-se nas suas experiências e demonstra que sua escrita se assemelha a autobiografia e que assume retomá-la na dimensão de prosa poética. Sua intencionalidade em cada obra é a recuperação da “[...] história da humanidade em seus meninos” (LIMA, 1998, p. 69). E para o leitor é necessário que se disponibilize a compreender que as histórias vão se formando e confundem-se com a história de vida familiar e social deste escritor.

Nesse sentido, reforço que a produção literária expressa a representação das ações e dos sentimentos humanos, pois a literatura “[...] age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa – com altos e baixos, luzes e sombras. [...] como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem”. (CÂNDIDO, 2002, p.34).

Reforço também que esta percepção reitera o meu posicionamento de que personagens de Bartolomeu Campos Queirós têm como objetivo interagir com o leitor, sem determinação de faixa etária, visto que pode proporcionar também a qualquer leitor estímulos para soltar-se e brincar com a linguagem, dialogar com o outro. Manifesto minha concordância à identificação de que a literatura deste escritor é sem fronteiras, pois o leitor adulto também pode apreciar temas universais abordados como alegria, solidão, (des)equilíbrio, medos, conquistas, dúvidas, certeza, inquietações, sossego, paciência. Esta explicitação contribui para ampliar a compreensão do significado da infância, visto que argumenta: “Não sei onde começa a fantasia nem onde termina o real. A fantasia me devolve ao real enquanto o real descansa a fantasia.” (QUEIRÓS *apud* LIMA, 1998, p. 122).

Menciono que em *Ciganos* - a primeira história de uma série autobiográfica - um menino, ainda sem nome, tem o contorno de personagem principal. A montagem narrativa do escritor visa permitir a leitura de três histórias diversas independentes entre si: ciganos, cidade e menino. Esta leitura pode variar, nas semelhanças e oposições entre as histórias.

Destaco que a diagramação ousada divide o texto em dois blocos, que permite que a

história seja lida na horizontal ou na vertical. Na edição de 1997, figuras desenhadas como palitos de fósforos, que aumentam gradativamente, servem para indicar o número da página como ponteiros de um relógio marcando o tempo. Esse formato conturbador não poderia contar outra história senão a de um povo misterioso por si só em ressonância à estória de um menino tão misterioso quanto.

“Não sei bem de que paisagem ele havia nascido, nem com que paisagem ele andava sonhando. Mas não eram poucos seus segredos, e seus olhos, estes eram líquidos como eram medrosos os seus gestos. Lembro-me, contudo, de seu primeiro segredo; desejo escondido de ler a linha do horizonte e desvendar o mistério que diziam além dos mares e das montanhas”. (QUEIRÓS, CIG, 1996, p. 1).

A significação sobre o nascimento do menino Antônio, na obra *Indez*¹³, esclareço sobre a vivência do menino-personagem.

“Ensinarão-lhe que, ao encontrar um ninho, era preciso deixar sempre um ovo – o indez – para que a galinha continuasse a botar outros. Mas a vontade de Antônio era de levar também o indez. Então, a galinha, perdendo a direção do ninho, quem sabe, construiria outro, em lugar longe, mais oculto, mais secreto.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 50).

Nesta obra existe a referência ao nascimento deste menino que veio ao mundo com apenas sete meses, situação esta que também ocorreu com o escritor. A referência ao personagem é que demandou cuidados para sua sobrevivência, em que o narrador descreve como singular, o relacionamento com a vizinhança.

“Foi na estação das águas que Antônio chegou. Dizem que nasceu antes do tempo. Pediram galinhas gordas emprestadas aos vizinhos. Secaram suas roupas no canto do fogão. Jogaram seu umbigo na correnteza.” (QUEIRÓS, 1996, *Indez*, 1989, p. 11).

O desenvolvimento deste menino narrado com os traços específicos, contribui para o entendimento da sua presença na família, considerando-se expectativas dos seus integrantes.

“Enquanto todos pensavam que ele ficaria mais 2 meses no escuro da noite da mãe, sem mais nem menos pulou para a vida. E, assustou a todos, seu susto deve ter sido maior ao encontrar todos assustados. Sua timidez deve ter nascido aí. Afinal não pediu licença e entrou desarrumando tudo. A primeira frase que ouviu deve ter sido: “Achei que ele não ia escapar, mas acabou escapando. Esse menino vive é de teimoso.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 18).

¹³ *Indez* - ovo que se deixa em um ninho descoberto, como chamariz para novas posturas da galinha. (HOUAISS, A. Dicionário de Português, 2010).

Antônio não só se divertia procurando os ninhos das galinhas legornes¹⁴, cuja plumagem às vezes a mãe pintava com anilina para que colorissem o quintal de arco-íris. Além de contato com esta ave existiam outros tipos que enriqueceram a vivência deste menino, retratados em seus caracteres com detalhes.

“Além de patos, uns poucos perus e algumas galinhas-d’angola, era criado no terreiro um termo de galinhas legornes. Elegantes e brancas rainhas, coroadas por crista vermelho-rubi recortada – eram boas parideiras. Quando em repouso – sol poente – eram bailarinas de prata, imóveis sobre um único pé. Entre bananeiras, sombras e gravetos elas modelavam seus ninhos como quem pressente perigo e assalto.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 49).

“Com anilinas para doces a mãe coloria as águas do tanque, uma cor de cada vez, e mergulhava as alvas galinhas legornes em banho colorido: azul, verde, amarelo, vermelho, roxo. Em pouco tempo o quintal, como por milagre, era pátio de castelo, povoado de aves – legornes agora raras – desenhadas em livro de fadas. Ficava tudo encantamento. Não havia livro, mesmo aqueles vindos de muito longe, com história mais bonita do que as que a mãe sabia fazer. Não era difícil para Antônio imaginar-se príncipe e filho de mágicos.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 51).

Ressalto que das obras investigadas identifique o revisitar à infância assumido pelo narrador-personagem fazendo alusões a personagens que participaram de sua vida.

"Jeremias ciscava solto por todo canto. [...] cego de um olho! Seu mundo se dividia em luz e trevas." (QUEIRÓS, PPP, p. 28).

"A falta de olhos sempre me perseguiu. Tive um galo que se chamava Jeremias. Como meu avô, ele só via um lado do mundo." (QUEIRÓS, OVMA, p. 14)

"Minha mãe deixou o olho de vidro de seu pai. Ela guardava o olhar com tanto zelo e agora estava sem dono." (QUEIRÓS, PPP, p. 31).

"[...] meu avô não deixou herança a não ser sua história [...] para mim, depois de passar de mão em mão, restou seu olho de vidro [...]" (QUEIRÓS, OVMA, p. 46).

Solidão e silêncio

A retomada do que apresentei sobre estágios de evolução do narrador me conduzem a reiterar que o narrador clássico de Benjamin era aquele que contava histórias para uma

¹⁴ Galinhas legornes - raça de galinha poedeira oriunda do Mediterrâneo

coletividade, o narrador moderno, de quem Bartolomeu Campos de Queirós é representante, escreve suas histórias não mais para serem contadas para uma coletividade, mas sim para serem confidenciadas a um leitor solitário.

Na narrativa em que o importante é enumerar vínculos parentais, que se expressam em possibilidades de mudar condições e relações familiares fica demonstrada a valoração do silêncio. Este é percebido como resultante da vinculação biológica, revelando a busca de vazios em que o menino possa se encontrar.

“Foi de seu pai que herdou essa mania calada, esse jeito escondido e mais a saudade de coisas que não conhecia, mas imaginava. Sua vontade de partir veio do desamor. Tudo em casa já andava ocupado: as cadeiras, camas, pratos, copos. Mesmo o carinho distribuído.” (QUEIRÓS, CIG, 1982, p.3).

A correlação que evidencio se acerca da condição em que se insere o escritor na modernidade em que predomina aspectos que tangenciam o escrever e o ler como lugar da solidão. Bartolomeu Campos de Queirós em entrevista a Lima (1998, p.66) confidencia como compreende o poético: “[...] está na possibilidade do texto em exilar-me para um lugar onde a solidão é um presente”. Um traço que caracteriza a vivência da solidão é narrado com detalhamento entre comparações que consegue estabelecer com vivências cotidianas, como o menino silencioso, contemplativo e sonhador.

“Assentado na janela, em repouso e regime, Antônio cheirava o papel roxo e comia maçãs que lembravam rezas.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 47).

Acrescento à identificação da condição de ser solitário assumida pelo menino, a revelação do que percebia sobre o pai e como expressava suas inquietações.

“Por outras vezes, o pai escutando o tempo, fazia leituras do silêncio e soltando a língua traduzia seus ruídos em palavras que traziam de volta a infância antiga ou decifravam o futuro escrito por Deus em linhas tortas.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 88).

A aprendizagem visando adquirir autonomia e independência também integra a infância de Antônio, que exemplifico com situações que lhe acarretaram consequências inclusive de doença, demandando a utilização de serviços de saúde típicos da sua época. Além disto, conquistou avanços, pois teve que se submeter às regras estabelecidas em experiências.

“Com a estação da seca vinham os banhos nos rios depois de engolir piabas vivas, para aprender a nadar, pescadas em peneiras.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 9).

“Para aprender a nadar, os meninos engoliam piabas vivas. Antônio,

sonhando com mergulhos, não perdeu tempo. Com água pela cintura e peneira, engoliu todas as piabas pescadas. Uma cócega na garganta e mais uma na barriga e já imaginando o fundo das águas entre cidades e reinos. Mas o que veio foi uma infecção intestinal. Febre e desânimo pelo corpo inteiro. Os vômitos tornaram-se freqüentes. Depois de tantos chás sem efeito, o pai partiu para a cidade. Explicou tudo ao farmacêutico e voltou carregado de poções, fortificantes, cápsulas e mais um embrulho de maçãs.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 47).

Outras experiências enriquecem e ampliam detalhes com que o narrador apresenta situações vivenciadas por Antônio, como: acompanhou o resguardo da mãe, quando nasceu a caçula e podia comer os pedaços da galinha que não eram aproveitados na canja, menos os pés, porque os pés não se pode comer um só, sob o risco de na vida só espalhar e não ajuntar.

“Ana nasceu em tempo certo sem atropelar a vida de ninguém. Foi recebida com carinho de Antônio, que acompanhou o enterro do umbigo da irmã, bem junto do pé de dália. Ela seria boa jardineira. Mas nesse dia ele soube de seu umbigo levado pela correnteza das águas. Sentiu medo do abandono.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 45).

“A infância brincava de boca de forno, chicotinho queimado, passar anel, ou corria da cabra-cega. Nossos pais, nessa hora preguiçosa liam o destino do tempo escrito no movimento das estrelas, na cor das nuvens, no tamanho da Lua, na direção dos ventos. O mundo não estava dividido em dois, um para as pessoas grandes, outro para os miúdos. As emoções eram de todos.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 10).

Tomava óleo de rícino e vermífugos. Foi mordido por escorpião. Tomou banho no sangue de tatu para limpar a pele das pústulas da varicela e carregou no pescoço um guizo de cascavel para deixar de fazer xixi na cama.

“Com jeito de herói o pai chegou uma tarde, trazendo vivo, dentro de um saco, um tatu. A mãe areou a bacia de alumínio até ficar de prata. O marido com a faca afiada sangrou o animal. O sangue caía grosso dentro da bacia. Enquanto ainda quente o sangue, Antônio foi colocado pelado lá dentro. E as mãos da mãe espalhavam o sangue por todo o seu corpo. Agindo assim, ela dizia: - Você nunca mais terá doença de pele. Crescerá limpo, sem furúnculos, varicela, sarampo, rubéola. Os irmãos, atentos a tudo, aprendiam a leia das coisas. O pai e a mãe eram a primeira escola. Eles sabiam lições que foram lidas ou escutadas de pessoas muito sábias, que viviam em reinos de primavera. Mas as doenças são mesmo coisas de menino procurando jeito de ficar no mundo.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 18).

“Menino que brincava com fogo molha a cama de noite. [...]. Passou a fazer maior esforço. Nem bebia água depois do jantar. Mas na madrugada era sempre a mesma coisa. Acordava com um calor forte e molhado escorrendo pelas pernas. E nas manhãs, podia ver-se colchão tomando sol e as roupas de cama de molho. Isso aumentava sua vergonha, que ficava estampada em seu rosto. Cascavel tem na ponta do rabo chocalho. São os nós, uns ligados aos outros que fazem chique-chique. Cada nó, dizia, representa um ano de vida. Se tem

sete nós, o bicho peçonhento tem sete anos. Ensinaram para a mãe, e não foi a madrinha, que um chocalho de cascavel, amarrado no pescoço, não deixava o menino urinar na cama. Não demorou muito e o senhor Olegário matou uma, no roçado. A mãe prendeu o chocalho junto com a medalhinha no pescoço do menino. Antônio passava a andar devagar, com medo de seu barulho chamar outra cascavel.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 35).

“Mas foi nesse tempo que um escorpião mordeu Antônio no meio da perna. A mãe buscou um tijolinho preto, feito de chifre de veado-galheiro do mato. Molhou no leite e colocou sobre o lugar da mordida. O tijolinho grudou. A dor era tanta que o menino gritava variando entre vida e morte. Depois de um longo tempo com a mãe limpando seu suor com água fria, o tijolinho caiu. Ela pegou uma vasilha de leite e o jogou lá dentro, e mostrou para Antônio o leite ficando escuro na mesma hora. Era o veneno que o tijolo tinha chupado.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 36).

“Mas não terminava aí. Duas horas depois, cada um tomava um vidrinho comprido de óleo de rício. Grosso, tinha a cor do mel e feito pelos marimbondos. E os meninos não podiam se levantar enquanto o remédio na fizesse “efeito”. E era uma dor de barriga, fina, que cortava de um lado para o outro, e esfriava até as pernas.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 59).

Aprendeu a rezar e a cantar para fazer primeira comunhão. Recitava de cor os dez mandamentos. Ajudava a montar o presépio, envolvia-se com os festejos juninos, divertia-se no primeiro de abril, com as peças que a mãe lhes pregava; comia biscoitos assados no forno de barro, tudo isso entremeado com os reis, as fadas e os mágicos dos castelos encantados das histórias que lhe contavam e que depois ele mesmo aprendeu a ler, quando também já sabia tabuada de vezes.

“Mas o medo crescia no coração do menino. Pensava às vezes, que era a tentação do demônio, e já não conseguia ficar sozinho em nenhum outro lugar da casa. Assustava-se com a própria sombra. Ate no banheiro ficava falando os dez mandamentos de cor e salteados: [...].

Outras vezes pensava em rezar para Nossa Senhora, mas nas aulas de Religião a professora explicava que a Nossa Senhora era uma mulher tão bonita, mas tão bonita, que não adiantava nem imaginar. E rezar para o que ele nem imaginava, aí ficava mais complicado.

Mas o dia chegou. Antônio em jejum entre os colegas, no primeiro banco da capela, esperava o momento, enxugando bem a boca. Comungou. A hóstia agarrou no céu da boca e foi derretendo devagarinho.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 91-92).

Conhecia os movimentos de rotação e de translação, Cristóvão Colombo e Pedro Álvares Cabral, e imaginava a calmaria, que ajudou a descobrir o Brasil, vestida de branco. Já o oceano, ele sabia que era azul como o céu e que só tinha uma margem, de tão grande, porque havia uma gravura na parede. Também na parede do quarto estava o Santo Anjo do Senhor, meu zeloso guardador, protegendo duas crianças de cair no despenhadeiro.

“Durante essa mudança de quarto, Antônio conheceu o Anjo-da-Guarda. Dependurado na parede branca da cama havia um quadro cor-de-rosa. Era uma estampa que representava uma montanha muito alta, quase furando o céu, onde escuras nuvens e relâmpagos indicavam tempestades. Embaixo, um despenhadeiro que fazia a alma ficar fria. Um menino de sapato e meia, atravessava um caminho estreito e perigoso no cume da montanha. Ele tinha no rosto o medo misturado com o cuidado.

Qualquer deslize seria a morte. Mas nas costas do menino estava o Anjo o Senhor, zeloso e guardador, protegendo a travessia com braços e asas. Sua veste era de rosa mais encarnado, e seus lhos azuis. Tudo era de uma beleza que merecia crença.

A confiança de Antônio no Anjo-da-Guarda aumentou, e agora podia andar na cumeeira da casa ou cortar os córregos equilibrando-se em pedras e troncos deixados pelas enchentes, cobertos de lodo. Fazia tudo sem olhar para trás. Tinha medo de ver o anjo cara a cara. Ele sabia que existem coisas que não valem a pena ver. Só acreditar já era o bastante, como na cegonha que estava para trazer um novo irmão. (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 44).

Assim ia crescendo e à medida que crescia sua imaginação ultrapassava as montanhas que circundavam a casa, na busca dos outros mundos que ele ia conhecendo nos livros.

“Em estado leve e preguiçoso, com a barriga que um dia fora aquário, pensava que devia haver além das serras: cidades, florestas, rios, mares. Ah! o mar feito de água salgada que nem gosto de lágrima. Tão grande que só tinha uma margem. No mais eram ondas, iguais às da folhinha da parede, coloridas de azul emprestado do céu. Com era difícil pensar o mar, para um menino que só conhecia pequenos riachos com suas cheias e vazantes.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 48).

“Um dia a professora disse que ilha era um pedaço de terra cercado de água por todos os lados. Antônio pensou em sua escola e de como deveria chamá-la, também estava cercada de montanha [...] . Mas o menino não perguntava. Ele nunca teve medo da dúvida.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 79).

A necessidade de reconhecer o amor paterno apresentada por meio da imaginação contribui para o estabelecimento de livres associações. Estas criadas pela ficção demonstram que o narrador busca ampliar a sua capacidade de sonhar com mudanças na sua existência, assegurando-se na presença da autoridade paterna para resgatá-lo e exemplo a ser seguido.

“Um pensamento feliz invadia, raras vezes, o menino, que passava então a construir estórias. Seria roubado pelos ciganos e o pai partiria para resgatá-lo. Oferecia recompensa, mesmo pouca, pediria rezas. E como todos os meninos ele voltaria para casa e se amedrontaria com os ciganos. Adotado, esqueceria o caramujo sobre a mesa, e pelas mãos do pai do pai percorreria a vida e dormiria nas madrugadas. Herdaria o mesmo ofício e como o pai andaria estradas. Cansados repousariam os talheres e viveriam em silencioso afeto.” (QUEIRÓS, *CIG*, 1997, p. 10).

“Muitas vezes o silêncio se misturava com o cheiro do alho que minha avó refogava o arroz; possuía o aroma do café coado na hora; tinha o gosto dos sonhos que minha avó fritava e cobria de açúcar e canela. E se por demais

imenso o silêncio, exalava entre ele um perfume das dalias que enfeitavam o canto da sala. O silêncio é essência.” (QUEIRÓS, OVMA, 2004, p. 10-11).

Também sobre a presença do pai reitero que a busca de melhoria no relacionamento dependia de circunstância e de entendimento, o que nem sempre era possível ao menino personagem.

“Meu pai jamais aprendeu com meu avô essa lição. Com o cinto de couro ele me batia, confundindo meu silêncio com teimosia. E quanto mais a correia cantava, mais dor eu sentia, mas eu não chorava, por dois motivos. Primeiro porque homem não chora e segundo porque dor quando é demais não dói.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 55).

Em *Por Parte de Pai* expressa o sofrimento com a desconfiança de ser filho de criação e rememora o avô: “Eu me lembrava da casa de meu avô e suas paredes cobertas de recados, mas minha cabeça não sabia combinar.” (QUEIRÓS, PPP, 1996, p. 38).

A retomada do falecimento da mãe é relatada com o narrador denotando o sentimento de que se sentia sozinho diante de circunstâncias em que o menino personagem não detinha conhecimento e nem domínio, chegando a se sentir perplexo. “Isso foi depois da morte de minha mãe. Ela morreu de uma doença comprida e gemia no fundo do sonho da gente.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 31).

“Viajei na jardineira para visitar minha mãe internada no hospital, lugar com cheiro de lança-perfume e maçã. Na entrada havia um Menino-Jesus assentado. Ao colocar uma moeda em seu colo, sua cabeça balançava. Eu perguntei a ele se minha mãe ia sarar e ele confirmou com a cabeça. Minha mãe morreu logo em seguida.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 34).

d- Temporalidade

Este escritor retrata em seus livros a memória de tempo (segunda metade do século XX), fazendo com que seu leitor busque em suas próprias experiências, momentos únicos, transformando-os em recordações e lembranças. Ao narrar convida o leitor a compreender e imaginar como se divide o tempo, como se fragmenta acontecimentos, eventos, circunstâncias existenciais. O menino-personagem se entrelaça compondo expressões e explicitações sobre normas e condutas de comportamentos ditadas pela dimensão temporal.

“À tarde, quando chegava, e tudo ficava preguiçoso, os vizinhos se reuniam

em portas e varandas. Trocavam olhares, desfiavam conversas e suspeitas sobre a ventura dos visitantes. Suspeitavam roubos...

Mas era essa mesma tarde que ameaçava o menino. Seu pai voltaria do trabalho, e ele desconhecia a maneira de como esperá-lo. Se limpo, se alimentado, se escondido no quarto ou no quintal entre sombras. Sua ansiedade era não saber como deveria estar para ser amado.

Sem lugar, meio aflito, o menino tentava, de longe, adivinhar o pai pelo andar, pelo olhar, pela sua voz, Mas tudo era indecifrável, mesmo o nascimento.” (QUEIRÓS, CIG, 1997, p. 9).

A disponibilidade com que o avô assumia repassar experiências, estimular a ampliação de conhecimentos, inclusive sobre a natureza, procura o estabelecimento de comparações que se fundamenta na dimensão do tempo e para fortalecer o registro de explicações inusitadas.

“Meu avô me convidou, naquela tarde, para me assentar ao seu lado nesse banco cansado. Pegou minha mão, e sem tirar os olhos do horizonte contou: O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. Tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. Tritura os dias, as noites, o sol, a lua, as estrelas. Ele é dono de tudo. Pacientemente ele engole todas as coisas, degustando nuvens, chuvas, terras, lavouras. Ele consome as histórias e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo. As madrugadas, os sonhos, as decisões, duram pouco na boca do tempo. Sua garganta traga as estações, os milênios, ocidente, o oriente, tudo sem retorno. E nós, meu neto, marchamos em direção à boca do tempo.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 71-72).

Em *Por Parte de Pai*, (QUEIRÓS, PPP, 1995) o mesmo avô de *Indez*, que recebe Antônio em sua casa na cidade para estudar, é retomado com ares de personagem principal. “Meu pai não falava em me levar de volta, e da casa de meu avô eu estava sendo expulso, lentamente. (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 66).

“O tempo não perdôou Antônio. Depois de presenciar muitas partidas, chegou também a sua hora. Alguns dias antes, a mãe passou a separar suas roupas. [...] Entre uma coisa e outra, surgia frases: “Não vá deixar de mandar notícias. Tem sempre um portador. Um recadinho de nada já alivia.” “Vou mandar mandar uns doces de vez em quando.” “Seu avô vai gostar. Anda tão sozinho naquela casa grande.”

[...] Na boléia do caminhão, partiu Antônio com o pai. Beijou a mão da mãe, abraçou cada irmão sem dizer uma palavra.

[...] Chegaram à casa do avô. Antônio desceu, pediu a bênção e ficou sem curiosidade de entrar até a cozinha.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 95-96).

“Às vezes me vinha uma vontade de sumir no mundo. Entre pensar e fazer, existia uma viagem grande e eu me perdia no caminho. Nunca cheguei nem até o fim do quintal do meu avô.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 45).

Temas como viagens do pai na narrativa e ampliam a dimensão de temporalidade.

“Meu pai viajava nas estradas noites seguidas, semanas inteiras sem pânico, arpeios ou lanternas. Fui feito para pensar além do devido – falava eu –

apertando os olhos para esquecer, apagar, anular tudo. Depois, a palavra caía no meu ouvido e levava dias para doer. Eu tinha o amor do meu avô. E para que mais?” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 19).

Nas obras estudadas a recorrência à construção e/ou idealização de um novo tempo traduz a possibilidade do início de um ciclo (como o das águas, secas, dos nascimentos). Essa valorização do tempo como começos, tem correspondência com a centralidade do sujeito integrante da narrativa, como personagem principal – a criança. Esta simboliza o começo da vida humana e que tem um processo de desenvolvimento que demanda a participação e responsabilização ao adulto da sua condição de dependência para conservar-se e manter-se.

Ao recordar o falecimento do avô, o menino busca apoio no tempo e sinaliza a condição deste ser portador de olho de vidro e expressa a necessidade do ser humano se colocar diante do continuar a viver, que se assemelha à ação de desatar os nós existenciais.

“Meu avô morreu por amor e seu corpo foi encontrado dias depois, na hora do crepúsculo. O olho de vidro indicou a origem dos restos. Era preciso aprender a desamarrar os nós, mesmo não trabalhando na fábrica de tecidos.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 31-32).

3.2. Memória: sentido a desvelar

A memória como recurso literário contribui para ampliar e referendar que a inspiração de Bartolomeu Campos de Queirós tem correspondência com as dimensões referenciais apresentadas. Ênfase que nas cinco obras selecionadas existem recorrências à memória que expressam convivências e relacionamentos familiares, que se asseguram em traços de mineiridade que foram vivenciados desde a infância deste escritor.

[...] quando falo de partes falo do inteiro. Minha memória é mais da falta do que do realizado. Minha memória é de lembrança de faltas sucessivas. Se foi desejo, foi poético. Como cada palavra é plural e conduz a uma ‘estrutura ausente. A poesia está em sonhar o ‘fora’. A poesia está no amarrar as coisas. [...] As coisas existem independentes de nós, mas cabe à poesia amarrá-las, desde que com laço frouxo. (LIMA, 1998, p. 124).

a- Retomadas de espaço

Nas obras selecionadas de Bartolomeu Campos de Queirós cada página impressa

ultrapassa a dimensão de território neutro, ou mero veículo por onde as palavras transitam, pois a sua capacidade narrativa se mostra permeada por imagens, símbolos, representações que em palavras contribuem para o leitor se deleitar em potencialidades de significação.

Ao contrário de uma atitude ingenuamente empirista, que privilegia a experiência individual e psicológica como fonte dos valores e da saudade, é fácil descobrir que o peso da palavra se encontra no conjunto forte de idéias e atitudes que evoca, desperta e determina. (MATTA, 1993, p. 20).

A definição do que referenciei como saudade me possibilita desvelar que este escritor a recorre nas narrativas selecionadas. Esta memória privilegia uma temporalidade cíclica, natural, a partir do espaço da casa e suas configurações (afetos, sentimentos, acontecimentos cotidianos e íntimos ligados a certo tempo subjetivo. O tempo cíclico e o espaço da casa, na memória da saudade, através dos seus símbolos que acompanham seu desenvolvimento na escola e na família. Evidencio que a preocupação com o detalhamento de situações permitem ao leitor tornar conhecedor de particularidades de vivências educacionais e familiares.

“Entrei para a escola já sabendo ler, mais ou menos. A primeira palavra soletrada foi morfina. A dor de minha mãe aumentava muito e sempre. Dia e noite ela gemia ou cantava. Vivia entre o medo e a esperança. Vinham da Capital algumas ampolas.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 35).

“As palavras eram feitas de pedaços, e cabia à gente juntá-los. No escuro, com linha escura e cautela, eu ia amarrando as letras, somando partes com cuidado, sem pensar na palavra morfina, para não me aborrecer. E minha mãe, cada dia mais mofina, andava sem força para cantar e espantar o pavor.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 38).

“Entrei de manso. Vi suas mãos afogadas sobre panos da cama, como se não mais tivessem comando. Estavam imóveis. Lembrei-me do ferro de brasa acariciando a roupa, da colher de pau raspando o fundo do tacho, do regador fazendo chuva por sobre as hortaliças, da espuma no tanque esfregando nossas manchas, do pão repartido em seis, pela manhã. Um resto de sol morno do crepúsculo entrava pela janela sem muita luz, filtrado pela tristeza que arrastava as nuvens pelo céu[...]. Insisti meu olhar sobre suas mãos e não vi as meias-luas nascendo em suas unhas. O Padre Viegas chegou com a latinha de água-benta e o missal.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 98).

“Desandei até meu quarto e retirei o uniforme. Senti como se estivesse nascendo naquela hora, num mundo de tarde fria onde só chorar era possível. Olhei no espelho do guarda-roupa, me procurando. Minha boca estava branca de dor e medo. O silêncio interminável trazia um andar sereno de todos e gestos feitos só de desculpas.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 98-99).

b - Dimensão de memória coletiva

A interrelação entre estórias familiares com outros espaços como a escola, a rua, permeadas com evidências sobre características registradas possibilita obter a compreensão de significados até mesmo de objetos e situações vividas.

“Os meninos sabiam pouco da história do avô. Escutavam algumas palavras quando a família se reunia: crime, prisão, ciúme, traição.

Mas não restou apenas o olho do avô espiando. Outras lembranças ficaram: a bengala de cabo de prata, o chapéu preto, a gravata, e mais sua vaidade tão presente no corpo da mãe.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 32).

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

As possibilidades de acesso a informações sobre existência de outras pessoas eram concretizadas com o registro feito pelo avô nas paredes da residência. Esta modalidade de registro, além de traduzir uma característica particular do avô, servia como fonte de conhecimento, que o menino utiliza para ampliar a sua interação com o mundo circundante.

“Meu avô, sem duvidar das proezas da mulher, continuava a escrever pelas paredes. Não, não era um livro de horrores, a casa do meu avô. Contava caso de trapezista de circo desrespeitando moça assanhada de família; caso de virgem da pia, união das filhas de Maria, apaixonada pelo padre missionário visitador da cidade, convertendo almas pecadoras. Até milagre, como o da imagem de Santa’Ana, chorando e as lágrimas curando verrugas, na capela do Senhor Bom Jesus, da rua da Paciência, estava registrado. Ficou escrita, pude ler mais tarde, a história de Milicão – figura alta, mistura de homem e mulher, com seio e barba. Ia à missa todo dia, comungava e só calçava sapatos velhos de verniz e elástico, do vigário. História não faltava.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 13-14).

b- Memória individual

A referência a este tipo de memória circunscreve com a identificação de que Bartolomeu Campos de Queirós retoma, utilizando-se da ficção de registros autobiográficos, que marcam a retomada de fases da sua existência, especialmente a infância. Buscando por

meio da memória lírica, do coração, subjetiva, pessoal, articula suas narrativas com outros e novos arranjos, que se traduzem no seu estilo comedido, sereno, paciente de olhar para o seu passado. Com esta dimensão, apresenta para o leitor a concepção de que o tempo presente está submerso no passado.

[...] para Campos Queirós o tempo é inteiro e, talvez por isso, voltar ao passado ou lembrar a sua infância seja-lhe algo muito natural, porque jamais deixou morrer nele a sua infância. As experiências da infância nunca lhe foram ‘desimportantes’. Elas estão sempre revigoradas, atualizadas, e presentes num tempo contínuo. (LIMA, 1998, p.74).

Entendo que existe aproximação entre as duas modalidades de memórias - coletiva e a dos historiadores, considerando que estes aspectos também tem correspondência com análises de teóricos como:

Ele é o “histor”, em grego, aquele que vê e sabe sobre os fatos que conta. E, ao contá-los documenta-os. Separar efetivamente esses dois modos de apresentar o mundo é difícil, pois muitos têm a história como a narração de acontecimentos “verdadeiros”; porém, a história que só existe pelo discurso é, acima de tudo, uma arte e como tal traz um caráter subjetivo, parcial, do historiador. (OLIVEIRA, 2003, p. 52).

Ao tratar da dimensão da memória individual me acerco da necessidade de especificar a pretensão do autor em relacionar sua narrativa com uma concepção de verdade. Identifico que esta concepção está assegurada no seu passado e que ao reconstruí-la torna acrescida pela sua imaginação, que significa a necessidade do sonho e da utopia. Isto quer dizer que a memória pode parecer fragmentada e revela o mundo do sujeito cheio de oscilações afetivas. A memória quando narrada, passa a colocar sentido nas coisas, a recompor o mundo.

“Não sei bem de que paisagem ele havia nascido, nem com que paisagem ele andava sonhando. Mas não eram poucos seus segredos, e seus olhos, estes eram líquidos como eram medrosos os seus gestos. Lembro-me, contudo, de seu primeiro segredo; desejo escondido de ler a linha do horizonte e desvendar o mistério que diziam além dos mares e das montanhas.” (QUEIRÓS, CIG, 1982, p. 1).

Este literato recompõe poeticamente o mundo da sua infância através da dramatização da subjetividade lírica no avô, na mãe, em outros integrantes das famílias, com as quais manteve seus vínculos e desempenhou seus papéis de filho, neto, sobrinho, irmão, tio.

“Foi do seu pai que lhe herdou essa mania calada, esse jeito escondido e mais a saudade de coisas que ele não conhecia, mas imaginava. Sua vontade de partir veio, porém, do desamor. Tudo em sua casa já andava ocupado: as cadeiras, as camas, os pratos, os copos. Mesmo o carinho distribuído.” (QUEIRÓS, CIG, 1982, p. 3).

O fundamento para esta retomada é a sua vivência em família do interior, que também tem traços de mineiridade e estimula a memória individual e consciência do leitor; valoriza seus traços; não trabalha a memória de forma nostálgica lamentando a perda de uma era de ouro. Este escritor manifesta capacidade de transformar sua memória pessoal da infância em poesia, em matéria, muitas vezes ‘pela via do não dito’, oscilando entre o ficcional e o confessional, possibilitando ao leitor inscrever-se e reescrever sua própria história. Em *Indez*, na última página do livro, parece que finalmente se entrega em tom confessional:

“Não sei quantos anos se passaram. Sei que continuo recebendo notícias de Antônio sempre: nas tigelas de arroz-doce das estações rodoviárias, na água que cai dos sinos em dias de chuva, nas caixas de lápis de cor das vitrinas, no cheiro do arroz-afogado, no quadrado do sol passando pela janela, nos pés de jabuticabas, nos arco-íris e casamento de viúvas, nos aquários com peixes, nas crianças que cruzam as ruas de uniforme, no chofer que passa dirigindo seu caminhão, no silêncio dos meninos sob marquises, no ovo frito sobre o arroz, nas notícias de nascimentos prematuros, nas rodelas de salame de supermercados, nas histórias de tatu-bolinha ou de fadas, nos passarinhos do demônio voando em igrejas, nos ratos sem asas, nas cascavéis, nas bandas de música, nos limões, nas ferraduras dos cavalos, no leite das cabras, nas maçãs de papel roxo, nos ramos de funcho, poejo, erva-doce, nas estações das águas, na estação da seca, nas cigarras cantando no fim da tarde. Nos defluxos e coqueluches, no cheiro dos currais, em trilhos e atalhos, em manteiga de cacau nas noites de frio, em retratos de mares, em gosto de lágrimas, em galinhas e ninhos, em fogueiras de Santo Antônio, nos domingos de ramos, nos medos de demônios, assombrações, nos aniversários, na visita das abelhas às flores, no cheiro das gemadas, na primeira estrela que eu vejo, no queijo derretido em fatias de bolo, nos estojos de madeira, nos bilhetes recebidos a lápis, em frutas fora do tempo, em cadernos brancos, em diálogos e silêncios, em partidas e chegadas. Não há como esquecer-lo. Mesmo se tento prestar atenção ao meu trabalho, se escrevo com caneta verme; ou azul, se passa uma formiga ou uma sombra de um vôo de pássaro, se olho as nuvens ou relâmpagos, se entro em capelas ou se passeio em parques, Antônio não me deixa. Não sei qual de nós tem mais medo ou [...] mais amor.” (QUEIRÓS, *Indez*, 1989, p. 97-98).

Em *Por Parte de Pai* o menino, que volta a não ter nome, é quem conta sua própria história, e o avô recebe a identidade de Joaquim Queiroz. Realidade ou ficção? Afirmo que o avô-personagem tem nome igual ao avô do autor. Foi com este avô que Bartolomeu Campos de Queirós, e o menino de *Por Parte de Pai*, aprenderam o valor da memória e das letras. O poder de contar histórias foi facilmente transmitido por este homem que escrevia pelas paredes da casa tudo o que ele ouvia e sabia. Era a partir dos acontecimentos, na família e na cidade, que o avô Joaquim brincava com as palavras criando metáforas e escrevendo no alto das paredes para que as crianças não pudessem ler e entender certas coisas.

Também nesta obra repete o sofrimento com a desconfiança de ser filho de criação e rememora o avô: “Eu me lembrava da casa de meu avô e suas paredes cobertas de recados,

mas minha cabeça não sabia combinar.” (QUEIRÓS, 1995, PPP, p. 38).

“As paredes eram o caderno do meu avô. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página. Ele subia em cadeira. Trepava em escada, ajoelhava na mesa. Para cada notícia escolhia um canto. Conversa mais indecente, ele escrevia bem no alto. Era preciso ser grande para ler, ou aproveitar quando não tinha ninguém em casa [...]. Nada ficava no esquecimento, em vaga lembrança.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 11).

A forma curiosa com que o avô retinha as lembranças e sua paixão pela escrita e pela memória refletem na escrita contemporânea de Bartolomeu Campos de Queirós, que não deixa que se apague em nós o retrato de um tempo vivido: sua infância bem situada no interior de Minas Gerais. “A casa de meu avô foi o meu primeiro livro.” (QUEIRÓS, PPP 1995: 12). Também foi do avô que herdou o silêncio, o jeito calmo e o contemplativo.

“E todos os meninos sentiam inveja do meu avô, assim calmo e sem mãos. Desde sempre passei a pensar nas palavras preguiça e paciência como sendo da mesma família[...]sendo da minha família.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 9).

“Com minha avó, eu precisava me manter entretido, espantando as perguntas silenciosas.

Meu avô, não. Ele enfrentava o silêncio com a maior coragem. Ficava horas se machucando com as idéias. Depois amarrava tudo em uma frase na parede:[...]” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 59).

O escritor transita em diversas significações dos acontecimentos narrados, ora testemunhando e referendando os acontecimentos, buscando em registros da memória subsídios para compor suas obras, que soma-se a sua capacidade imaginativa.

“Apreciava meu avô e sua maneira de não deixar as palavras se perderem. Sua letra, no meio da noite, era a única presença viva, acordada comigo. [...] Meu avô pregava todas as palavras na parede, com lápis quadrado de carpinteiro, sem separar as mentiras das verdades. Tudo era possível para ele e suas letras.” (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 18).

Em *Ler, Escrever e Fazer Conta de Cabeça* (QUEIRÓS, LEFCC, 1996) ao expor sua capacidade narrativa percebo que com seus olhos de menino mantém-se e reconstrói o tempo entre memórias e esquecimentos usando a imaginação infantil como leiturado mundo adulto.

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

A presença do pai, professora, escola e religião voltam a tomar força nesta narrativa. A importância da escola não diminui a grandeza da sabedoria popular aprendida sem livros.

“Uniforme passava a ser a melhor roupa. Servia para as procissões, os aniversários e a missa aos domingos. Eu reparava a via-sacra nas paredes da igreja e me lembrava da pobreza pesando, como cruz, nos ombros de meu pai, com o Sr. Jair pregado. [...] Comungava contrito, pedindo perdão pelos pecados ainda por cometer, pois tudo era mortal ou venial. Do pecado original eu não podia jamais desfazer. Nasceu comigo antes mesmo de eu saber o que pensava. Eu me confessava e dizia ter feito indecência. O padre perguntava quantas vezes e eu ficava mudo. Ele insistia. Eu inventava um número qualquer para não decepcionar a curiosidade dele. Saía do confessionário mais pecador e sem saber o que era indecência. Eu falava uma coisa e ele entendia outra. Depois da missa era esperar o ajantarado, brincando em volta de meu pai.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 22).

“A professora gostava de vestido branco, como os anjos de maio. Carregava sempre um lenço dobrado dentro do livro de chamada ou preso no cinto, para limpar as mãos, depois de escrever no quadro-negro. Paninho bordado com flores, pássaros, borboletas. Ela passava o exercício, e de mesa em mesa ia corrigindo. Um cheiro de limpeza coloria ar quando ela passava. Sua letra, como era bem desenhada, amarradinha uma na outra! [...] Ninguém tinha maior paciência, melhor sabedoria, mais encanto. E todos gostavam de aprender primeiro, para fazê-la feliz.” (QUEIRÓS, 1989, LEFCC, p. 44).

A pobreza familiar, a vida da cidade e as travessuras de menino moldam a sua capacidade de recordar também fatos vividos diante da precariedade de recursos familiares:

“A pobreza pesava bastante sobre os ombros de meu pai. Trabalhava dia e noite, estrada afora, vencendo lama e poeira, regressando cansado, lastimoso, e ainda carregando água na peneira, escondido de todos. [...] em suas tantas partidas, o silêncio derramava um grande pesar sobre a casa.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, 13-14).

O menino-narrador adulto expõe a vida do avô materno cego de um olho, que utilizava um olho de vidro por vaidade. A imagem desse olho falso, sem vida, imóvel é abordado em metáforas que exploram o poder dele em alcançar o inimaginável, a fantasia, compreendido como alusão do próprio fazer ficcional, pois enxerga o que os sentidos não alcançam.

"O que o seu olho de vidro não via, ele fantasiava. E inventava bonito, pois eram da cor do mar os seus olhos. E todo mar é belo por ser grande demais. Tudo cabe dentro de sua imensidão: viagens, sonhos, partidas, chegadas [...] Devia ser sem tamanho seu olhar de vidro. Ele parecia conhecer até o depois dos oceanos." (QUEIRÓS, OVMA, 2004, p. 6)

A manifestação do menino sobre o olho de vidro do avô revela a comparação que estabelece entre a possibilidade de inventar e de enxergar o real. Este era percebido com o que denomina de olho de verdade. "Com o olho do desejo ele inventava. Com o olho da verdade ele só via o que já existia" (QUEIRÓS, OVMA, 2004, p. 37).

O avô reina misterioso: com o olho direito, *via o sol, a luz, o futuro, o meio-dia*, e, com o olho esquerdo, *via a lua, o escuro, o passado, a meia-noite*; o neto fascinado embrenha-

se no mistério como quem não vê, que é o jeito de menino ver. O avô usa um olho de vidro. Como isso aconteceu, não se sabe: parece que o olho de vidro não existe se não se fala dele, mas para o menino, curioso e imaginativo, o olho de vidro provocava atração e receio.

A profunda relação do menino-narrador com o avô paterno, que tinha o costume de escrever nas paredes os acontecimentos importantes da vida, condensando-os em pequenas frases traduzem significação de acesso ao mundo dos adultos.

"Eu já sabia decifrar a língua dos dromedários, agora, com meu avô, aprendia a dizer uma coisa para valer outra. Lembrei-me do canto da parede, onde estava escrito: 'Para quem sabe ler, um pingo nunca foi letra". (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 63).

"Passei os olhos pelas paredes conferindo as páginas e minha memória. Sabia cada pedaço, cada margem e entrelinha desse livro"(QUEIRÓS, PPP, 1985, p. 72).

As diferenciadas situações que o personagem menino tem que aceitar para manter sua convivência familiar lhe proporciona o conhecer e dimensionar sentimentos e sensações que são essenciais para compreender o seu lugar no espaço familiar.

"O medo me apanhava, carregava comigo um sentimento de ser órfão. Meu irmão mais velho desconfiava e me levava para ficar com ele no banho e afirmava ser meu segundo pai. Mas só aparecia de vez em quando, entre uma viagem e outra, ajudando a família, o que não me tranqüilizava. Tudo era muito distante, parecia cinema; me esforçava para compreender e ver as coisas do outro lado. O mundo era complicado, enrolado, mal-acabado, difícil de achar o início"(QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 37).

Religiosidade e costumes também integram a narrativa expondo vivências que se vinculam à dimensão de memória individual.

"Por causa do catecismo apelidei os degraus de Pai, Filho e Espírito Santo. Cada vez, ao sair ou entrar, eu pensava na Santíssima Trindade" (QUEIRÓS, PPP, 1995, p. 8).

Com estas explicitações considero que a verdade para o escritor ganha dimensão multifacetada, pois considero essencial tomá-la como integrante da sua história de vida. Esta acrescida pela saudade, lembrança, recordação expressa possibilidade de entendimento da sua narrativa.

d- Autobiografia

A identificação de aspectos autobiográficos nas narrativas estudadas ocorre principalmente com a explicitação do eu como detentora de estórias escritas e contadas por Bartolomeu Campos de Queirós. Entre a diversidade de situações que são reveladoras destes aspectos menciono os que configuro como mais representativos. Em LEFCC (1996), a narrativa na primeira pessoa retrata semelhanças com o menino de *Ciganos, Indez e de Por Parte de Pai*, assegurado do poder de assumir sua vida, mesmo se deparando com momentos vividos em que necessita se submeter a determinações paternas ou maternas.

Várias passagens de *Indez* são retomadas: as viagens do pai, o chocalho de cascável pendurado no pescoço como simpatia para não fazer xixi na cama, “[...] o quadro do Anjo da Guarda na cabeceira da cama [...]”, os irmãos José e a caçula e, as piabas engolidas vivas para se aprender a nadar, o momento do seu nascimento: “Meu pai dizia ter eu nascido sem ser esperado, de surpresa, fora de hora.” (QUEIRÓS, 1996, LEFCC, p. 33).

“Eu carregava comigo um chocalho de cascavel amarrado em um cordão encardido, preso no pescoço. Simpatia de minha mãe para eu não urinar na cama. A gola engomada de minha camisa não escondia essa sentença peçonhenta.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 9).

“Tudo eu fazia, mesmo com sofrimento, para ser amado. E a obediência era uma condição. Mas o amor compensava tudo, chegava num pedaço de doce a mais, num olhar mais prolongado acariciando o coração, num “vai com Deus” na saída para a escola, num quadro do Anjo-da-Guarda na cabeceira da cama, num pente fino pelos cabelos procurando piolhos, numa história de outro mundo contada na beira do fogão.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 11).

“Ao nascer a irmã caçula, foi preciso pedir ajuda a uma vizinha. O leite de minha mãe havia secado. A doença devia estar a caminho, mas ainda disfarçada.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 30).

“José tinha mais idade e cabelo nas pernas. Podia arrepiar no dia 7 de setembro, na hora da banda tocar. Entre a Antônia e a Graça só havia um ano de diferença. Elas pareciam gêmeas, se vestidas iguais. Em família diziam de um outro irmão, entre José e Taninha, mas nascido morto.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 29).

“Quando a sede era muita, eu pensava estar ficando aguçado. Deixei de engolir peixes vivos para aprender a nadar, para não ficar igual ao aquário da escola, cheio de sapos e girinos.” (QUEIRÓS, LEFCC, 1996, p. 30).

Na obra *O Olho de Vidro do meu Avô*, também de dimensão autobiográfica, o escritor percorre, mais uma vez, os labirintos da memória, principalmente a memória da infância a

qual Santo Agostinho, no trecho escolhido como epígrafe, afirma já não existir no presente, mas existir no passado que já não é. O discurso da memória, que organiza lembranças e esquecimentos, cria também recordações: a memória tem aquela qualidade nebulosa e fugidia. O que é experiência tornada relato? O que é experiência em narrativa? Aquilo de que faz o ser humano lembrar, necessariamente, corresponde à verdade dos acontecimentos? Quem pode atestar a verdade do que se lembra? O outro? Como se ele próprio também fosse submetido às mesmas contingências? Bartolomeu Campos de Queirós recria a infância com a poética das palavras: os sentimentos vividos, os episódios cuidadosamente guardados se extravasam em linguagem permeada de música e de silêncio que rompe as fronteiras do tempo. Se a busca do tempo da infância é busca do que já não é, a magia da literatura torna possível o impossível e o menino revive no artista que ainda guarda o olho de vidro do avô em um pires sobre a mesa. Este romance autobiográfico, cujas palavras chaves condensam a infância, relacionamentos familiares, memórias possibilita afirmar que a dimensão ética inserida nestes relacionamentos é enfocada nas particularidades que a configura.

A compreensão da sua capacidade narrativa implica em procurar-desvendar o fio da sua história entrelaçada de acontecimentos, eventos, sensações, sentimentos, recordações pessoais, familiares e sociais, tratados na sua maneira de escrever, que traduz um convite a saboreá-la. O estilo autobiográfico da sua escrita se reveste de aspectos essenciais de uma narrativa recaindo o destaque para a enumeração:

“Sei que morava entre um mar de montanhas, um mar de filhos, um mar de paixão, um mar de dúvidas”; a oposição: Eu sempre acreditei mais no olho da mentira do que no olho da verdade; a comparação: “Ele se recostava na cadeira de balanço e se balançava de mansinho como se o mundo morasse em seu colo”. (QUEIRÓS, OVMA, 2004, p. 30).

Os meninos de sua ficção acabam fazendo um grande interação nos livros *Ciganos, Indez, Por Parte de Pai, Ler Escrever e Fazer Conta de cabeça* e *O Olho de Vidro do meu Avô* e, mesmo que o escritor os trate como personagens não autobiográficos, existe sempre o resgate de uma infância original. Mas essa certeza não é importante, e nem altera a leitura, pois está falando de si e de todos, de angústias e desejos comuns aos seres humanos.

CONCLUSÕES

A dimensão da narrativa de Bartolomeu Campos de Queirós se expressa na qualidade de texto literário se apresenta ao leitor como um convite em que pode expandir horizontes. Como em *Ciganos*, o narrador de *Indez* chega a se confundir, a se fundir com o personagem pelo tom de verdade e de intimidade entre eles. Percebo que, situação semelhante ocorre e ainda mais evidente no livro *Por Parte de Pai*, em que o menino narra sua história.

A estória do menino Antônio de *Indez*, dos meninos de *Por Parte de Pai*, de *Ciganos*, de *Ler, Escrever e Fazer Conta de Cabeça*, de *O Olho de Vidro do meu Avô*, interrelaciona-se com a deste literato, sendo semelhante ao vivido e experienciado pelo ser humano na fase da infância. Por meio do imaginário, do simbólico, do representativo o escritor apresenta alusões e enumerações de fatos do cotidiano narrados, que evidenciam padrões típicos mineiros, como os de cidade do interior que, com seus poucos recursos, inclusive educacionais, aproxima o homem da natureza, das relações familiares e de vizinhança.

O acontecido, o revivido, o sonhado, o utópico que compõem a imaginação do escritor, o faz detentor de dimensões que transcendem o conservar e manter a vida. Destaco esta dimensão porque é com fundamentos na linguagem literária, em que se mostra em prosa poética como escritor sem fronteiras. Neste sentido, percebo que existem aproximações entre o escritor deste estudo, no que concerne à dimensão narrativa e a que é defendida por Borges (2000) quando trata da fidelidade do texto à realidade vivida. Para ele, as palavras são símbolos para memórias partilhadas.

Ressalto também que Bartolomeu Campos de Queirós (1999, p. 27,169,170-171) enfatiza sobre a dimensão de que a qualidade de um texto literário está na divergência pretendida, pois “[...] quanto mais diversificadas as considerações, quanto mais individuais as emoções, mais rico se torna um texto [...] não há que se perguntar qual a mensagem do livro, mas o que o sujeito pensa sobre o que foi lido por ele”. Enquanto escritor menciona o extremo cuidado diante da matéria prima do seu trabalho: a palavra. Pois, “a mesma palavra que estabelece a verdade [...] configura a mentira. A mesma palavra que fere, acaricia. A mesma palavra que acusa, perdoa. A mesma palavra que liberta, aprisiona”. As palavras são compostas e permitem que cada leitor possa adjetivá-las de acordo com sua experiência.

“Desconheço liberdade maior e mais duradoura do que esta do leitor ceder-se à escrita do outro, inscrevendo-se entre as suas palavras e os seus silêncios. Texto e leitor ultrapassam a solidão individual para se enlaçarem

pelas interações. Esse abraço a partir do texto é soma das diferenças, movida pela emoção, estabelecendo um encontro fraterno e possível entre leitor e escritor. Cabe ao escritor estirar sua fantasia para, assim, o leitor projetar seus sonhos.” (QUEIRÓS, 2009, p.27).

Com estas reflexões reitero que as elucidações anteriores me encaminham para referendar que em outras obras este escritor se dedica a narrar em prosa poética a vida, reforça a significação das palavras pois, com estas assegura em *Para Ler em Silêncio* que:

“Escrever é impedir o esquecimento.
- E quem sou eu? – me interrogou o vazio.
- Uma extensão sem tamanho onde o tudo encontra abrigo, até o sempre. Só a liberdade da fantasia é capaz de preenchê-lo e transbordá-lo em ar – concluí, sem certezas.” (QUEIRÓS, PLS, 2007, p. 17).

Reafirmo também que com este estudo encontrei nas narrativas deste escritor respostas para as questões elaboradas e para os objetivos propostos e que

“Tomei ciência pela leitura, que somos um verbo encarnado. E como verbo, a vida se constrói em três tempos: passado, futuro e presente. Mas todo verbo exige sujeito. Daí nossa condição de não se sujeitar às aparências das coisas e buscar sabê-las mais.” (QUEIRÓS, PLS, 2007, p. 58-59).

Neste nível de aproximação com as narrativas deste literato busquei a compreensão afetiva e efetiva necessárias á projeção e auto-inserção simulativa e deslocamento e condensação do texto. Esta leitura me proporcionou a interação com os conteúdos das obras na medida em que completei lacunas, os não-ditos dos textos, a partir de uma visão bastante particular, efetivando a transposição do real para a ficção.

A projeção e auto-inserção simulativa ocorreu na medida em que, como leitora, me inseri nos textos, experimentando os papéis propostos nas estórias ou me projetando no estado de espírito do eu-lírico. Este movimento aconteceu no sentido de que me desloquei da minha realidade para condensar a intenção do autor com a minha. Entendo que a partir desse ponto houve necessidade de ampliar o entendimento dos textos, rompendo, assim, com a ilusão e a fantasia que permeiam a mencionada primeira leitura.

Amplio estas ponderações com respostas obtidas em entrevista que realizei com o escritor que contemplou questões relacionadas com este estudo. Esclareço que no que se refere sobre se configura a autobiografia na relação de identidade entre autor, narrador e personagem nas obras selecionadas para este estudo:

“Não acredito em memória pura. Toda memória é ficcional. Na memória o vivido conversa com o sonhado, simultaneamente. Daí reconhecer que a infância só é possível revisitada. Nesta visita a "falta" se estabelece. Não me

preocupo com a exatidão dos fatos. Se assim fosse eu seria um pesquisador, um historiador e não perseguiria um texto literário, que não ignora a fantasia. [...] busco na mistura da memória o que não consegui me esquecer da infância, sem ordem cronológica, como é próprio da memória.” (QUEIRÓS, set. 2010).

Também informa sobre a sociedade contemporânea, destacando diversas tentativas e estratégias de criação de políticas do não esquecimento:

“O que não conseguimos esquecer deve ser repensado. O tempo consome muita coisa. O que fica são fragmentos de um tempo vivido, com suas fantasias de "poder ter sido de outra maneira". Depois, se não temos posse da nossa tradição como saber se rompemos com o cotidiano. Somos condenados a ter um patrimônio inalienável. A memória é nosso maior patrimônio. Não acho que a memória seja um boom da onda retrô.” (QUEIRÓS, set. 2010).

Quanto à constatação de que nesta sociedade está mais difícil o diálogo, a troca e o compartilhamento das experiências vivenciadas e, como conseqüência, as pessoas têm cada vez mais dificuldade de narrar o que lhes acontece, identifica como contribuição da história oral e do discurso performático, através da sua capacidade narrativa, para que seja potencializada a possibilidade de recuperação, recriação e/ou reinvenção da necessária troca de experiências, visando à conquista de outra etapa civilizatória:

“A sociedade contemporânea, principalmente a letrada, está muito encantada com as teorias, as teses, os pés de páginas. É uma sociedade que usa do conhecimento para alcançar o poder. As pessoas sempre dizem o que já foi dito, repetem. Confundem conhecimento com repetição. Ignoram que só por meio de uma reflexão profunda, a partir da história pessoal podemos nos acrescentar ao mundo. Repetir é não investir.” (QUEIRÓS, set. 2010).

Com estas respostas que crescem no meu entendimento a contribuição deste estudo, manifesto que a busca que empreendi para saber mais sobre texto literário, narrativa, narrador, leitor, memória, autobiografia é que me conduz a reconhecer que

“[...] aprendi a escrever para deixar gravado o tamanho do meu desejo, da minha dúvida, do meu medo. Escrever é jamais poder negar o pensado. [...]r é afirmar – novamente me contei – que a plenitude nos aproxima por nos revelar que o humano é um ser de relações.” (QUEIRÓS, AD, 2006, p. 51).

ANEXOS

Anexo 01

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **O Peixe e o Pássaro**. Belo Horizonte: Formato Editoria, 1974.

_____. **Pedro**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1977.

_____. **O Raul e o Luar**. Belo Horizonte: RHJ, 1978.

_____. **Estória em 3 Atos**. São Paulo: Global, 1980.

_____. **Ciganos**. Belo Horizonte: Miguilim, 1982.

_____. **Mário**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1982.

_____. **Onde tem bruxa tem fada**. São Paulo: Moderna, 1983.

_____. **Cavaleiros das Sete Luas**. São Paulo: Global, 1985.

_____. **As Patas da Vaca**. São Paulo: Global, 1985.

_____. **Ah! Mar...** Belo Horizonte: RHJ, 1985.

_____. **Correspondência**. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.

_____. **Pintinhos e Pintinhas**. Belo Horizonte: FTD, 1987.

_____. **Indez**. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

_____. **Apontamentos**. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1989.

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

_____. **Por Parte de Pai**. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

_____. **Ler, Escrever e Fazer Conta de Cabeça**. Belo Horizonte: Miguilim, 1996.

_____. **Escritura**. Belo Horizonte: Maza Edições, 1997.

_____. **Diário de Classe**. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. **Faca Afiada**. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. **Coração não Toma Sol**. Belo Horizonte: FTD, 1998.

_____. **O Livro é Passaporte, é Bilhete de Partida** In: PRADO, Jason e CONDINI, Paulo. A formação do leitor: pontos de vista. Rio de Janeiro: Argus, 1999.

- _____. **Para Criar Passarinho.** São Paulo: Cia Editora Nacional, 2000.
- _____. **De NÃO em NÃO.** Belo Horizonte: Miguilim, 2001.
- _____. **Bichos são Todos...BICHOS.** São Paulo: Editora do Brasil, 2001.
- _____. **A Matinta Perera.** Belo Horizonte: FTD, 2002.
- _____. **Olhar de Bichos.** Belo Horizonte: Dimensão, 2002.
- _____. **Mais Com Mais Dá Menos.** Belo Horizonte: RHJ, 2002.
- _____. **Até passarinho passa.** São Paulo: Moderna, 2003.
- _____. **Menino de Belém.** São Paulo: Moderna, 2003.
- _____. **O Piolho.** Belo Horizonte: RHJ, 2003.
- _____. **Entretantos.** Belo Horizonte: Conselho Regional de Psicologia/MG, 2004.
- _____. **Formiga Amiga.** São Paulo: Moderna, 2004.
- _____. **Estórias Bíblias em 3 Atos.** São Paulo: Global, 2004
- _____. **O Guarda-Chuva do Guarda .** São Paulo: Moderna, 2004.
- _____. **De Letra em Letra.** São Paulo: Moderna, 2004.
- _____. **O Olho de Vidro do meu avô.** São Paulo: Moderna, 2004.
- _____. **Papo de pato.** Belo Horizonte: Formato Editorial, 2005.
- _____. **Pé de Sapo e Sapato de Pato.** São Paulo: Editora do Brasil, 2005.
- _____. **Antes do Depois.** Rio de Janeiro: Manati, 2006.
- _____. **Sem Palmeira ou Sabiá.** São Paulo: Peirópolis, 2006.
- _____. **Somos Todos Igualzinhos.** São Paulo: Global, 2006.
- _____. **Para Ler em silêncio.** São Paulo: Moderna, 2007.
- _____. **Sei Por Ouvir Dizer.** Porto Alegre: Edelbra, 2007.
- _____. **O Ovo e o Anjo.** São Paulo: Global, 2007.
- _____. **Anacleto.** São Paulo: Larousse Junior, 2008.
- _____. **Menino Inteiro.** São Paulo: Global, 2008.

- _____. **Foi Assim**. São Paulo: Moderna, 2008.
- _____. **Tempo de Vôo – Coleção Comboio de Corda**. São Paulo: SM, 2009.
- _____. **Os Cinco Sentidos**. São Paulo: Global, 2009.
- _____. **Rosa dos Ventos**. São Paulo: Global, 2009.
- _____. **Flora**. Belo Horizonte: Miguilim, 2010.
- _____. **O livro de Ana**. São Paulo: Global, 2010.
- _____. **Catalogo de Literatura Infantil e Juvenil**. Belo Horizonte: Miguilim, n/d.

Produção Traduzida- Língua Estrangeira

QUEIRÓS. Bartolomeu Campos de. (trans.) Jane Springer. **Nest Egg**. Groundwood Books Douglas & McIntyre, n/d.

_____. (trad.) Fátima Abreu. **Por Parte de Pai**. Fondo de Cultura Econômica, 1ed. - Primeira edición en português, 1995; 1ed. Primeira edición en español, 1998.

_____. (trad.) Eduardo Langagne. **Las Patas de la Vaca**. Belo Horizonte: Miguilim, n/d.

_____. (trad.) Gregers Steendahl. **Skrukaeg**. Belo Horizonte: Miguilim, n/d.

_____. (trad.) Alberto Jiménez Rioja. **Leer, escribir y hacer cuentas de memória**. São Paulo: Global, 2006.

_____. (trad.) Beatriz Peña. **El ojo de vidrio de mi abuelo**. Babel, 2007.

Entrevistas com Bartolomeu Campos Queirós

<http://palavrafianadeira.blogspot.com/2009/10/edicao-com-bartolomeu-campos-de-queiros.html>.

<http://jerusiaarruda.blogspot.com/2008/09/entrevista-bartolomeu-campos-de-queirs.html>.

<http://www.museudapessoa.net/mdl/memoriasDaLiteratura/autores.cfm>.

<http://www.ecofuturo.org.br/comunicacao/publicacoes/bartolomeu-campos> .

Anexo 02

Organização

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. (org.) **Cecília Meireles**: as palavras voam. São Paulo: Moderna, 2005.

_____. (org.) **Manuel Bandeira**: para querer bem. São Paulo: Moderna, 2005.

_____. (org.) **Henriqueta Lisboa - Luz da Lua**. São Paulo: Moderna, 2006.

Antologias

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **O Mito Da Infância Feliz**. São Paulo: Summuns, 1983.

_____. **O Jogo do Livro Infantil**. Belo Horizonte: Dimensão, 1997.

_____. **A Escolarização da Leitura**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. **Pecados**. Rio de Janeiro: PUC/ Loyola, 2001.

_____. **Pensar a Leitura: Complexidade**. Rio de Janeiro: PUC/ Loyola, 2002.

_____. **Os Deszmandamentos**. (coord.) Eliana Yunes e Maria Clara Bingemer. Rio de Janeiro: PUC/Loyola, 2003.

_____. **O Que é Qualidade em Literatura Infantil E Juvenil**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2005.

_____. **O Livro dos Sentimentos**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2006.

_____. **Meu Professor Inesquecível**. São Paulo: Gente, 2008.

_____. **A Formação do Leitor**. Rio de Janeiro: Leia Brasil – Petrobrás, n/d.

Produção Coletiva

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de; SORRENTI, Neusa; CUNHA, Leo. **Olhar de Bichos**. Belo Horizonte: Dimensão, 2002.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de; PAULA, Branca Maria de; AGOSTINHO, Cristina JOBIM, Helena; GIFFONI, Luís; Mauro; MARTINS, Ronaldo Simões Coelho. **7 cores 7 autores**. Juiz de Fora: Franco, n/d.

Anexo 03

Teses Sobre a Obra

CORRÊA, Hércules Toledo. **Tempos e Espaços Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

GOMES, Rosane Silva **Até Passarinho Passa: Uma leitura rumo à educação estética**. Mestrado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

LIMA, Ebe Maria de. **Literatura sem fronteiras**. Uma leitura da Obra de Bartolomeu Campos Queirós. Belo Horizonte: Miguilim, 1998.

OLIVEIRA, Alda Leandro de, **O Afeto na Obra de Bartolomeu Campos de Queirós**: Curitiba: PUC., 2005.

OLIVEIRA, Maria Lilia Simões. **A língua e o discurso da memória: a semântica da infância revisitada em Bartolomeu Campos Queirós**. Belo Horizonte: Miguilim, 2003.

PELLEGRINI, Stella de Moraes. **Caminhos e encruzilhadas: percurso poético e político de Bartolomeu Campos Queirós da formação do leitor à formação dos leitores**. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

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

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SIQUEIRA, Viviane Almeida de **A Experiência da Jovialidade: uma Cruzada Poética**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

TORGA, Vânia Lúcia Menezes. **O Movimento de Sentido da Alusão: Uma estratégia textual da leitura de ler, escrever e fazer conta de cabeça de Bartolomeu Campos de Queirós**: FALE. Belo Horizonte: UFMG, 2001

ZELAUQUETT, Andréa Garcia **O Lúdico no Discurso Poético de Bartolomeu Campos De Queirós**: Curitiba: UFPR, 2003.

Trabalhos Universitários

BORGES, Sherrine Maria Njaine. **Receituário Poético da Infância: Bartolomeu Campos de Queirós**. Rio de Janeiro: Primeira Jornada de Psicanálise e Literatura, n/d.

GOBBATO, Isis Marly de O. **Análise da obra Onde Tem Bruxa tem Fada - de Bartolomeu Campos de Queirós**. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, n/d.

GUIMARÃES, Marlene Fraga. **Introdução ao Estudo de Textos - CIGANOS - Bartolomeu Campos de Queirós**. Belo Horizonte: PUC/MG, n/d.

KOHL, Rosana. **Ah!...Mar - Mergulho Poético**. Monografia de Literatura Brasileira: Goiânia: UFG, n/d.

MELLO, Vera Lúcia Gonçalves de Araújo. **Análise de Mário in Bartolomeu Campos de Queirós**. Curso de Poesia da professora Eliana Yunes. Goiânia: UFG, n/d.

PARAISO, Mariângela. **Espaço Dentro do Livro**. Belo Horizonte: UFMG, n/d.

PERES, Ana Maria Clark. **A Semântica do Mistério em Bartolomeu Campos de Queirós**. Belo Horizonte: UFMG, n/d.

POTHAKOS, Bernadete Patrus Ananias. **Percurso e Entrelaçamento de Ego, Id e Superego em Coração Não Toma Sol de Bartolomeu Campos de Queirós**. Belo Horizonte: Biblioteca Municipal Infantil e Juvenil de Belo Horizonte, n/d.

_____. **Indez: A Força da Hora Nona**. Belo Horizonte: Biblioteca Municipal Infantil e Juvenil de Belo Horizonte, n/d.

REZENDE, Vânia **A Dimensão Poética da Narrativa de Bartolomeu Campos de Queirós**. Uberaba: Universidade Federal de Uberaba, n/d.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Leitura Semiótica de Cavaleiros das Sete Luas**

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A Mandala dos Sete Cavaleiros - Bartolomeu Campos de Queirós**. Goiânia: UFG, n/d.
Vitória: UFES, n/d.

Condecorações

Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres – França, n/d.

Medalha Rosa Blanca.Cuba n/d.

Medalha da Inconfidência - Governo do Estado de Minas Gerais, n/d.

Medalha Santos Dumont - Governo do Estado de Minas Gerais, n/d.

Gentileza Urbana - Ordem dos Arquitetos - Belo Horizonte, n/d.

Comenda Lúcia Casasanta - AMAE Educando - Belo Horizonte, n/d.

Grande Medalha da Inconfidência Mineira - Gov. do Estado de Minas Gerais, n/d.

Livros Bartolomeu Campos de Queirós - Premiados

Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. **O peixe e o pássaro**, 1974.

Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. **Pedro**, n/d.

Selo de Ouro - Fund. Nac. do Livro Infante Juvenil. Rio de Janeiro. **Pedro**, 1977.

O Melhor para Criança - Fund. Nac. do Livro Infante Juvenil Rio de Janeiro. **Onde Tem Bruxa Tem Fada**, n/d.

Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro. São Paulo. **Ciganos**, 1983.

Prêmio Bienal Internacional de São Paulo. **Cavaleiros Das Sete Luas**, 1986.

Diploma de Honra do IBBY. **Correspondência**, n/d.

Prêmio Câmara Brasileira do Livro. Rio de Janeiro. **Faca Afiada**, n/d.

Prêmio Orígenes Lessa - Fund. Nac. do Livro Infante Juvenil. Rio de Janeiro. **Indez**, n/d.

Prêmio Bienal de Belo Horizonte. Belo Horizonte. **Coração Não Toma Sol**, n/d.

Grande Prêmio Ass. Paulista de Críticos de Arte. São Paulo. **Minerações**, 1991.

Quatrième Octogonal. França. **Minerações**, n/d.

Prêmio Orígenes Lessa - FNLIJ. Rio de Janeiro. **Minerações**, n/d.

Jabuti - Literatura Infantil. **Sei Por Ouvir Dizer**, 2008

Câmara Brasileira do Livro. CBL. **Sei Por Ouvir Dizer**, n/d.

Livros Bartolomeu Campos de Queirós - Recomendados e Seleccionados

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infante-Juvenil Rio de Janeiro. **Mário** n/d.

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infante-Juvenil. Rio de Janeiro. **Ciganos**, n/d.

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infante-Juvenil. Rio de Janeiro. **Apontamentos**, n/d.

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infante-Juvenil. Rio de Janeiro **Correspondência**, n/d.

Seleccionado para o Projeto Meu Livro Meu Companheiro. Rio de Janeiro. **Correspondência**, n/d.

Seleccionado para Ciranda do Livro - FNLIJ. Rio de Janeiro. **Estória em 3 Atos**, n/d.
Obra seleccionada para o Prêmio Jabuti. São Paulo **Indez**, n/d.

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infante-Juvenil. Rio de Janeiro. **Papo de Pato**, n/d.

Seleccionado para o Projeto Meu Livro Meu Companheiro: FNLIJ. **Papo de Pato**, n/d.

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil. Rio de Janeiro. **Coração Não Toma Sol**, n/d.

Selecionado para o Jabuti. São Paulo. **Minerações**, n/d.

O Melhor para Jovem - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil. Rio de Janeiro. **Por Parte De Pai**, n/d.

O Melhor para Jovem - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil Rio de Janeiro. **Ler, Escrever e Fazer Conta de Cabeça**, n/d.

Indicado para o Prêmio Jabuti. São Paulo. **Para Criar Passarinho**, n/d.

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil. Rio de Janeiro. **Para Criar Passarinho**, n/d.

Altamente Recomendável - Fund. Nac. do Livro Infanto-Juvenil Rio de Janeiro. **Flora**, n/d.

Associação Paulista de Críticos de Arte concedem o Grande Prêmio da Crítica em Literatura Infantil/Juvenil. **APCA - Conjunto da obra**, 1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVICH, Fanny (org.). **O mito da infância feliz**. São Paulo: Summus, 1983.
- _____. **Meu professor inesquecível**. São Paulo: Gente, 2008.
- AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. **Era uma vez na escola: formando educadores para formar leitores**. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.
- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, 1991.
- AMADO, Janaína. O Grande Mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. **História**. São Paulo, n.14, 1995, p. 125-136.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 1930.
- ÂNGELO, Ivan. **A Festa**. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- AZEVEDO, Moreira. Origem e desenvolvimento da imprensa no Rio de Janeiro. In **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Tomo 28, v. 31, 2004.
- BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: A Segunda Infância**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BAUDELAIRE. **As Flores do Mal**. (trad.) Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. (trad.) Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAUMAN, Richard. *Story, Performance and Event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge University Press, 1986.
- BENJAMIN Walter. O Narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (trad.) Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. (trad.) Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- BERNARDO, Gustavo. A qualidade da invenção. In: OLIVEIRA, Leda de: **O que é qualidade em literatura Infantil e juvenil?** Com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense S.A., 1986.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

CARNEIRO, Vinícius Gonçalves. **A marginalização da literatura brasileira dos anos 70 e 80**. Porto Alegre: PUC RS, 2007.

CASTRO, José de. Recorte de pensamento e vida Bartolomeu Campo de Queirós. **Revista Preá, Natal/RN**, nº 4, dezembro 2003.

CATELLI, N. **El espacio autobiográfico**. Barcelona: Lumen, 1991.

CORONEL, Luciana Paiva. Literatura em combate: a ficção de Rubem Fonseca nos anos 70. **Dossiê: a literatura em tempos de repressão**. Porto Alegre, v 1 n1, jul/dez 2005.

COSTA LIMA, Luiz. **Controle do Imaginário: razão e imaginação no ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUTINHO, Edilberto. **Sangue na Praça**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Proust e os signos** (trad.) Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado de *Marcel Proust et les signes*, 1964. [4ª ed. atualizada, 1976]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DINIZ, Júlio. Narrativa ficcional e narrativa etnográfica. *In: Revista Palavra*. Departamento de Letras da PUC-Rio. n.1 (1993). Rio de Janeiro: Trarepa, 2000.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. (trad.): Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, Luiz Fernando. **A construção social da memória moderna, em Três ensaios sobre pessoa e modernidade**. Boletim do Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1981.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção. **Revista Ipotesi**, vl 11, n.2: UFJF, 2007.

FRANÇA, Vera Veiga. **Jornalismo e vida social: A história amena de um jornal mineiro**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiro do século XIX**. Recife: Imp. Universitária, 1963.

FREUD, Sigmund. "O estranho" *In História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso Companheiro**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloísa Buarque de, VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em trânsito: da Repressão à Abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. (trad.) Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Chico Buarque. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. (trad.) Maria Ângela Aguiar. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**: série traduções, Porto Alegre, v. 3, n.2, mar. 1999.

_____. O jogo do texto. *In*: JAUSS, H. R. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. rev. amp. (trad. e coord.) Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ISER, Wolfgang. A interação do Texto com o Leitor. *In*: COSTA LIMA, C. (org.). **A Literatura e o Leitor**: textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KEHL, Maria Rita. **Um só povo, uma só cabeça, uma só nação**. *In*: NOVAES, Adauto (Org). *Anos 70 – Televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

_____. **Temas ou Teoria? O estado das noções de ritual e de performance**. Campos, 2006.

KLINGER, Diana Irene. **Escrita de si, escrita do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. (trad.) Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1979.

_____. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. (trad.) Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAY. **Os estranhos anos 90**. s.l.: s.e., 1998.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. De Rousseau à Internet. (org.): Jovita Maria Gerheim Noronha. (trad.): Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações. São Paulo: Atlas, 1992.

LÉVY, P. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed.34, 2001.

LIMA, Alceu Amoroso. **Voz de Minas**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LIMA, Ebe Maria de. **Literatura sem fronteiras**. Uma leitura da Obra de Bartolomeu Campos Queirós. Belo Horizonte: Miguilim, 1998.

LOUZEIRO, José: **Lúcio Flávio com o Passageiro da Agonia**. São Paulo: Abril, 1978.

_____. **Acusado de Homicídio**. Rio de Janeiro: Record. 1960.

LUCAS, Fábio. **Do Barroco ao Moderno**. São Paulo: Ática, 1989.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MATTA, Roberto da. **Conta de Mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos Escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MOURA, Sheila Lima. **O Pantanal Arcaico**. As pré-coisas na poesia de Manoel de Barros. Dissertação de Mestrado do departamento de Letras PUC, Rio de Janeiro, 1997.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: José Olympio, 1975.

NOGUEIRA, Carlos. As literaturas orais e marginalizadas. **Organon**. Porto Alegre, n.42, janjun, 2007, p.17-31.

- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. (org). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.
- OLIVEIRA, Maria Lilia Simões. **A língua e o discurso da memória: a semântica da infância revisitada em Bartolomeu Campos Queirós**. Belo Horizonte: Migulim, 2003.
- OLIVEIRA, Ieda (org.). **O que é a qualidade em literatura infantil e juvenil?** São Paulo: DCL, 2005.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAULA, Maria José Angeli de. **A Guerrilha no Sertão: aspectos da História Recente Brasileira Narrada em Os Guaianãs**. Florianópolis: UFSC, 2001.
- PAULINO, Graça (org.). **O jogo do livro infantil**. Belo Horizonte: Graça Paulino, 1997.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. (trad.) Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PELLEGRINI, Stella de Moraes. **Caminhos e encruzilhadas: percurso poético e político de Bartolomeu Campos Queirós da formação do leitor à formação dos leitores**. Belo Horizonte: RHJ, 2005.
- PEREIRA, Maria Antonieta. Jogos de linguagem, redes de sentido: leituras literárias. *In:* PAIVA, Aparecida, *et al* (org.) **Literatura: saberes em movimento**. Belo Horizonte: Ceale Autêntica, 2006.
- PERES, Ana Maria Clark. **O infantil na literatura**. Uma questão de estilo. Belo Horizonte: Migulim, 1999.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PINA, Patrícia Kátia da Costa. **Um narrador muito abelhudo: a crônica machadiana no final do século XIX**. 2007.
- POMPEU, Renato. **Quatro-Olhos**. São Paulo: Alfa-omega, 1976.
- PROUST, Marcel. *A prisioneira*. 13. ed. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **O Peixe e o Pássaro**. Belo Horizonte: Formato, 1974.
- _____. **Indez**. Belo Horizonte: Migulim, 1989.
- _____. **Ciganos**. Belo Horizonte: Migulim, 1982.
- _____. **Por Parte de Pai**. Belo Horizonte: RHJ, 1995.
- _____. **Ler, Escrever e Fazer Conta de Cabeça**. Belo Horizonte: Migulim, 1996.
- _____. **O Livro é Passaporte, é Bilhete de Partida** *In:* PRADO, Jason e CONDINI, Paulo. **A formação do leitor: pontos de vista**. Rio de Janeiro: Argus, 1999.
- _____. **O Olho de Vidro do meu avô**. São Paulo: Moderna, 2004.
- _____. **Antes do Depois**. Rio de Janeiro: Manati, 2006.
- _____. **Para Ler em silêncio**. São Paulo: Moderna, 2007.
- _____. **Sei Por Ouvir Dizer**. Porto Alegre: Edelbra, 2007.
- RESENDE, Vânia Maria; CÂNDIDO, Antônio. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ROCHA, José Cezar de Castro (org.). **Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser**.

Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. Literatura e pedagogia: reflexões com relance de depoimento. *In*: ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da **Literatura e Pedagogia: ponto e contraponto**: Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. Escrita autobiográfica e construção subjetiva. **Revista Psicologia USP**, v. 14, n. 1, São Paulo, 2003.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. (trad.) Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. NY: PAJ, 1987.

VASCONCELOS, S. de. **Mineiridade**: Ensaio de caracterização. São Paulo: Abril, 1981.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1989.

_____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. (trad.) Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. (trad.) Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YUNES, Eliana. **Pensar a leitura**. São Paulo: Loyola, 2002.

<http://palavrafiandeira.blogspot.com/2009/10/edicao-com-bartolomeu-campos-de-queiros.html>.