

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA**

**Das saudades que se tem:  
a representação paterna na escrita  
autobiográfica de Bartolomeu Campos de  
Queirós**

**Carla Damas Silva**

**Uberlândia-MG**

**2016**

**Carla Damas Silva**

**Das saudades que se tem:  
a representação paterna na escrita  
autobiográfica de Bartolomeu Campos de  
Queirós**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade

**Uberlândia-MG**

**2016**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

S586d  
2016 Silva, Carla Damas, 1990-  
Das saudades que se tem : a representação paterna na escrita  
autobiográfica de Bartolomeu Campos de Queirós / Carla Damas Silva. -  
2016.  
122 f.

Orientador: Paulo Fonseca Andrade.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Queirós, Bartolomeu Campos, 1944-2012 -  
Crítica e interpretação - Teses. 3. Literatura brasileira - História e crítica  
- Teses. 4. Escritores brasileiros - Teses. I. Andrade, Paulo Fonseca. II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Letras. III. Título.

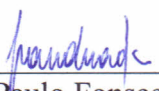
CARLA DAMAS SILVA

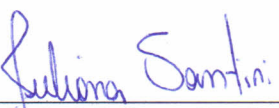
**Das saudades que se tem:  
a representação paterna na escrita  
autobiográfica de Bartolomeu Campos de  
Queirós**


Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 23 de maio de 2016.

Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Paulo Fonseca / UFU (Presidente)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Santini / Unesp

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU

## AGRADECIMENTOS

Desafio tão grande quanto escrever esta dissertação, foi utilizar apenas duas páginas para escrever os agradecimentos às pessoas que fizeram parte de minha trajetória pessoal e acadêmica.

Início os agradecimentos por meus pais, Eleci e João Divino, que sempre primaram por minha educação e apoiaram de forma incondicional meu desejo por conhecimento, mesmo antes das séries iniciais escolares, incentivo esse que perdura até hoje. Agradeço pela educação, amor e ensinamentos recebidos, que foram decisivos para a formação de meu caráter.

Ainda em relação à minha família, agradeço o apoio também de minha irmã Cássia, companheira no apreço à leitura e aos estudos que, assim como eu, desde a mais tenra idade, buscou e batalhou muito para conseguir estudar, apesar das adversidades, e a meu companheiro Sanael, pelo também apoio e incentivo que me ajudaram muito a progredir na vida acadêmica e pelo carinho, amizade e amor que muito me confortaram nas horas mais difíceis.

Gostaria de agradecer imensamente também à amiga Luciana Aparecida Silva, que, mais que uma pessoa que me acompanhou em toda minha trajetória desde a graduação até o mestrado e que me auxiliou muito em todos os sentidos de minha vida, é uma irmã por quem tenho especial carinho, admiração e respeito. Tenho muito orgulho de ter observado de perto todas as dificuldades e provações que essa mulher batalhadora superou até hoje, especialmente na trajetória acadêmica, na qual estivemos juntas. Hoje posso lhe dizer, amiga, que você conseguiu e que nunca pensei que seria diferente, pois sempre acreditei no seu potencial, competência e dedicação.

Agradeço também aos amigos Edson Maria Silva, Luciene Teixeira, Lucineide Caetano, a vários alunos queridos e outros amigos que, por ventura, eu tenha esquecido de mencionar, pessoas as quais, de formas diferentes e em diversos âmbitos, apoiaram este trabalho.

Ainda, gostaria de agradecer a todos os professores de graduação e pós-graduação e funcionários da Universidade Federal de Uberlândia que, de alguma maneira, contribuíram para que eu chegasse ao término dessa trajetória.

Na pós-graduação, não posso deixar de fazer um agradecimento especial ao professor João Leitão Paravidini, que, além de ministrar uma disciplina de essencial importância para

a confecção deste trabalho, auxiliou-me muito nas leituras iniciais relativas a um campo até então completamente desconhecido para mim, a Psicanálise. Muito obrigada, professor João.

Em especial, agradeço ainda aos professores que participaram ativamente da leitura deste trabalho, seja na qualificação, professores Leonardo Francisco Soares e Marisa Gama Khalil, seja na defesa, professoras Juliana Santini e Ruth Silviano Brandão. Agradeço imensamente pelo tempo dedicado à leitura do meu trabalho e pelas observações valiosas recebidas a cada leitura, e que contribuíram muito para que esse trabalho se desenvolvesse e se aprimorasse. Antecipadamente agradeço também aos auxílios que ainda receberei, os quais sei que serão fundamentais para a conclusão desta dissertação.

Por último, um agradecimento especial ao professor Paulo Fonseca Andrade, não apenas alguém que me mostrou as várias possibilidades proporcionadas pela Literatura, apresentou-me Bartolomeu Campos de Queirós ainda na graduação e fez com que eu me apaixonasse por ele e por vários autores e textos, mas também um grande amigo. Agradeço imensamente pelo tempo empregado nas várias leituras de meu trabalho, pelas orientações fundamentais para o desenvolvimento deste, pelas indicações valiosas de leitura, pelas conversas amigas e, sobretudo, pelo carinho dedicado a mim e a este trabalho. Pelas preciosas contribuições, considero que este texto não é apenas meu, daí escrevê-lo em primeira pessoa do plural. Muito obrigada, Paulo, por tudo!

## RESUMO

Em nosso trabalho, analisamos em algumas obras de Bartolomeu Campos de Queirós que compõem o chamado “ciclo autobiográfico”, em especial as que trazem a imagem da ausência/presença do pai, a relação entre vida e escrita, bem como as figurações do pai e de seus intermediários e substitutos. Investigamos, sobretudo, o caráter da repetição no modo como se articulam as relações familiares, com destaque para as que ocorrem entre pai e filho e que aparecem nesses textos. Essa problemática interessou-nos como objeto de pesquisa, *a priori*, porque as obras de Bartolomeu Campos de Queirós são um expoente no campo da literatura infantil, na medida em que mostram que nem sempre a infância é “colorida”, feliz e perfeita como nos procuram fazer crer diversas produções supostamente feitas “para crianças”. Além disso, os textos selecionados de caráter autobiográfico, que trazem a questão do sofrimento da criança devido à ausência do pai, configuram-se como riquíssimo *corpus* para estudos referentes à relação entre vida/obra e as investigações no diálogo entre Literatura e Psicanálise. Isso nos permitirá entender o porquê de a dor da falta do pai ser repetitiva e insistente nesses livros. Dessa forma, problematizamos, por meio das obras selecionadas para este estudo, o conceito de literatura infantil e juvenil e a noção de leitura literária. Também analisamos nos “depoimentos” dados pelo autor a relação entre vida e escrita e investigamos, com base em estudos psicanalíticos, a escrita literária enquanto possibilidade tanto de elaboração inconsciente da memória marcada pela ausência do pai – remédio –, quanto de perpetuação desse mesmo conflito – veneno. Ademais, analisamos como se processam as relações entre o filho e o pai considerando a ausência da mãe, já que, nas obras em que há a presença desse personagem, ela parece mediar de certa forma tais relacionamentos.

## PALAVRAS-CHAVE:

Bartolomeu Campos de Queirós. Literatura infantil e juvenil. Pai. Memória. Psicanálise.

## **ABSTRACT**

In our work, we analyze some works of Bartolomeu Campos de Queirós that compose the “autobiographical cycle”, especially those ones that bring the image of father’s absence/presence, the relationship between life and writing, as well as the father’s figurations and his intermediates and substitutes. We especially investigated the aspect of repetition about how the family relations are articulated, highlighting those ones that happen between father and son and that appear in these texts. This problematic interested us as a research object, *a priori*, because the works of Bartholomeu Campos de Queirós are an exponent of literature for children field, as far as they show that the childhood is not always “colorful”, happy and perfect as several productions supposedly made “for children” seek to have us believe. In addition, the selected texts that have an autobiographical characteristic and put the issue of child suffering because of the father’s absence are configured as a very rich corpus for studies related to the relation between life/work and investigations in the dialogue between Literature and Psychoanalysis. These aspects will permit us to understand why the pain of missing father be repetitive and insistent in these books. Thus, we problematize, by the selected works for this study, the concept of literature for children and young people and the notion of literary reading. We also analyzed in the “statements” given by the author the relationship between life and writing and we investigated, based on psychoanalytic studies, the literary writing as a possibility of both unconscious development of memory marked by the father’s absence – remedy – as of a perpetuation of this same conflict – poison. Furthermore, we analyzed how the relationship between son and father are processed considering the mother’s absence, since the works that have this person’s presence, she seems to mediate such relationships in a certain way.

## **KEYWORDS:**

Bartolomeu Campos de Queirós. Literature for children and young people. Father. Memory. Psychoanalysis.



*“Por muitas vezes tenho afirmado que as palavras são portas e janelas. Se me debruço e olho, inscrevo-me na paisagem. Se destranco as portas o enredo do mundo me visita. Vivo, hoje, desse privilégio de me estar somando ao mundo pela leitura, e de me estar dividindo pela escrita. Escrever é arriscar-se, ao tentar adivinhar o obscuro, enquanto ler é iluminar-se com a claridade do já decifrado.”*

*(Bartolomeu Campos de Queirós, 2014)*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: GÊNERO LITERÁRIO EM DISCUSSÃO	14
Sobre os (não) conceitos de literatura	14
Situação da Literatura infantil no Brasil e reflexões de Bartolomeu	26
Campos de Queirós	
CAPÍTULO 2: COMO SE FAZ UM PAI?	51
Paternidade e função de pai	51
Representação paterna em Queirós e Kafka	63
A escrita e a repetição: remédio ou veneno?	71
CAPÍTULO 3: A REPRESENTAÇÃO PATERNA NA AUTOBIOGRÁFICA: DESLIZAMENTO DE SIGNIFICANTES	76
Recordar, repetir, (re)escrever: (re)escritas da infância	76
Pai cigano: a intensidade da falta	85
Em nome do Pai, do Filho e...da Mãe!	105
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES (?)	113
REFERÊNCIAS	117

## INTRODUÇÃO

Literatura e memória, lembrança e escritura... a complexa relação, interação entre esses elementos é responsável pela existência dos textos memorialísticos, muitas vezes de caráter autobiográfico, cujo mistério e beleza nos despertam interesse e nos instigam.

Esses textos memorialísticos, que se configuram como “uma ou mais de uma possibilidade de existência e de resistência ao esquecimento” (PORTO, 2011, p. 195), nos arrebatam e hipnotizam, talvez porque a complexa e tênue relação entre real e ficção, consciente e inconsciente, o lembrar-esquecer, que está presente neles, esteja também em nossa vida diária, no exercício de rememoração ao qual constantemente nos debruçamos enquanto sujeitos condicionados, cingidos pela memória.

Entre esses textos memorialísticos, as obras do “ciclo autobiográfico” de Bartolomeu Campos de Queirós chamam especial atenção, pois nelas encontramos um universo literário no qual há a presença de lembranças da própria infância do autor, textos em que há recorrência temática de narradores ávidos pelo amor de um pai ausente.

Tomando como objeto de estudo essas obras, nosso objetivo geral é analisar, a partir da questão da recorrência temática nelas, a articulação entre vida e escrita, escrita e repetição, bem como as figurações do pai e de seus intermediários e substitutos nos textos. O “ciclo autobiográfico” ao qual nos referimos é composto pelas seguintes obras: *Ciganos* (1982), *Indez* (1994), *Por parte de pai* (1995), *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996), *O olho de vidro do meu avô* (2004), *Antes do depois* (2006) e *Vermelho amargo* (2011).

É importante ressaltar que, devido a esse grande número de textos que compõe o ciclo, não analisaremos detalhadamente cada um deles, e sim daremos mais atenção aos que tratam da ausência do pai e nos quais há incômodo e sofrimento devido a essa falta. Isso, contudo, não significa que as demais obras não serão consideradas de alguma maneira na pesquisa. Cabe esclarecer, pois, que não partimos da concepção simplista de uma relação de espelhamento entre vida e obra do autor, como se na escrita dos livros pudéssemos encontrar a imagem refletida do escritor. Isso porque, em se tratando da escrita literária, há que se considerar não apenas “o desejo do escritor pela escrita, mas o desejo da própria escrita, que é então percebida em sua natureza de ser autônomo daquele que julga possuí-la, o escritor” (CASTELLO BRANCO, 2011, p. 67).

Assim, tomamos como base a escrita enquanto ser vivo, pulsante, não pertencente única e exclusivamente ao escritor, na medida em que ela adquire “vida própria” e traz a

possibilidade de ser uma linguagem impessoal e coletiva ao mesmo tempo: “A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’ (BLANCHOT, 1987 apud MALUFE, 2010, p. 38).

Além disso, ressaltamos a complexa relação entre real e ficção, lembrar e esquecer, que condiciona os textos memorialísticos. De acordo com Lucia Castello Branco, em *Literaterras*, a memória não pode ser concebida como antônimo de esquecimento, uma vez que “toda lembrança se alimenta do esquecimento. Nesse sentido, toda memória também se constitui numa desmemória, já que é preciso ter esquecido para lembrar, ou esquecer razoavelmente para reter o bastante” (CASTELLO BRANCO, 1995, p. 132). Por isso, de acordo com a autora, é a partir do esquecimento que a memória se constitui, um depende do outro, pois como lembrar algo que não foi esquecido?

Lucia Castello Branco mostra como o discurso, em especial o construído pela memória, é descontínuo, uma vez que é impossível retomar-se integralmente o vivido. Dessa forma, a memória não é um mecanismo que possibilita o resgate íntegro e fiel do passado. Essa reflexão é o fundamento para a compreensão do que condiciona a existência desses textos memorialísticos, uma vez que, justamente por esse caráter lacunar da memória, é impossível reproduzir exatamente o fato vivido em si, já que a memória se constitui de lapsos de esquecimento e, por conseguinte, um pouco de *invenção ou ficção*:

A lembrança é uma imagem constituída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidades e de valor (HALBWACHS apud CASTELLO BRANCO, 1995, p. 136-137).

Dessa forma, consideramos essa relação entre vida e obra como sendo mais complexa e menos direta, pois partilhamos da visão de Ruth Silviano Brandão, cujo posicionamento é o de pensar a literatura:

[c]omo sintoma ou como letra que ancora o sujeito na vida, sem deixá-lo perder-se na voragem das vozes que o assaltam, o assombram ou o acalentam, dimensões que ligam vida e escrita, numa relação muito mais cabal do que especular ou metafórica, de reflexo ou espelho (BRANDÃO, 2006, p. 16).

Obviamente, não estamos negando o teor autobiográfico dos textos memorialísticos; simplesmente afirmamos que eles não são *apenas* a vida dos escritores transcrita pela escritura, mas – também, e ao mesmo tempo – mais que isso.

Entre os objetivos específicos de nosso trabalho está a investigação sobre a noção de literatura infantil e juvenil, em especial em relação à “literatura adulta” que se mostra relevante porque ainda hoje é necessária a desmitificação da visão equivocada de que a literatura infantil seja um tipo de “literatura inferior” ou *paraliteratura*, quando comparada à “adulta”, como muitos ainda creem. Para isso, nos basearemos em textos teóricos sobre o assunto, nas discussões e investigações históricas diacrônicas já realizadas sobre a origem e o desenvolvimento da literatura infantil, em diálogo com o que Bartolomeu Campos de Queirós postula em seus textos reflexivos, que são, em grande parte, “depoimentos” – testemunhos e reflexões – concedidos e escritos por ele em diferentes épocas, publicados em livros, periódicos, alguns inéditos, e que foram compilados em duas obras póstumas: *Sobre ler, escrever e outros diálogos* (2012) e *Contos e poemas para ler na escola* (2014).

O livro *Sobre ler, escrever e outros diálogos* (2012) é dividido em duas partes. A primeira, intitulada “Leitura e memória”, reúne textos que tratam da relação memória, infância e escrita nas obras do autor e que, devido ao tratamento literário que Bartolomeu lhes conferiu, não se configuram como simples relatos de experiência vivida, mas sim como um misto de memória e ficção. Na segunda parte do livro, “Leitura e educação”, encontram-se textos que nos permitem vislumbrar o pensamento de Bartolomeu tanto como escritor – a respeito do processo de criação literária que possibilite a leitura do público infantil, adolescente – quanto como educador, comprometido com o incentivo à leitura literária e preocupado em despertar nos alunos o encantamento pelas palavras, pela literatura.

O segundo livro, *Contos e poemas para ler na escola* (2014), também é estruturado em duas partes, uma denominada “Memórias, contos e ensaios”, na qual – além de textos que também tratam da relação memória, infância e escrita nas obras do autor e que se aproximam dos que encontramos na primeira parte de *Sobre ler, escrever e outros diálogos* – há também textos que explicitam a visão do autor sobre a alfabetização, literatura e leitura, além de contos e histórias. A segunda parte desta coletânea, como o próprio nome “Poemas” sugere, é composta por poemas inéditos de temas variados.

A forma como essas obras foram organizadas, tendo ambas um espaço dedicado à memória, ressalta o quanto essa é importante no projeto estético de Bartolomeu Campos de Queirós, o que pode ser comprovado na quantidade considerável de narrativas ficcionais nas

quais os enredos desvelam-se por meio da memória e de uma escrita de si. Embora não tenhamos analisado esses textos separadamente, eles são constantemente evocados nos livros do “ciclo autobiográfico”, por isso sentimos que eles são, de certa forma, contemplados neste trabalho.

São principalmente a segunda parte do livro *Sobre ler, escrever e outros diálogos* (2012) e a primeira de *Contos e poemas para ler na escola* (2014) que utilizamos como *corpus* para nossa análise, uma vez que é nessas seções que encontramos mais explícitas as concepções de Bartolomeu sobre o fazer literário e, mais especificamente, sobre literatura infantil. O posicionamento do escritor sobre o conceito de literatura “adulta” e literatura infantil e juvenil permeia toda sua obra e articula-se a uma escrita que permite a desmitificação (ainda necessária nos dias de hoje) não apenas da noção de criança enquanto *tabula rasa* a ser “preenchida” pelos conhecimentos dos adultos, mas também da noção de “hierarquia” e segregação entre a literatura infantil e a “adulta”.

Além disso, para a realização deste trabalho nos apoiamos em estudos psicanalíticos que nos possibilitaram analisar qual importância e função tem a repetição nos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa e, ainda, ponderar *de qual pai fala-se* nas obras, *qual pai está ausente/presente* e *de qual pai se sente falta, qual pai busca-se*.

Quando trouxemos estudos psicanalíticos para nosso trabalho, percebemos que a leitura de *Carta ao pai* (1986), de Franz Kafka, clássico da literatura de caráter memorialístico, no qual a temática do relacionamento conturbado com o pai também está presente, seria imprescindível. Essa obra foi tomada em nosso trabalho como um operador da leitura entre Literatura e Psicanálise, e auxiliou a análise das obras de Bartolomeu Campos de Queirós. O diálogo entre essa duas áreas foi o norteador que usamos para conjecturar o porquê de a dor da falta do pai ser repetitiva e insistente nesses livros, o que aponta para a escrita literária como tendo uma determinada função, seja de salvação, seja de perdição.

Salientamos que nossa intenção não é estudar a dimensão psíquica ou subjetiva de uma pessoa com base em seus escritos ou ainda acreditar que o estudo dos escritos de um autor permitem conhecer sua psique. Nosso interesse na Psicanálise é estabelecer um diálogo com ela justamente porque consideramos que esses dois campos, ainda que distintos, possuem pontos de tangência na medida em que as palavras, a linguagem, podem ser tomadas, assim como destacou Ruth Silviano Brandão, como cristais ressonantes, e o cristal das palavras “é uma metáfora de Freud para dizer que a linguagem, como o cristal, tem uma estrutura também reveladora do sujeito” (2006, p.22). É, pois, dessa forma que consideramos

a relação entre Literatura e Psicanálise em nosso estudo, pensamos as obras tais como cristais, que, enquanto estruturas multifacetadas, revelam nuances do sujeito, as quais não podem ser apreendidas em sua totalidade, devido ao aspecto polidimensional e assimétrico que portam.

Como partimos da concepção de que quem diz no livro não é exatamente “o autor”, iremos nos referir ao sujeito que fala na obra como *narrador*, termo que representa melhor nosso ponto de vista em relação à questão vida e obra.

Assim, interessa-nos investigar nas obras esse relacionamento conturbado do filho com o pai que se estabelece por meio da ausência física, o que não significa exatamente uma ausência psíquica. Para isso, procedemos a uma breve investigação sobre as origens psíquicas da função paterna, com a ajuda da qual veremos que essa última não está associada necessariamente à figura biológica do pai, na tentativa de sair da tendência do senso comum que insiste em considerá-la apenas dessa forma.

Esse estudo é importante para podermos entender as questões relativas à paternidade, que são de ordem muito mais complexas que o vínculo biológico. Assim, o diálogo com a Psicanálise nos ajudou também em nossos objetivos específicos, nos quais nos propusemos, ainda, ao estudo da escrita literária e da repetição temática nas obras em questão como sendo de outra ordem que não meramente a “curativa” e fundamentou também a análise, em alguns livros do “ciclo autobiográfico” de Bartolomeu Campos Queirós, da relação entre o narrador/personagem e o pai ou seus intermediários e substitutos.

## CAPÍTULO 1: LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: GÊNERO LITERÁRIO EM DISCUSSÃO

*“Eu sempre preferi dizer que escrevo pela criança que aconteceu em mim e não escrevo “para” a criança.”*

*(Bartolomeu Campos de Queirós, 2012)*

### Sobre os (não) conceitos de literatura

A especulação sobre o conceito de literatura é uma questão que vem assombrando a crítica literária há décadas. Isso porque, há tempos, essa é pressionada pelos leitores leigos e mesmo por pesquisadores sobre o porquê de se classificar determinada obra como literária ou não, ou seja, quais os critérios adotados que definiriam o que é literatura e o que não é, ou mesmo o que definiria uma obra como “boa/superior” ou “má/inferior” literatura. Questiona-se, ainda, se existiria uma “essência” da literatura.

Diante disso, inúmeros autores já se dedicaram à problematização do conceito de literatura, mas essa tarefa mostra-se impossível de ser finalizada, uma vez que, em um mundo marcado por transformações e metamorfoses, definições estanques e fechadas são perigosas e infrutíferas.

Essa impossibilidade de conceituação da literatura acontece, de acordo com Jorge Wanderley (1992), porque, para o autor, marcar limites e margens implica a perda da individualidade do objeto, e também porque

[d]efinir literatura se confunde com a definição do poético e da beleza. Ou seja: coloca de uma penada, em toda a plenitude, a questão estética no centro da discussão. E esta, sabemos, permanece irresolvida, impossível que é desvinculá-la da questão do gosto, da regência de usos e costumes e situações contextuais, da ideologia, da relativização de toda ordem (WANDERLEY, 1992, p. 253).

A insistência em tentar encontrar uma “essência” para essa forma de arte que é a literatura (palavra tardia, segundo Blanchot, em *O livro por vir*, uma vez que o termo



apareceu apenas por volta do século XIV)<sup>1</sup>, envolve uma discussão sobre o próprio conceito de arte.

Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada. Nem é mesmo certo que a palavra “literatura” ou a palavra “arte” correspondam a algo de real, de possível ou de importante (BLANCHOT, 2005, p. 294).

Buscar, dessa forma, por uma definição objetiva, concreta do conceito de literatura, como marca fixa, é impossível, pois essa conceituação implicaria o estabelecimento de uma espécie de paradoxo, uma vez que, segundo Blanchot (2005, p. 285), “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”.

Se a essência da literatura é seu próprio desaparecimento, isso implica não numa espécie de “futuro apocalíptico” para a literatura, e sim que ela está em constante *por vir*, termo que também está presente no título da obra de Blanchot. Assim, a “essência” da literatura envolve um *vir a ser*, um *dever* (termo utilizado nas teorias do filósofo Deleuze) que indica justamente *um desejo, passagem de um estado a outro, mutabilidade*.

Daí a dificuldade de conceituação da literatura, uma vez que “é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir” (BLANCHOT, 2005, p. 294). Nesse sentido, a obra literária, o livro é o objeto que permitiria à literatura a constante transformação, o desaparecimento que ela almeja, alcançar a não-literatura, *aquilo que ela não é*, a autodestruição, para, então, poder se reinventar.

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinas precisos e determináveis (BLANCHOT, 2005, p. 298).

Essa explosão da literatura é essencial. Isso porque, de acordo com Blanchot, a literatura começa com a escrita e, segundo o autor, embora já houve um tempo no qual a preocupação de muitos escritores fosse “escrever bem”, hoje, envolve, em primeiro lugar, para vários autores, “querer destruir o templo antes de o edificar” (BLANCHOT, 2005, p.

---

<sup>1</sup> Cf. SILVA, Antônio Ozaf da. 2008, p.4.

303), romper os limites da linguagem. A literatura precisa desaparecer, autodestruir-se para poder reinventar-se, e, assim, continuar existindo.

A necessidade de cada livro de perseguir o que lhe falta, de não se conformar com *o que é* e sim com o que se pode *vir a ser*, com o que está *por vir*, revela que, se há, então, realmente uma “essência” da literatura, essa só pode ser de natureza metamórfica, inapreensível em certo sentido, uma vez que, de tanto e constantemente se transformar, é impossível ser segurada entre os dedos, pois, no momento em que é “agarrada”, já se transformou.

Assim, não é tão simples resolver a questão do “julgamento” do estético presente na literatura. Tampouco, como nos diz Wanderley (1992), as definições dos dicionários conseguem resolver a questão de uma conceituação para a literatura. Por isso, um caminho bastante utilizado por muitos escritores para abordar esse assunto é o da contra-argumentação, ou negação, ou seja, é mais fácil desmitificar certas concepções equivocadas, limítrofes e clichês, sobre a noção de literatura, que não se sustentam, do que formular conceitos objetivos e fechados. Isso acontece porque muitas vezes a noção do que seria literatura está embasada em concepções do senso comum (de que a literatura infantil teria a linguagem simplificada, seria mais fácil, menos complexa e interessante que a adulta) que, na verdade, não sustentam a definição do literário.

Terry Eagleton (1997), em seu livro *Teoria da literatura: uma introdução* (1997), elenca vários clichês do que seria literatura para, a seguir, desconstruí-los. Primeiro, o autor cita a noção de que a literatura seria a escrita “imaginativa”, ficcional. No entanto, essa ideia logo cai por terra quando o escritor cita autores como Francis Bacon, Descartes, Pascal etc, cujas escritas não são imaginativas e são classificadas como literatura.

Depois Eagleton aborda a ideia de que a literatura é o emprego da linguagem de forma peculiar, de que ela “transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana” (EAGLETON, 1997, p. 2). Porém, do mesmo modo, tal definição é rebatida pelo autor, pois, segundo ele, muitas vezes a fala comum surpreende as pessoas por poder se tornar algo desviante, uma forma especial de linguagem, e provocar “estranheza”, critério que os formalistas russos utilizavam para classificar um texto como literário ou não literário.

Todavia, a literatura, como “não existe para ela mesma”, segundo ressaltou Blanchot (2005), depende também dos leitores para ser considerada, para existir. Nesse sentido, Eagleton destaca que um texto pode “nascer” literário ou se tornar literário e, nesse sentido,

dependeria da forma como as pessoas o consideram. Assim, a classificação do que é literatura ou não dependeria da decisão dos indivíduos. Desse modo, para o autor,

[n]ão seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de “literatura”, um conjunto constante de características inerentes. Na verdade, seria tão impossível quanto tentar isolar uma única característica comum que identificasse todos os tipos de jogos. Não existe uma “essência” da literatura (EAGLETON, 1997, p. 12).

Dessa forma, o escritor chega a uma categorização, relativa, de que a literatura talvez seja “qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada” (EAGLETON, 1997, p. 13). Aqui, uma questão que se apresenta é a respeito do julgamento de valor que envolve o conceito de literatura, uma vez que para Eagleton os julgamentos de valor, que estão atrelados a um complexo cultural, têm estreita relação com o que se considera literatura.

Edmir Perroti (1986), no texto “... mas as crianças gostam”, aponta para o fato de a noção do gosto, que é comumente usada para aferição de literatura, ser produzida historicamente, determinada pelos hábitos presentes no meio social, familiar e cultural. O gosto, por essas razões, é variável histórica e socialmente.

Isso implica que os valores não são imutáveis e, dessa maneira, o que se valoriza hoje pode não ser tão valorizado futuramente, daí um texto se tornar literário (ou deixar de ser) de acordo com o critério de valor presente em um determinado contexto histórico-social.

Todavia, essa relatividade que envolve a adoção de critérios valorativos é perigosa, pois se corre o risco de cair na aporia de se considerar que a literatura depende única e exclusivamente da decisão subjetiva de um grupo (a crítica). Seria isso, então, literatura? Algo que não pode ser explicado e que só pode ser definido com base em gostos particulares de uma ordem influente? Como resolver essa questão?

É preciso recuperar as considerações finais de Eagleton em seu texto, nas quais o autor salienta que, embora juízos de valor estejam envolvidos na classificação de uma obra como literária,

[n]ão é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State (EAGLETON, 1997, p. 22).

Portanto, a questão dos valores atribuídos às obras literárias é mais complexa do que parece ser inicialmente, uma vez que os valores adotados na avaliação de uma obra estariam embasados em ideologias inerentes à própria constituição social e cultural, ou seja, envolveriam questões extralinguísticas e extraliterárias.

Essa questão do critério de valor adotado pela crítica também está nas discussões de Compagnon. Para ele, a crítica seria responsável por enunciar “proposições do tipo ‘A é mais belo que B’” (COMPAGNON, 2001, p. 22), as quais têm o intuito de avaliar o texto. Por isso, o autor classifica a crítica como sendo relativista. Os critérios de valor apontados por Compagnon seriam responsáveis pela exclusão de certos textos, pois “[t]odo julgamento de valor repousa num estado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é” (COMPAGNON, 2001, p. 33).

O autor se dedica, na obra *O demônio da teoria* (2001), à busca de esclarecer os critérios complexos que envolvem os valores literários, para investigar se as avaliações literárias dos críticos possuem realmente um fundamento objetivo ou se são apenas julgamentos subjetivos e arbitrários.

De acordo com Compagnon, embora não sejam questões independentes, “a avaliação dos textos literários (sua comparação, sua classificação, sua hierarquização) deve ser diferenciada do valor da literatura em si” (COMPAGNON, 2001, p. 227). Isto é, a problemática do valor envolve dois tipos de classificação, a de textos literários e não literários e a de textos literários bons e ruins.

Isso porque literatura não é sinônimo de valor literário, já que a compreensão do que é literatura envolve uma função de aprendizado, pois, por meio da experiência literária, é propiciado um conhecimento do mundo. Assim, a distinção entre literatura e valor é fundamental para a reflexão sobre os critérios que Compagnon se propõe a fazer. O autor, ao refletir sobre um texto de T.S. Eliot, em que este distingue entre literatura e valor, chega à conclusão que:

A literariedade de um texto (o fato de pertencer à literatura) devia ser estabelecida com base em critérios exclusivamente estéticos (desinteressados ou puros de finalidade, na tradição kantiana), mas a grandeza de um texto literário (uma vez reconhecido com pertencendo à literatura) dependia de critérios não estéticos (COMPAGNON, 2001, p. 228).

Por isso, na interpretação da fala de Eliot, de acordo com Compagnon, primeiro temos que investigar se um texto é literatura, com base na sua forma, para, depois, analisar se ele constitui “boa” ou “má” literatura, o que exige padrões éticos, filosóficos, religiosos, etc. O valor, assim, estabelece dois tipos de classificação.

Na tentativa de mostrar a mutabilidade que envolve os critérios valorativos que envolvem tanto a classificação do que é ou não literatura ou do que se entende por “boa” e “má” literatura, o autor ressalta que a beleza, o belo, foi, por muito tempo, considerado “uma propriedade objetiva das coisas” (COMPAGNON, 2001, p. 231), e, por conseguinte, um critério valorativo.

Foi apenas quando surgiu a teoria da relatividade do belo que o julgamento do gosto passou a ser considerado subjetivo, meramente estético, e, por isso, no afã da teoria literária, como frágil, precário. Logo, nenhum objeto é belo por si mesmo, pois essa classificação depende de um julgamento subjetivo, que pode variar para cada um.

Quando a relatividade do belo foi apontada, de acordo com Compagnon, alguns estudiosos, entre eles Kant, tentaram preservar o julgamento do belo do relativismo, ao afirmar que o julgamento do estético envolve um consentimento geral, uma pretensão legítima, um consenso. Mas essa concepção, nas ideias de Compagnon, não passa de uma ilusão (assim como outras que envolvem noções sobre legitimidade do estilo, da literariedade, da intenção, do efeito sobre o leitor e de outras ideias preconcebidas que definiriam um texto como literário) e, para ele, não é possível definir racionalmente um valor. Ainda, para o autor, o nascimento de um cânone não está relacionado com um “atributo” *a priori* contido em determinado texto, mas com o estabelecimento de um consenso que nasce de maneira empírica.

Assim, a crítica atual se divide em duas linhas, os que creem na legitimidade e objetividade do valor literário e os que contestam sua validade e dizem que o valor não possui nenhuma relevância teórica nos estudos literários. Para Bartolomeu campos de Queirós (2012), o conceito de valor envolve, sobretudo, mutabilidade: e é o leitor que julgará as “qualidades” do texto de modo a considerá-lo literatura ou não:

[c]onsidero ainda que os valores manifestados só são ‘valores’ por não serem definitivos, mas em constantes transformações. Nossa verdade inquestionável é a dúvida. Todo escritor configura um texto, mas é a abertura em sua construção que vai conduzir o leitor a reconhecê-lo como literário ou não (p. 71).

Compagnon, ao mesmo tempo que reconhece a dificuldade de encontrar nos clássicos uma norma universal, também questiona se o completo relativismo é frutífero. Daí o autor examinar tentativas de salvar os clássicos e considerar a legitimidade do valor envolvido nessa classificação. Essa tarefa, todavia, está longe de ser simples, pois a dificuldade em definir ou analisar os valores que estão envolvidos na classificação do clássico, da tradição, está no fato de que a própria noção de clássico, aquilo que envolve uma tradição que perdura, também varia de acordo com época e lugares diferentes.

O difícil é definir quais valores são considerados no estabelecimento consensual de um clássico, até porque, mesmo a visão do valor do clássico, no sentido de preciosidade e importância, é diferente entre os estudiosos e as épocas. Isto é, a universalidade (atemporalidade, força e poder que emanam, supostamente, de uma obra clássica, as “qualidades” que, em teoria, fariam com que uma obra fosse considerada clássica) varia de acordo com as regiões.

Também Leyla Perrone-Moisés (2000) destaca que a fixação do cânone depende de valores sacramentados em uma determinada concepção de cultura e implica uma apreciação consensual diretamente relacionada aos fundamentos da sociedade. Dessa forma, como ressaltado por vários autores, essa questão dos valores não é simples de ser resolvida. Por isso, não nos deteremos na investigação de como se estabeleceram ideológica, social e historicamente esses valores tão caros à crítica e que têm origens extraliterárias, que são espécies de constructos determinados por uma cultura. O que nos interessa, pois, é “a consequência” muitas vezes gerada por essa adoção de valores em relação à literatura.

O critério de valor muitas vezes se torna o responsável pela separação entre a literatura “cultu” e a “popular”, pela hierarquia dos cânones em relação às demais obras, por se considerar uma literatura “maior, melhor, mais valiosa” em oposição a outra que seria “menor, pior, mais pobre”, e pela classificação entre “boa e má” literatura.

O resultado dessa valoração atribuída às obras é que algumas passam a ser classificadas como *paraliteratura*, o que relega certos livros à margem do grande cânone. Cabe destacar que não nos referimos à diferenciação entre “boa” e “má” literatura de uma forma geral e abrangente; o que nos interessa, em relação a esse critério de valoração, é a inferiorização estabelecida por supostos critérios de valor, que está presente no tratamento da literatura infantil e juvenil em relação à “adultu”.

Assim, a questão que nos interessa é o fato de, muitas vezes, a literatura voltada para o público infantil ser assimilada como *paraliteratura*. E é justamente tanto a noção de

literatura infantil e juvenil (e conseqüentemente a de criança, uma vez que essa depreciação valorativa está, também, relacionada à própria inferiorização intelectual e de outras ordens que são atribuídas à criança, em diferenciação ao adulto) quanto a classificação dessa literatura como “menor” que pretendemos problematizar.

Para entender o porquê de a literatura infantil ser tomada como menos “valiosa”, “mais simples” ou mesmo “inferior” é necessário, primeiramente, entender como, quando, em qual contexto, com qual propósito e para qual público surge esse gênero e as transformações pelas quais passou até os dias de hoje. Com essa verificação e com a ajuda dos depoimentos de Bartolomeu Campos de Queirós, será possível entender os clichês que ainda envolvem as obras infantis e o porquê da necessidade de desmitificá-los.

\* \* \*

A problematização da definição de literatura infantil e juvenil implica uma necessária investigação sobre o surgimento dessa nomenclatura, que está atrelada ao próprio conceito de infância e de criança. Por isso, procedemos a uma busca histórica para conceber o surgimento da literatura infantil bem como entender como se deu seu desenvolvimento no Brasil.

A narrativa oral é apontada por vários escritores como o cerne do início de toda literatura escrita. Desse modo, como não poderia ser diferente, também as narrativas orais foram as fontes primárias da literatura infantil. Kátia Canton, em seu livro *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea* (1994), traça um percurso que relaciona as narrativas orais populares com o surgimento dos contos de fadas e, posteriormente, da própria literatura infantil. A autora expõe o panorama cultural da Europa dos séculos XVI e XVII, que explica os fatores ideológicos e culturais que agiram na conjuntura social da época e que deram origem a um novo conceito de criança, estritamente relacionado ao surgimento da literatura infantil como gênero literário.

De acordo com Canton, as narrativas orais, também chamadas de contos populares de magia, são tão antigas que estão presentes desde o início da comunicação humana, por isso (e também pela falta de documentação, haja vista a transmissão oral que imperava nos primórdios da sociedade) é impossível recuperar com exatidão as origens históricas desses contos populares, embora possamos investigar como se tornaram contos de fadas.

Para a autora, a “diferença” entre os contos populares e os contos de fada é que

[o] conto popular de magia faz parte de uma tradição oral pré-capitalista que expressa os desejos das classes inferiores de obterem melhores condições de vida, enquanto o termo *conto de fadas* indica o advento de uma forma literária que se apropria de elementos populares para apresentar valores e comportamentos das classes aristocrática e burguesa (CANTON, 1994, p. 30).

Ou seja, inicialmente os contos populares eram representações das crenças de muitas sociedades antigas e traziam temas como a dura realidade de miséria e exploração às quais as classes populares estavam submetidas. Assim, raramente esses contos continham personagens da burguesia, uma vez que também eram um meio de as classes mais baixas idealizarem uma condição melhor de vida, pois as histórias serviam como um modo de “amenizar” a dura realidade dos pobres que ao menos nas histórias mágicas poderiam se tornar príncipes, ricos e finalmente serem “felizes para sempre”.

O que Canton trata como “contos de fadas literários” são produtos das classes mais abastadas e, segundo ela, surgiram no final do século XVII, “[q]uando a aristocracia francesa e a alta burguesia os transformaram numa espécie de modismo, ao mesmo tempo que a indústria tipográfica possibilitava a sua propagação” (CANTON, 1994, p. 30).

Assim, esse novo gênero literário, os contos de fadas, desenvolveu-se com a expansão das técnicas de impressão e edição e passaram a refletir a moral da corte francesa, uma vez que nessa época imperava na Europa o absolutismo francês, responsável por ditar os padrões de moralidade e cultura para todo o continente. Nesse período, “[o] Estado Absolutista passa a estimular um modo de vida mais doméstico e menos participativo publicamente, criando para tanto um determinado estereótipo familiar, baseado na organização patriarcal e no modelo de família nuclear” (ALBINO, 2010, p. 2). Por isso, a Europa também passaria por grandes transformações culturais e comportamentais.

Entre as mudanças ocorridas na sociedade da época,

[a]s maneiras feudais começaram a ser consideradas selvagens e naturais, vistas como bárbaras e não-civilizadas. O *homme civilisé*, idealizado por Luís XIV e pela corte francesa, empregava maneiras sociais intrincadas, usava peruca e pó de arroz e falava com um estilo discursivo barroco (CANTON, 1994, p. 37).

O ideal de homem da época primava pela polidez, religiosidade, etiqueta, enquanto que as mulheres deveriam ser donas de casa impecáveis e submissas ao pai/marido. Dessa



forma, à medida que o absolutismo, o poder de Luís XIV, chegava ao apogeu e a França destacava-se culturalmente, os contos de magia transmitidos de forma oral foram, então, apropriados pelos escritores burgueses e tornaram-se um novo gênero literário, os contos de fadas (o que não quer dizer necessariamente que *todos* os contos de fadas derivaram de narrativas orais da época). Essas narrativas foram, dessa forma, remodeladas com o intuito de propagar os valores burgueses e cristãos almejados pelo Estado Absolutista.

Inicialmente, segundo Canton, os contos de fadas e as lições de moral e de comportamento que eles disseminavam eram endereçados à sociedade de forma geral, em especial às mulheres, e tornaram-se o “instrumento” perfeito para servir aos ideais da sociedade absolutista francesa, em que mudanças comportamentais de diversas ordens foram instituídas, tais como: a sexualidade foi reprimida, os papéis dos homens e das mulheres foram separados e o patriarcalismo foi reafirmado. Mas, pouco depois do seu surgimento, os contos de fadas viriam a ser endereçados às crianças também, especialmente às meninas.

Isso aconteceu porque, naquela época, também *o ideal de criança*, que, até então, era tratada como uma espécie de adulto em miniatura, sofreu alterações. Começou a surgir a preocupação com as crianças, que, neste contexto do século XVII, passaram a merecer atenção especial.

Phillipe Ariès, em *História social da criança e da família* (1981), traça o percurso dessa evolução do conceito de infância e de família desde a Idade Média, o que é fundamental para compreendermos o contexto em que ocorre a *invenção* do conceito de criança, o qual será responsável, como veremos adiante, pelas características da literatura infantil que viria a surgir naquele período.

De acordo com Ariès, na Idade Média, “[a] duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto o filhote do homem ainda não conseguia bastar-se; a criança então, mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava de seus trabalhos e jogos” (ARIÈS, 1981, p. 3). Dessa forma, não havia particularização da infância nesse período e a criança era vista como uma espécie de pequeno adulto.

O autor aponta que era apenas quando muito pequena, ainda bebê, que a criança era “paparicada” pelos pais. Nas sociedades da época, dessa forma, não havia distinção entre o mundo dos pequenos e o dos adultos, uma vez que os infantes, assim que passavam pela breve fase da “paparicação” eram vestidos com trajes adultos e participavam dos trabalhos e jogos desses.

Além disso, a criança era vista como “substituível”, uma vez que, “[s]e ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria. A criança não chegava a sair de uma espécie de anonimato” (ARIÈS, 1981, p. 4).

Porém, é em meados do século XVII, fruto de transformações sociais, culturais, políticas, religiosas e econômicas na conjuntura mundial, que ocorre uma particularização das crianças, que, por conseguinte, começam a ser tratadas como seres especiais que deveriam ser cuidados. Essa nova “atenção” que esse grupo passou a receber também está relacionada à necessidade de criação de condições de uma mão de obra qualificada para o trabalho.

Essa mudança no pensamento da época provocou transformações também na conjuntura familiar, pois a família começou a se organizar em torno da criança, o que fez com que se limitasse seu número para poder melhor cuidá-la. Os pequenos, então, não eram mais anônimos, substituíveis e a perda deles se tornou de uma dor insuportável.

Para o adulto, ela não é mais um macaquinho e sim a “morada de Jesus Cristo”, apesar da sua “imperfeição” e da sua “irracionalidade”. Uma noção fundamental se impõe: a da inocência infantil. Ressaltam-se igualmente a fragilidade e a debilidade das crianças, e os adultos passam a investir na educação desses seres “puros”, mas tão “incapazes” (PERES, 1997, p. 34).

Uma vez considerada um ser puro, cuja inocência deveria ser resguardada, segundo Ariès, viu-se como necessário separar as crianças dos adultos, de uma sociedade contaminada e perigosa. Os infantes deveriam receber uma educação rígida, um “adestramento” antes de ingressarem na sociedade adulta, na qual deveriam figurar como adultos íntegros e dentro dos padrões de moralidade estipulados pela sociedade conservadora e cristã da época. Foi, então, que se iniciou o processo de aprendizagem por meio da educação escolar.

Isso quer dizer que a criança deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida diretamente, através do contato com eles. A despeito das muitas reticências e retardamentos, a criança foi separada dos adultos e mantida à distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo. Essa quarentena foi a escola, o colégio. Começou então um longo processo de enclausuramento das crianças (como dos loucos, dos pobres e das prostitutas) que se estenderia até nossos dias, e ao qual se dá o nome de escolarização (ARIÈS, 1981, p. 5).

Nesse contexto do século XVII, uma vez que a educação da criança tornou-se uma preocupação e começou-se a investir nisso, é que surgiram brinquedos, modelos de ensino e livros especialmente desenvolvidos para educá-las. Esse foi o contexto que originou o que viria a se institucionalizar como literatura infantil, é por isso que o surgimento dessa está estritamente relacionado à invenção do próprio conceito de criança, pois

*É para essa criança que é inventada a literatura infantil: uma criança considerada inocente, pura (assexuada?), ingênua, frágil, débil, ignorante, dependente, incapaz, irracional, inferior, imperfeita. Criança que precisa ser moldada pelos mais velhos, preparada “adequadamente” para a vida (PERES, 1997, p. 34- 35, grifo nosso).*

Mais do que uma “preocupação” com o bem-estar dos infantes, esse foi o discurso inventado pela burguesia para que os pequenos tivessem uma educação de mais qualidade e conseguissem chegar à idade adulta com uma mão de obra mais qualificada. Assim, os textos endereçados às crianças nesse período estavam estritamente a serviço *dessa* pedagogia, e deveriam passar às crianças normas a serem seguidas.

[O aparecimento da literatura infantil] tem características próprias, pois decorre da ascensão da família burguesa, do novo status concedido à infância na sociedade e da reorganização da escola. [...] sua emergência deveu-se antes de tudo à sua associação com a pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converter em instrumento dela (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1982, p. 3).

Daí a relação dos contos de fadas com o surgimento da literatura infantil, uma vez que, perante a nova definição de criança, que deveria ser zelada, os contos de fadas foram considerados excelentes meios de transmitir a elas conceitos de moralidade e comportamento. É justamente uma obra com diversos contos de fadas de Charles Perrault, escritor francês que endossou a política de Luís XIV, que é considerada a “inauguração” de obras feitas especificamente *para* crianças:

Em 1697, ao publicar seu livro de contos, *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*, Charles Perrault (católico convicto, membro da Academia Francesa, advogado da corte do Rei-Sol) institui a literatura *para* crianças. Ele se utiliza de antigas narrativas folclóricas, com uma

explícita intenção pedagógica: incutir nos ‘pequenos’ leitores princípios morais (PERES, 1997, p. 33, grifo nosso).

Além disso, de acordo com Laura Sandroni (2011), Perrault pode ser considerado um precursor da literatura infantil, pois a partir de sua obra inúmeros escritores passaram a escrever *diretamente para* a criança.

A partir daí iniciou-se “[t]oda uma produção específica voltada para o consumo de artefatos culturais, incluindo o livro infantil, originariamente material pedagógico” (MASTROBERTI, 2007 p. 1). O livro para crianças era, então, considerado um material “adequado” à faixa etária dos pequenos e próprio às suas necessidades, que na verdade não eram necessidades exatamente das crianças, mas das instituições da época para “adestrá-las”, “moldar” princípios morais nos futuros adultos.

Todavia, enquanto produto da industrialização visando um público específico, e ao incorporar e difundir de forma pedagógica valores burgueses, surge com a literatura infantil “o grande impasse que acompanhará todo o percurso de evolução do gênero: arte literária ou produto pedagógico-comercial?” (ALBINO, 2010, p. 3).

Essas questões sobre a qualidade estética e o teor pedagogizante das obras infantis e juvenis provocam polêmicas até os dias de hoje e são, em parte, responsáveis pelo menosprezo e pela inferiorização da literatura infantil em relação à “adulta” (considerada por muitos como “livre” de objetivos pedagogizantes e “mais complexa”). Mas antes de nos debruçarmos mais profundamente sobre essa problematização, cabe analisar, de modo introdutório, o desenvolvimento da literatura infantil no Brasil.

### **Situação da Literatura infantil no Brasil e reflexões de Bartolomeu Campos de Queirós**

Laura Sandroni, em sua obra *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas* (2011), traça um panorama do desenvolvimento da literatura infantil, apontando os expoentes de cada época em vários lugares do mundo e ressalta esse desenvolvimento no Brasil, em especial destacando as figuras de Monteiro Lobato e Lygia Bojunga.

Após o “pontapé” do livro de Perrault, considerado por Sandroni como precursor para o aparecimento de diversos autores que começaram a escrever *para* crianças, a autora enumera diversas produções que surgiram nos séculos XVIII e XIX que viriam a se tornar

grandes clássicos da literatura infantil e juvenil, cujas histórias fantásticas e de aventuras fazem sucesso até os dias atuais.

No Brasil, todavia, a literatura infantil apareceu tardiamente. Isso aconteceu, segundo a escritora, porque até meados do século XIX o país, que era colônia de Portugal, sofria sua influência literária e importava as obras de lá. A literatura infantil no país seguiu dominada pela metrópole até o aparecimento de Monteiro Lobato, escritor que Laura Sandroni considera como o primeiro a “conseguir uma obra de ficção com características literárias” (SANDRONI, 2011, p.29).

No entanto, até a chegada de Lobato, um longo caminho foi percorrido no país, pois como no Brasil o ensino era dominado pelo modelo estrangeiro, muitas vezes os livros de literatura infantil eram nas línguas de origem deles. Além disso, a Colônia exercia constante censura e proibia a entrada de certos livros.

Essa situação começou a se modificar em 1808 com a implantação da Imprensa Régia no mesmo ano, primeira editora brasileira, fundada na cidade do Rio de Janeiro, filial da editora (de mesmo nome) existente em Lisboa, capital de Portugal, devido à chegada da família real portuguesa em terras brasileiras.

No entanto, mesmo com a impressão de livros infantis, a circulação ainda era irregular e precária e, além disso, “[r]epresentada principalmente por edições portuguesas que só aos poucos passam a coexistir com as tentativas pioneiras e esporádicas de traduções nacionais” (LAJOLO; ZILBERMAN apud ALBINO, 2010, p. 4).

Laura Sandroni (2011) aponta que foi nos primórdios do século XX que começaram a aparecer no mercado editorial traduções feitas por nossos escritores, como Carlos Jansen, Jovitta Cardoso da Silva, Caetano Lopes de Moura, Justiniano José da Rocha, Olavo Bilac e outros. A autora destaca a importância do trabalho desses autores, devido à contribuição sob forma inicial de traduções de obras europeias, como fundadores da literatura infantil brasileira.

Um feito também ressaltado por Sandroni é a iniciativa dos “tradutores” de “abrasileirar” a linguagem das obras que traduziam e torná-las mais próximas do público brasileiro, em especial as crianças. Além disso, em meio às traduções realizadas, alguns autores brasileiros, como Olavo Bilac, Coelho Neto, Figueiredo Pimentel, Manuel Bonfim e Tales Andrade, passaram a ter livros infantis de suas autorias publicados, embora a produção nacional nesse período fosse marcada pela imitação das temáticas europeias e tenha mantido a visão de escrever para crianças no sentido de doutriná-las.

Todavia, em 1921, Monteiro Lobato publica *A menina do narizinho arrebitado*, acontecimento que mudou para sempre o mercado editorial brasileiro, pois deu início a uma nova fase da produção nacional destinada a crianças e jovens. Isso porque, até então, nas poucas produções brasileiras destinadas a esse público “[o]s objetivos moralizantes eram, à época, muito mais importantes do que os da literatura enquanto arte: deflagrar a emoção, o sentimento estético, o prazer, a fruição” (SANDRONI, 2011, p. 44).

A obra de Lobato foi importante porque representou um grande salto qualitativo em relação às obras nacionais precedentes destinadas a crianças e jovens. De acordo com Lia Cupertino Duarte Albino (2010, p. 7-8), a riqueza da produção de Lobato e o caráter de renovação por ele proposto podem ser observadas tanto no âmbito retórico quanto no ideológico:

No que se refere à retórica, observa-se na prosa lobatiana soluções comunicativas no plano linguístico que despem a língua de qualquer rebuscamento, dando primazia à espontaneidade do estilo infantil por meio da valorização do discurso oral, expressões de linguagem popular, neologismos e onomatopeias. Quanto ao aspecto ideológico, ou seja, ao conjunto de ideias que dão conformação ao texto, o que se observa em sua produção infantil é a captação do leitor pelo mundo ficcional. Estimulando esse leitor a ver a realidade por conceitos próprios, o autor incita-lhe o senso crítico, apresentando problemas sociais, políticos, econômicos e culturais que, por meio de especulações e discussões das personagens, são vistos criticamente. Destaca-se ainda em sua obra: a apresentação de situações ignoradas pelo receptor, provocando uma postura crítica diante delas; a valorização da verdade e da liberdade, estabelecendo uma nova moral; a relativização do maniqueísmo da moral absoluta; e a presença do elemento maravilhoso utilizado não como antítese do real, mas como uma forma de interpretá-lo.

Zinda Maria Carvalho de Vasconcelos (1982), citada por Laura Sandroni, ressalta ainda a inovação proposta por Lobato em relação ao conceito de criança:

Abordando a questão da contraposição da representação dos adultos e das crianças na obra, veremos que as características mais importantes do modelo de criança proposto por Lobato são a capacidade de iniciativa e a liberdade em relação às ideias assentes sobre o mundo; *a criança é o suporte do desejo de modificação social de Lobato*. Daí a pouca importância dada à obediência e ao bom comportamento em si mesmos (VASCONCELOS apud SANDRONI, 2011, p. 54, grifos nossos).

Monteiro Lobato representou um marco na literatura infantil brasileira ao conseguir trazer para suas obras a discussão de temas sérios e complexos que até então eram considerados apropriados apenas para o universo adulto. Seus livros, dessa forma, permitiam que o leitor adquirisse ciência dos problemas públicos e uma consciência crítica acerca do contexto que o cercava. Nesse sentido, o objetivo do autor não era utilizar a literatura para transmitir preceitos pedagógicos ou morais, mas ampliar a capacidade do leitor de ver o mundo de forma questionadora. Ademais, a linguagem de suas obras, simples e até didática, buscando o coloquial brasileiro, atraía os pequenos leitores por ser uma linguagem mais próxima das narrativas orais com as quais estavam acostumados. É por toda essa inovação na forma de escrever livros endereçados às crianças, bem como a própria maneira de considerá-las, que as obras de Lobato são concebidas como um marco divisor na história da literatura infantil brasileira.

No entanto, ao contrário do que se esperava, o período pós-lobatiano é marcado por uma lacuna, em termos qualitativos, no que se refere aos textos produzidos para o público infantil e juvenil no Brasil. Embora alguns escritores sejam apontados por Laura Sandroni (2011) como produtores de obras de considerável qualidade, a geração sucessora de Lobato representou, de acordo com a autora, um retrocesso se comparada aos avanços na literatura infantil inaugurados pelo criador da boneca Emília.

Isso aconteceu porque a novidade instituída por Lobato alcançou tanto sucesso junto ao público que durante décadas “o panorama da literatura destinada a crianças e a jovens permaneceu semiestagnado, com várias e frustradas tentativas de imitação” (SANDRONI, 2011, p. 61).

Essa situação, segundo Sandroni, só começa a mudar a partir da década de 1970, com a lei de reforma do ensino, que obriga a adoção de livros de autores brasileiros nas escolas de Ensino Fundamental e também motivada pela meta de aceleração do projeto de industrialização do país. Alguns dos novos escritores que surgiram para suprir a nova demanda do mercado editorial conseguiram, finalmente, produzir obras tão ricas e valiosas quanto às de Lobato, e que se destacaram no sentido de novidade temática, inventividade, trabalho com a linguagem e por manterem e considerarem o modelo de criança proposto por Lobato em seus livros.

Surgem, assim, escritores como Fernanda Lopes de Almeida, Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Marina Colasanti, Eliardo França e outros. “Trata-se de autores que compuseram/compõem uma literatura com fortes traços lobatianos, em que o lúdico, o

inventivo, o real e o imaginário são preponderantes, além da busca pela linguagem e cultura brasileiras” (CAVÉQUIA, 2010, p.3).

É preciso ressaltar, todavia, que essa mudança da literatura infantil brasileira é tributária, sobretudo, das transformações ocorridas na literatura e na arte após a revolução experimentada no Modernismo, como apontado por Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2009) na obra *Literatura infantil brasileira: história e histórias*:

O crescimento quantitativo da produção para crianças e a atração que ela começa a exercer sobre escritores comprometidos com a renovação da arte nacional demonstram que o mercado estava sendo favorável aos livros. Essa situação relaciona-se aos fatores sociais: a consolidação da classe média, em decorrência do avanço da industrialização e da modernização econômica e administrativa do país, o aumento da escolarização dos grupos urbanos e a nova posição da literatura e da arte após a revolução modernista. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2009, p. 47 ).

De acordo com as autoras, as produções brasileiras (embora antes restritas quase apenas às de Lobato) começaram a proliferar significativamente antes mesmo da década de 70, como apontado por Sandroni em sua obra:

Com isso, romancistas e críticos de 30 compartilham a evolução da literatura infantil brasileira, embora de modo diferenciado. Alguns recorreram ao folclore e às histórias populares: José Lins do Rego publicou as *Histórias da velha Totônia* (1936), Luís Jardim, *O boi aruá* (1940), Lúcio Cardoso, *Histórias da Lagoa Grande* (1939), Graciliano Ramos, *Alexandre e outros heróis* (1944). Outros criaram narrativas originais, como Érico Veríssimo, em *As aventuras do avião vermelho* (1936) ou, de novo Graciliano Ramos, em *A terra dos meninos pelados* (1939). Alguns lançaram um único título, como os citados José Lins do Rego e Lúcio Cardoso; outros, porém, mantiveram uma produção regular por certo tempo, como Érico Veríssimo, entre 1936 e 1939 [...]. No conjunto, predominou soberanamente a ficção, ficando quase ausente a poesia, mas também ela foi representada por modernistas: Guilherme de Almeida, autor de *O sonho de Marina* e *João Pestana*, ambos de 1941, Murilo Araújo, com *A estrela azul* (1940), e Henriqueta Lisboa, que escreveu o livro de poesias mais importante do período: *O menino poeta* (1943) (p. 47).

Para entendermos o caráter dessa influência do Modernismo na literatura infantil, cabe esclarecer que esse movimento no Brasil, de acordo com João Luiz Lafetá (2000) foi caracterizado por tomar



[d]as vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco com contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade com recusa à idealização do real, o fluxo da consciência com processo desmascarador da linguagem tradicional (p. 22).

Desse modo, ao contestar a linguagem tradicional, oficial, o Modernismo permitiu que emergisse na literatura infantil a linguagem popular, e elementos até então muitas vezes desprezados, como o folclore. Assim,

[a]proveitando bem a lição modernista, autores como Lobato, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Menotti del Picchia, sobretudo os primeiros, romperam os laços de dependência à norma escrita e ao padrão culto, procurando incorporar a oralidade sem infantilidade, tanto na fala das personagens, como no discurso do narrador. Representar essa oralidade não significou apenas desrespeitar regras relativas à colocação de pronomes ou ajustar a ortografia à pronúncia brasileira. Tratou-se principalmente de reproduzir a circunstância fundamental de transmissão de mensagens: o prazer de se comunicar e de ouvir histórias, a troca de idéias, a naturalidade da narração em serões domésticos (LAJOLO; ZILBERMAN, 2009, p.83).

Também deve-se ao Modernismo conteúdos críticos, voltados à reflexão do presente, orientações ufanistas, exploração da tradição popular e maior margem para a fantasia e para a criatividade<sup>2</sup> na literatura infantil e juvenil. Assim, esse movimento tão marcante para os variados tipos de artes, causou muitas transformações responsáveis por revoluções e novos caminhos, os quais, no caso da literatura infantil, ajudaram a retomar e continuar o avanço inaugurado por Lobato.

Dessa forma, com o cada vez maior desenvolvimento da literatura infantil e juvenil, nas décadas de 1980 e 1990 ocorreu uma grande expansão da produção literária para a infância e a juventude, o que alguns estudiosos classificam como o *boom* da literatura infantil no Brasil.

[A] atenção, o cuidado e a esperança voltaram-se para o ensino básico, reconhecido como decisivo para a educação. E a ação pedagógica, junto à criança, voltou a privilegiar o livro como elemento imprescindível ao crescimento intelectual e à afirmação cultural. Surgem programas

---

<sup>2</sup> Essas influências do Modernismo na literatura infantil podem ser encontradas com detalhamento no capítulo “De braços dados com a modernização” da obra *Literatura infantil brasileira: história e histórias* (2009), de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (p. 45 – 81).

culturais, tanto da iniciativa privada, quanto da iniciativa do Estado. É nesse cenário que a literatura infantil passou a ser, nessa década, um filão para estudos, seminários e publicações (MAGALHÃES apud PERES, 1999, p. 17).

A partir daí, Laura Sandroni (2011) destaca uma série de autores da contemporaneidade que, de certa forma, retomam a linha de ficção lobatiana e que buscam, tal qual o escritor, trazer temas atuais para o universo infantil. Nesses escritores, “[...] encontramos, em maior ou menor grau, outras qualidades como o humor, o lúdico verbal, a linguagem poética, mas todos dão à criança um papel ativo e transformador, identificando-a com os personagens” (SANDRONI, 2011, p. 64).

Em especial, as obras de Bartolomeu Campos de Queirós são citadas pela autora:

Na prosa poética, Bartolomeu Campos de Queirós é o primeiro a ser lembrado com *O peixe e o pássaro* (1974) e os premiados *Pedro* (1977) e *Ciganos* (1983). Neles a ambiguidade e a imprecisão são estímulos à imaginação criadora do leitor. A rima, as aliterações, a sonoridade da língua, sua possibilidade de jogo, ou seja, o lúdico na linguagem, campo em que Monteiro Lobato também abriu novas possibilidades, estão presentes não só na obra de Campos de Queirós, como na de Ruth Rocha, em livros destinados a crianças bem pequenas, como *Palavras, muitas palavras* e *Marcelo, marmelo, martelo*, ambos de 1976 (SANDRONI, 2011, p. 68).

A obra de Bartolomeu é classificada como prosa poética por alguns autores justamente porque seus textos, escritos em prosa, apresentam características, recursos, elementos poéticos, que conferem à escrita beleza, sensibilidade, leveza e singeleza. A linguagem de seus textos é trabalhada cuidadosamente, com a presença de metáforas, figuras de linguagem e construções poéticas, as quais permitem diversas leituras, abrigam diferentes inscrições e adjetivações.

Em depoimentos, Bartolomeu afirmava ser esse trabalho com a linguagem encontrado em seus textos um exercício meramente natural, não “planejado” (parece que o autor refere-se a essa classificação de “prosa poética” de uma maneira talvez um até pouco irônica, já que, para ele, sua escrita é motivada por puro prazer de escrever):

Eu comecei a escrever livremente, sem grandes preocupações; morava fora do Brasil, escrevia pelo meu prazer de escrever. Quando publiquei pela primeira vez, recebi críticas de determinadas pessoas – Marisa Lajolo, Fanny Abramovich, Edmir Perroti, Regina Zilberman – que diziam que meu trabalho era uma prosa poética. Bem, então deram esse nome a um

trabalho que eu fazia naturalmente. Naturalmente, mas contido (QUEIRÓS, 2012, p. 56).

O trabalho com a linguagem realizado por Bartolomeu, além de possuir a poesia incrustada, dizia o autor ser uma escrita contida, na medida em que, segundo ele, escrever é conter-se e deixar “espaços” para que o leitor os complete por meio da fantasia.

A preciosidade das obras deste autor, cujos depoimentos foram estudados neste trabalho, contribuem grandemente para o desenvolvimento de uma nova abordagem da literatura infantil. Bartolomeu faz parte do time de escritores preocupados em aliar nas obras que criam a ludicidade, a poesia, as metáforas e imagens ao questionamento de várias temáticas atuais, como sexualidade, morte, violência, corrupção, guerra, abandono, pedofilia e tantos outros temas antes considerados tabus e “inadequados” para crianças.

A verdadeira literatura infantil contemporânea brasileira, dessa forma, caracteriza-se pela desvinculação do caráter utilitário, estritamente pedagógico. Os livros infantis dessa nova fase têm como preocupação oferecer uma linguagem que *atraia* a criança, temas que a façam refletir sobre a sociedade, o mundo em que vive, em considerá-la enquanto ser criativo, inteligente e ávido por descobertas.

Percebe-se, dessa forma, que também o conceito de criança se modificou e se reflete nessa nova fase da literatura em que as crianças não são vistas como *tabulas rasas* a serem preenchidas, seres ingênuos que devem ser “adestrados”, que dependem da capacidade orientadora dos adultos para lhes escolherem livros próprios para suas faixas etárias.

O grande impasse, no entanto, é que, embora a “essência” da literatura infantil e juvenil e o próprio conceito de criança tenham se modificado e se distanciado dos surgidos no século XVII, hoje esse gênero ainda é visto por muitos como “um tipo de literatura menor” em relação à “literatura adulta”, justamente por se acreditar que a literatura infantil hoje é a mesma, tem as mesmas características da surgida na Idade Média.

Resta-nos problematizar, feitos os devidos esclarecimentos sobre as origens da literatura infantil no mundo e em especial no Brasil, sobre como o senso comum considera a literatura infantil, ou seja, qual a visão que muitas vezes se tem, na contemporaneidade, sobre os livros infantis, no que diz respeito à valorização e ao reconhecimento de sua qualidade.

Como já explicitado anteriormente neste trabalho, a literatura infantil e juvenil surgiu a partir da invenção do conceito de criança no século XVII, quando esta passou a ser considerada um ser frágil que necessitava do cuidado e da orientação dos adultos. Foi nesse

contexto que surgiu a preocupação com livros “adequados” a elas “construídos para disseminar noções que deveriam regular o comportamento das crianças e homogeneizar os seus valores.” (CANTON, 1994, p. 42).

Isso resultou em uma aliança com a pedagogia, e as obras para crianças passaram a incentivar, por meio de uma linguagem infantilizada, de ideologias pedagogizantes, do caráter utilitário e de lições de moral, a passividade, a submissão e a assexualidade. O tom moralizador dessas obras e o didatismo, somados à infantilização de temáticas e da linguagem, deram origem a textos endereçados às crianças, que foram classificados como um novo gênero, o da literatura infantil.

Dessa forma, tornou-se comum considerar-se literatura infantil como *subliteratura* ou *paraliteratura*, como uma “arte menor”, uma vez que, por essas características enumeradas que muitas obras endereçadas às crianças possuíam, os livros infantis eram considerados como fáceis e simples, ou seja, não exigiam verdadeiramente um trabalho de compreensão textual, pois as obras seriam previsíveis e enfadonhas se comparadas à literatura “adulta”.

Apesar de muito tempo ter se passado desde o surgimento da literatura infantil e do conceito de criança e terem ocorrido diversas transformações sociais desde então, parece haver uma resistência por parte da sociedade em manter essa imagem de ser dependente das crianças e da literatura infantil como “inferior”.

Mesmo na academia, entre alguns estudiosos, esse preconceito existe, que chega à máxima de, como destaca Peter Hunt (2010), não se aplicar a mesma norma crítica, no sentido de seriedade, usada no estudo da literatura adulta à infantil e juvenil, o que dificulta a valorização da última:

[p]ara muitos acadêmicos, a literatura infantil (que, como veremos, se define exclusivamente em termos de um público que não pode ser definido com precisão) não é um assunto. Seu próprio tema parece desqualificá-la diante da consideração adulta. Afinal, ela é simples, efêmera, acessível e destinada a um público definido como inexperiente e imaturo. Não é, como certa vez um professor universitário me disse, “um assunto adequado ao estudo acadêmico”. Para o leitor, vincular a cálida e amigável atividade de educar e divertir crianças a qualquer espécie de teoria é como destruir esse prazer (HUNT, 2010, p. 28).

Inclusive, muitos autores consagrados têm seus trabalhos para crianças considerados inferiores e esses são pouco estudados na academia, por exemplo Clarice Lispector com a

obras *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1969), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978); e mesmo Graciliano Ramos, com *A terra dos meninos pelados* (1939) e *Histórias de Alexandre* (1944). No entanto, a literatura infantil e juvenil não só pode como deve ser considerada objeto de estudo sério em um universo profissional, e, para isso, deve haver uma crítica adequada para esse trabalho, no sentido de reconhecer que a literatura infantil não é inferior à adulta: “a teoria e a crítica literária parecem não ter relação com crianças e livros, mas o bom trabalho com a literatura infantil depende, em última instância, de crítica coerente e judiciosa” (HUNT, 2010, p. 19).

Assim, postular que a literatura infantil seja inferior à adulta é um grande equívoco, uma vez que ela hoje não é a mesma de quando surgiu no século XVII, quando os adultos e as instituições não estavam preocupados em criar formas de arte, por isso, o conceito de criança forjado nessa época também já não cabe.

É bem verdade que ainda hoje deparamos com um universo de produções literárias voltadas para o público infantil e juvenil, nos moldes da literatura infantil surgida no século XVII, de caráter didático, pedagogizante e estereotipado, que visam a ditar modelos de comportamento e “resguardar” a inocência dessa criança inventada, que deve ser privada do conhecimento de temas polêmicos e da dureza do mundo.

Felizmente, por outro lado, há também um acervo de obras ricas e complexas endereçadas às crianças, que possuem caráter instigante e que diferem muito dos textos a serviço exclusivo da pedagogia, que eram e ainda são produzidos com o objetivo de doutriná-las.

Dessa forma, apesar de Eagleton e de Compagnon afirmarem que os valores mudam com o passar do tempo, transformando-se assim a própria concepção de literatura, parte da crítica (e dizemos parte, pois felizmente há exceções) não considerou essa mudança da literatura infantil, que deixou de ser apenas uma ferramenta exclusiva para transmitir normas, e por isso a julga, muitas vezes, como algo “menor”.

Embora o cenário contemporâneo já tenha se modificado bastante e hoje, no campo da literatura infantil e juvenil, já haja livrarias especializadas nesse gênero, disciplinas em universidades, congressos, fundações, vários artigos, trabalhos, teses e dissertações que contribuem para acabar com esse preconceito em relação à literatura infantil e juvenil, muito ainda deve ser feito e a discussão sobre essa temática não é desnecessária, muito pelo contrário.

Assim, na contemporaneidade, existem vários autores e estudiosos que tentam desmitificar essa visão da inferioridade da literatura infantil, pois argumentam que a literatura infantil não pode ser mais considerada apenas como meio pedagógico, mas sim como uma forma de arte igualmente valiosa quanto qualquer outro tipo de literatura.

Um desses é Peter Hunt, o qual afirma que “a suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras literaturas – para não falar que é uma contradição conceitual – é, tanto em termos linguísticos como filosóficos, insustentável” (HUNT, 2010, p. 48).

A tarefa de escrever um texto endereçado às crianças é até destacada por alguns escritores como sendo mais complexa que os destinados aos adultos, pois

[a] literatura infanto-juvenil nasce de uma superioridade – de uma superioridade –, quando o escritor, sendo enfim capaz de atravessar o infinito literário, é também capaz de contá-lo, de contar isso que não se conta: o infinito. [...] É nessa solenidade, nessa solene idade, que situo a literatura infanto-juvenil. Pois, se ela deve exprimir, com toda sua força, a arte de contar histórias – e todos os grandes escritores dessa literatura da maioridade parecem saber disso – ela deve ser impregnada dessa autoridade do narrador, aquele que, tendo atravessado a morte, é capaz de fazer dessa experiência uma transmissão (CASTELLO BRANCO, 2004, p.37-38).

Para Lucia Castello Branco, na esteira de Benjamin e Blanchot, as histórias situam-se no espaço do infinito, e, para atravessá-lo e conseguir contá-las, é preciso ter consciência da finitude da vida, da passagem irreversível do tempo. Dessa forma, escrever textos endereçados às crianças na contemporaneidade, o contar histórias, envolve uma complexidade que só pode ser atingida pelos escritores que conseguem fazer essa travessia.

Assim, devido a essa mudança sofrida pela literatura infantil, que já não é mais uma forma de doutrinar as crianças, problematizaremos, a seguir, afinal, o que seria essa literatura? O que a diferenciaria das demais literaturas? Qual a relação que essa literatura estabelece com o pedagógico? Também se indaga qual o conceito de criança que impera na contemporaneidade.

Para Ana Maria Clark Peres (1997), depois de quase três séculos do surgimento do conceito de criança e de literatura infantil, o modo de se conceber a criança já não é o mesmo. Dessa forma, a autora questiona se ainda é possível enxergar a criança de hoje com um ser incapaz e débil.

Como dissemos anteriormente, a literatura infantil pedagogizante nos moldes do século XVII ainda existe, nos dias atuais, no sentido de se considerar a criança de hoje com o mesmo conceito surgido naquela época, de criança *tabula rasa*, para a qual cabe aos adultos selecionar o que sua pouca inteligência é capaz de absorver. Mas é claro que não podemos generalizar e “crucificar” toda obra que tenha alguma associação com o pedagógico, até porque não necessariamente o fato de um livro possuir algum traço pedagógico signifique a completa negação do estético ou poético.

Para Camila da Silva Alavarce, a categorização entre pedagógico e estético é perigosa. A autora questiona: “será que a literatura centrada exclusivamente na função estética atrairia os pequenos? De modo diverso, uma narrativa literária da qual fossem suprimidos todos os vestígios estéticos, em nome de um suposto caráter pedagógico e didático poderia, ser dita literatura?” (ALAVARCE, 2014, p. 27).

A partir do clássico *As aventuras de Pinóquio*, de Collodi, a autora defende a possibilidade de existência pacífica entre uma tendência pedagógica e outra de teor estético nas obras infantis e juvenis. Para ela, essa convivência não só é possível, uma vez que a literatura “quase sempre se caracteriza como possibilidade de aprendizado” (ALAVARCE, 2014, p. 29), como sua presença não pode ser negada, embora haja uma resistência na contemporaneidade em se admitir qualquer traço do pedagógico na literatura infantil.

Ora, se pensarmos que um dado ensinamento – moralizante, pedagógico – possa ser construído esteticamente pelo escritor, e que a “criança” tenha de fazer inferências para alcançar esse sentido, estaríamos no âmbito de uma literatura impositiva, submetida a uma ideologia pedagógica dominante? (ALAVARCE, 2014, p. 29).

Podemos inferir que o caráter pedagógico o qual Alavarce indica que está presente nas obras infantis e juvenis pode ter duas vertentes. Uma delas busca modelar a criança de acordo com preceitos morais e ditar padrões de comportamento, tendência que a autora considera negativa (e que é a responsável por inserir a literatura infantil no campo da *paraliteratura* e por provocar um distanciamento do caráter estético essencial à literatura). A outra vertente do caráter pedagógico seria de natureza oposta à anterior, na medida em que significaria não imposição, dominação, mas *possibilidade* de aprendizado (nas palavras da autora), e, dessa forma, provocaria a reflexão.

Essa visão também é partilhada por Laura Sandroni (2011), que reconhece que as pretensões didáticas e pedagogizantes ainda sobrevivem na literatura infantil, ao lado da

função lúdica e estética, mas no sentido de discutir certos comportamentos sociais e ideologias, de forma a fazer a criança raciocinar sobre a realidade e, assim, construir suas próprias opiniões.

As pretensões didáticas e moralistas dos primeiros tempos da literatura infanto-juvenil ainda sobrevivem, mas hoje alinham-se (termo entendido por nós como “filiam-se” ou “aderem”) a um número cada vez mais significativo de textos cuja função lúdica está aliada a uma visão questionadora de falsos valores e comportamentos característicos da sociedade contemporânea (SANDRONI, 2011, p. 15).

Nesse sentido, cabe recuperar as reflexões de Perroti (1986) nas quais o autor faz uma distinção entre o utilitarismo e o caráter instrumental. De acordo com o autor, é inevitável que o caráter instrumental apareça no discurso literário, ainda que em pequena escala, isso porque o discurso estético não é um discurso “puro”, livre de instâncias ideológicas, pois a utilização de recursos para o convencimento do destinatário é inerente a todo discurso. Dessa forma, a principal diferença entre o discurso utilitário e o instrumental é a de que as ideologias “são acidentais no discurso estético, enquanto que no discurso utilitário são sua própria essência” (p. 29).

É apenas desse modo que aceitamos e reconhecemos como válido o sentido “pedagógico” atribuído à literatura infantil nos dias atuais, pensando-o no sentido instrumental destacado por Perroti. Consideramos que a presença de ideologias só funciona na literatura infantil se for nesse sentido de provocar o pensamento, o questionamento e estimular a imaginação, de *ensinar a pensar por conta própria*, pois a concepção de pedagogia estaria mais condizente com o conceito contemporâneo de criança, o qual é bem diferente do formulado no século XVIII.

A teoria psicanalítica, de acordo com Ana Maria Clark Peres, definiria melhor esses seres que são alvos de tanta teorização. De acordo com a autora, a criança de hoje é aquela que “[v]ivencia obstáculos, rupturas, barreiras, limites, perdas, falta: uma *criança desejante* e sempre singular. Criança inventiva, apta, portanto, a escolher seus rumos e seus próprios textos, sem maiores ‘ajudas’ do adulto” (PERES, 1997, p. 37).

O termo *criança desejante*, destacado por Peres, designa não aquela criança compartimentada em faixas etárias que precisa de lições de moral, mas a criança-leitora, independente, pronta para buscar, procurar, inscrever nos livros o seu desejo, para aprender de acordo com suas próprias experiências e escolhas.



Assim, hoje há autores que verdadeiramente escrevem textos literários, que não estão preocupados apenas em educar, mas sim em considerar a criança enquanto ser *desejante*, inventivo, ávido e curioso, pronto e capaz de fazer sua própria leitura sobre o que é dito (ou não) nos livros. Em geral, esses autores até mesmo criticam abertamente a visão de criança enquanto recipiente passivo e incapaz de compreender certos conteúdos.

Entre esses escritores tão caros à literatura brasileira, e que, devido à preciosidade do trabalho que realizam, merecem ser cuidadosamente estudados, está Bartolomeu Campos de Queirós. O acervo de obras publicadas por Bartolomeu Campos de Queirós conta com mais de 40 livros, nos quais encontramos temáticas variadas voltadas para a fantasia, relações familiares etc. Contudo, engana-se quem pensa que os livros de Bartolomeu resumem-se sempre a temas lúdicos, pois muitas de suas obras são permeadas por dores, sofrimentos e angústias. A ludicidade, nos textos de Bartolomeu, está presente no trabalho com a palavra, na prosa poética, no projeto estético do autor. Embora seja considerado um autor de literatura infantil e juvenil, ele afirmava não escrever *especificamente para as crianças*:

[c]omecei a escrever pelo prazer de escrever, nunca fiz uma proposta de trabalho para a criança, isso é uma coisa bem clara para mim. As pessoas que resolvem fazer coisas para a criança se tornam muito chatas. *A gente faz pela criança que ainda existe na gente* (QUEIRÓS, 2012, p. 55, grifo nosso).

Para Bartolomeu, a infância, e por consequência a literatura infantil, se configuraria como um mundo de possibilidade em relação à literatura “adulta”: “O adulto está esgotado – como o velho mundo –, mas vejo a infância aberta e sem preconceitos. O mais jovem possui a vivacidade, a força transformadora como elemento mobilizador da vida.” (QUEIRÓS, 2012, p. 69)

Assim, a noção de criança imaginativa, *desejante*, também está presente na visão de Bartolomeu Campos de Queirós, pois para ele, a criança é um ser inteligente e esperto, daí a dificuldade de se escrever textos que elas lerão. A criança não é um ser débil que possa ser “enganado” por qualquer produção textual infantilizada ou mesmo pueril que não permita a ela exercitar sua criatividade e inventividade.

Nos textos de Bartolomeu, e o autor deixa isso claro nos “depoimentos” nos quais nos baseamos, há uma grande preocupação em deixar um espaço para que a criança participe efetivamente, por isso, em muitos de seus livros, os fatos não aparecem “acabados” e o leitor é convidado a imaginar, fantasiar, criar a partir do não dito.

Nas palavras do autor: “o texto que eu escrevo não é o texto que a criança lê. Ela gosta do meu texto não pelo que escrevi, mas existe nele uma estrutura ausente que só ela sabe para onde o texto conduz” (QUEIRÓS, 2012, p. 59). Assim, o texto literário deve permitir ao leitor essa liberdade:

[a] criança, na minha observação, tem sempre esse silêncio, e é um silêncio no qual ela está repleta de liberdade, no qual ela estabelece o jogo, no qual ela estabelece a inventividade, no qual ela faz a criação. E quando penso quais são os elementos que estabelecem a arte são os mesmos que estabelecem a infância (QUEIRÓS, 2012, p. 58).

Dessa forma, para Bartolomeu, escrever seria, acima de tudo, conter-se, para deixar propositalmente esses espaços, pois, sem eles, é impossível que o leitor se inscreva no texto:

Depois descobri que escrever para criança é um ato de contenção. Eu não posso nunca, no meu trabalho para a criança, deixar escorregar toda a minha fantasia. Tenho que conter o texto, reduzir o texto, para a criança encontrar nele lugar para o imaginário dela (QUEIRÓS, 2012, p. 56).

E, para fazer isso, para preencher esse silêncio deixado, é preciso que o leitor coloque em prática a criatividade, a inventividade, crie, complete, adjective, introduza-se no texto. A criança-leitora, *desejante*, considerada por Bartolomeu, tem plena capacidade de escolher que caminho quer tomar no texto, ela não precisa da ajuda do adulto para guiar suas opções.

Portanto, se a própria noção de criança mudou com o passar do tempo, e percebe-se isso nas obras contemporâneas, o conceito de literatura infantil também se modificou e já não suporta mais os lugares comuns que lhes são atribuídos, resquícios da mentalidade do que se considerava literatura infantil no século XVII.

Tentar defini-la e destacar suas especificidades, no entanto, não deixa de ser um desafio para o qual também é necessário utilizar a contra-argumentação em relação ao que a diferenciaria da literatura adulta. Essa problematização é também uma forma de desmitificar uma equivocada hierarquia que existiria entre elas.

Paula Mastroberti (2007), na investigação do conceito de literatura infantil e juvenil, questiona lugares comuns que definiriam essa literatura. Para a autora, não seriam as ilustrações presentes em alguns livros as responsáveis por essa conceituação, uma vez que há muitos textos adultos ilustrados da mesma forma que há textos para crianças, ainda que não sejam a maioria, sem ilustrações.

Além disso, Mastroberti aponta que também não seria o estilo que diferenciaria o livro infantil, uma vez que não há uniformidade nos estilos das obras consideradas como tais. Ademais, não seria a temática da fantasia a responsável por essa diferenciação, pois há obras de literatura infantil que trazem temáticas bem realistas e vice versa.

O próprio Bartolomeu Campos de Queirós, em suas obras, trata de temáticas de dores e sofrimentos, das quais as crianças não devem ser “poupadas” devido a sua idade cronológica, uma vez que a tristeza é um elemento que pode estar presente em qualquer fase da vida.

Espantam-me as pessoas capazes de traçar cânones, normas, ensinando como construir um texto para os “pequenos” – muito diálogo, muita ação, frases curtas, sem esquecer o humor. Nada de tristeza. Se sabem tanto como deve ser o livro, desconhecem o processo de criação literária (QUEIRÓS, 2012, p. 81).

Daí, vários estudiosos criticarem o fato de diversas produções infantis retratarem a infância com uma fase “colorida”, feliz e perfeita. Os textos que fazem isso, de acordo com Peter Hunt (2010), realizam uma espécie de enganação do leitor, por isso o autor destaca a necessidade de as obras infantis e juvenis trazerem temas considerados polêmicos, como a morte, por exemplo. Para o ilustrador britânico Edward Ardizzone, os adultos não devem “proteger” as crianças desses assuntos,

[a]final de contas, num certo sentido os livros para criança são uma introdução à vida que se estende diante delas. Se não houver nesses livros nenhuma alusão à dureza do mundo, tenho dúvidas se estaremos jogando limpo com elas (ARDIZZONE, apud HUNT, 2010, p. 60-61).

Retomando a discussão realizada por Mastroberti (2007), a autora também mostra em seu texto que não seria a narrativa linear que diferenciaria a literatura infantil da adulta, pois, no mundo globalizado, as crianças estão acostumadas com diversas produções que se iniciam no fim e depois retornam ao passado, como acontece em alguns jogos de vídeo games, mangás e animes, por exemplo.

Por último, a autora traz a questão da linguagem mais simples e coloquial que permearia as obras de literatura infantil e juvenil e argumenta que nem mesmo os adultos dominam plenamente a língua e frequentemente nos deparamos com palavras que não conhecemos, pois estamos em permanente formação vocabular. Logo, essa concepção de as

obras adultas terem necessariamente uma linguagem mais complexa e as infantis e juvenis uma mais simples e infantilizada, com presença de muitos diminutivos, por exemplo, não se sustenta.

Ora, mas se não é a linguagem, o estilo, as ilustrações, a temática ou mesmo a narrativa linear que permitiriam identificar uma obra como de literatura infantil, haveria, então, realmente alguma especificidade nessa literatura que a distinguiria da literatura “adulta”? O que seria, então, a literatura infantil e juvenil?

Já percebemos que, no campo da literatura, seja ela destinada a qualquer público, a definição por características deve ser cuidadosa e que, tanto no caso do conceito “geral” de literatura quanto no de literatura infantil, é mais fácil dizer o que a literatura *não é*, pois, assim, evita-se demarcar territórios em concepções limítrofes e fechadas. No entanto, também esse tipo de retórica pode não resolver a questão que muitas pessoas buscam da necessidade de uma distinção objetiva desse tipo de literatura.

Hunt deixa claro, a partir de uma citação de Myles McDowell, que os textos para os pequenos têm, sim, muitas vezes, o tratamento, a linguagem, o tipo de protagonista e o enredo com diferenças em relação às obras destinadas aos adultos, no entanto essas são no sentido de que a literatura infantil tem *um público diferente*, que possui habilidades e atitudes distintas dos adultos, o que resulta, também, tanto numa relação díspar entre escritor-leitor, quanto num diverso modo de tratamento dessa literatura. Isso não quer dizer, todavia, que uma criança não possa ler uma obra considerada para adultos e vice versa, ou ainda que um texto, para poder ser lido por uma criança, deva passar por adaptações redutoras, o que frequentemente acontece no mercado editorial.

Peter Hunt, em *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010), utiliza o exemplo da nova edição de *A história de Pedro Coelho* (1893/2009) de Beatrix Potter (considerada por ele desastrosa em termos de adaptação), para analisar, através das modificações que foram feitas, possíveis estereótipos presentes na definição de como deveriam ser os livros destinados para crianças e, por conseguinte, como deveria ser a literatura infantil.

De acordo com Hunt, possíveis argumentos em favor das mudanças do livro original fizeram com que importantes sutilezas se perdessem em nome de uma *didatização e simplificação* da obra, para torná-la “acessível” às crianças:

- as crianças modernas não entenderão muitas das referências de cem anos atrás;
- a linguagem mudou e há muitas palavras obscuras no original;

- certas referências (como a morte) não são boas ou apropriadas para crianças;
- as crianças não mais se identificam com aquarelas e sim com fotos; [...] (HUNT, 2010, p. 59).

Ao que Hunt rebate:

- por que a linguagem precisa ser simplificada? A linguagem para crianças deve ser expansiva e visionária; tudo o que restou [na obra adaptada] foi um desfile de clichês limitadores.
- “simplificar” não torna o texto acessível; apenas “segrega” os leitores. Não lhes é oferecida a oportunidade para expandir suas ideias.
- o que quer dizer que “elas não entendem as referências?” Somente se pode dizer que as crianças entenderam plenamente um texto se elas “expandirem” seus limites. E, afinal, o sistema educacional piorou”
- não é de se admirar que as crianças não se identifiquem com aquarelas, se não têm acesso a elas [...] (HUNT, 2010, p. 59).

De acordo com Perroti (1986), um argumento frequentemente utilizado para justificar algumas ações relacionadas à literatura infantil, como as adaptações, é o de que “as crianças gostam!” (p. 81). Essa justificativa, no entanto, não é válida se pensarmos que o gosto, como já explicitado, é cultural. Assim, pode ser manipulado, moldado socialmente; por isso, dizer que as crianças gostam ou não de algo é uma forma ingênua de pensar. O gosto infantil pode até parecer legítimo, no entanto nessa suposta autenticidade muitas vezes não se considera a influência do contexto histórico e social.

Dessa forma, a partir das reflexões de Hunt e de Perroti, podemos entender que, embora, inquestionavelmente, o público infantil tenha habilidades diferentes dos adultos, não há necessidade de fazer uma “adequação” dos livros infantis para “adaptá-los” às crianças no sentido de torná-los “mais fáceis”, uma vez que elas são perfeitamente capazes de pensar, raciocinar, interpretar, imaginar e, assim, ler. Embora, logicamente, a leitura, da mesma forma que o é de leitor para leitor, seja diferente também.

Assim, subentende-se que o pensamento de que a criança não vá entender determinada obra é um equívoco, pois não há uma interpretação “certa” para o texto literário, daí questionarmos se “não poderia a criança, diante de produções variadas, fazer leituras diferentes das nossas e até mesmo justificá-las?” (PERES, 1997, p.38).

Nesse sentido, podemos perceber que Bartolomeu Campos de Queirós possui pensamento semelhante, pois para ele, não devemos selecionar livros para crianças baseados no que pensamos que elas entenderão ou não, pois ninguém nunca entende algo da mesma

forma que o outro, e, ademais, é essa riqueza de “interpretações” que tornam o texto literário tão valioso e interessante.

Escuto sempre, daqueles envolvidos diretamente com a formação do leitor, a seguinte frase: “Não dou esse livro para as crianças porque elas não vão entender o que o autor quis dizer”. E por acaso o professor, o orientador, os pais entenderam? Cada um lê no texto a sua experiência, daí a vantagem da literatura, a de criar divergências de sentimentos, entendimentos e emoções. A palavra é para abrir portas e não para pintar uma única paisagem (QUEIRÓS, 2012, p. 81).

Para Bartolomeu, essa possibilidade de várias leituras seria possibilitada, em seus textos, pelo uso da metáfora. Por isso, ele diz exercer esse recurso

[n]ão apenas como uma figura de linguagem. A metáfora é apta também para democratizar o texto, torná-lo possível a um número maior de leitores. Por assim ser, uso com desmedo suas qualidades. Elas são capazes de abrandar, diante do leitor, o peso de apenas eu conhecer pedaços das coisas (QUEIRÓS, 2012, p. 74).

Seria, pois, para Bartolomeu, esse elemento o responsável por propiciar as diferentes leituras em um texto literário e agregar-lhe beleza e divergência, uma vez que “a metáfora cria arestas, faces, dúvidas. E esta metáfora em função da arte, da beleza, abrirá portas para muitas e infindáveis paisagens que já existiam na alma do leitor” (QUEIRÓS, 2012, p. 68).

O texto literário, dessa forma, não deve trazer uma lição de moral, um ensinamento para o leitor, mas sim deve surpreendê-lo, provocá-lo, instigá-lo. Por isso, ele deve ser assimétrico, pois “se os textos literários, infantis ou não, não fossem assimétricos, então seus leitores não depreenderiam nada de novo, mas enxergariam, ali, cristalizado, apenas um reflexo deles mesmos” (MASTROBERTI, 2007, p. 4).

Essa divergência de interpretações, de leituras, possibilitada pelos espaços existentes no texto literário, que permitem a participação dos leitores, a criação, é justamente o que, para Bartolomeu Campos de Queirós, diferencia o texto literário do simplesmente didático:

O que me leva a diferenciar um texto literário de um texto didático reside aí. Enquanto um texto didático procura uma convergência, todos os leitores chegando a uma mesma resposta, apontando para um único ponto, o texto literário procura a divergência. [...] Há livro que “ensina”, ou melhor, determina a sina do sujeito. Há livro que concorre para o sujeito reinventar o seu destino (QUEIRÓS, 2012, p. 74).

É recorrente nos depoimentos do autor a distinção do que seria para ele textos literários infantis e juvenis e textos meramente didáticos. Ao que parece, para o escritor, é importante que essa distinção seja bem demarcada:

Vejo na literatura infantil duas linhas distintas de pessoas que trabalham nela. Aquelas que escrevem para crianças e que fazem um texto povoado de preconceito, povoado de receita, povoado de medo, povoado de insegurança; e outras que trabalham pela infância que possuem, por não tê-la perdido ainda. Então são pessoas capazes, de fato, de estabelecer para a criança um texto literário, porque os outros não fazem mais do que um texto didático (QUEIRÓS, 2012, p. 55).

Assim, na visão de Bartolomeu, o texto literário é o que permite diversas adjetivações, a criação de diferentes terceiras histórias, diferentes de leitor para leitor, porque o que o texto literário quer é justamente isso, que cada leitor tome um caminho diferente e não que chegue ao mesmo lugar.

Portanto, de uma forma geral, para o autor, se a escrita

[n]ão permite voos aos leitores ela não é literária. Suponho que a literatura abre porta, mas a paisagem está aninhada no coração do leitor. A imaginação é privilégio de todos os indivíduos. Insisto em construir um texto capaz de possibilitar aos jovens a conquista de maiores alturas. [...] Quero um texto que tanto permita a entrada da criança como também acorde a infância que mora em todo adulto (QUEIRÓS, 2012, p.73).

Desse modo, podemos perceber que Bartolomeu não faz distinção separatista entre literatura adulta e infantil. Isso indica também que não deve ser dado um tratamento diferenciado à literatura adulta e à infantil, no que diz respeito ao tratamento, à crítica e às análises, pois não há uma mais “complexa” ou outra mais “fácil”. A obra literária, na visão dele, é aquela que permite ao leitor, seja ele adulto seja criança, completar uma estrutura ausente que variará de leitor para leitor.

Pensamento muito semelhante encontramos no texto de Ana Maria Clark Peres, pois, para a autora, a tentativa de definição da literatura infantil não deixa de ser restritiva, por isso a diferenciação entre literatura adulta e infantil não deve ser perseguida, estabelecida de forma segregacionista:

[e]m vez de perseguir o que significa esse “infantil” acrescentado à literatura, em vez de cercar suas características e fechar a questão, por que não abrir o jogo, expor as crianças aos mais diferentes tipos de textos (“infantis” ou não) e permitir que elas façam suas leituras, segundo a verdade do seu desejo? (PERES, 1997, p. 39).

Em uma analogia muito interessante, Bartolomeu retoma uma conversa que teve com a poetisa Henriqueta Lisboa, na qual a escritora ressalta que na natureza não há “uma árvore para adulto e uma árvore para criança” (QUEIRÓS, 2012, p. 56). Por isso, de acordo com o autor, não há necessidade de fazer uma literatura para os adultos e uma literatura para as crianças:

[e]u comecei a pensar que *a literatura para criança era uma literatura apenas que permitisse também às crianças um outro nível de interpretação*, mas que o adulto pudesse se aninhar naquele texto, da sua maneira também, e que a *literatura infantil seria para mim apenas uma questão de criar níveis de leitura* (QUEIRÓS, 2012, p. 56, grifo nosso).

Também a separação categórica entre literatura infantil e adulta implicaria estabelecer limites que definiriam, o que seria impossível de ser realizar. Por isso, Bartolomeu afirma não escrever especificamente para crianças, mas sim obras que possibilitem a leitura desse público “[...] não quero nunca fazer literatura para crianças. Quero uma literatura pela minha criança, pela infância que resiste em mim” (QUEIRÓS, 2014, p.40); “Quero um texto que, se lido pela criança, deve também encantar o adulto. A não ser que a infância do adulto esteja irremediavelmente perdida” (QUEIRÓS, 2014, p. 44).

Nesse sentido, para permitir a entrada das crianças nas obras é preciso criar níveis de leitura não porque as crianças não serão capazes de entender um nível “adulto”, mas para *encantá-las*. Isso porque os adultos não são os detentores da “verdade”:

Essa coisa de escrever para criança me amedronta. Existe qualquer coisa de prepotente nessa frase. Parece que os adultos podem ditar normas para as crianças crescerem. Parece que sabem o que deve ser feito para ser um adulto realizado, somos proprietários do caminho perfeito para a felicidade (QUEIRÓS, 2014, p. 43).

Na visão do autor, criar níveis de leitura que possibilitem às crianças adentrar as obras implica a presença de elementos imprescindíveis:



Numa obra que procura ser também possível aos jovens existem elementos essenciais: adequação da linguagem sem empobrecer o texto, ritmo e sonoridade, busca do inusitado, capacidade de sedução a partir dos rompimentos com o linear (QUEIRÓS, 2012, p. 76).

Vimos que, em seus depoimentos, Bartolomeu afirma que não deve haver distinção entre a literatura infantil e a adulta, todavia a fala acima do autor não indicaria justamente que há nas obras de literatura infantil um caráter diferenciador em relação aos textos considerados literatura adulta? Não acreditamos que as afirmações do autor sejam contraditórias. Entendemos, que há, sim, um projeto estético distinto nas obras destinadas aos pequenos ou mais jovens ou melhor seria dizer que, dentro da literatura infanto-juvenil, há projetos – no plural –, pois nem ela é um conjunto de textos homogêneos, nem os caminhos encontrados pelos seus diversos autores seguem um modelo previamente estabelecido e fechado; no entanto, quando estudiosos e escritores afirmam que não deve haver distinção, separação, entre a literatura infantil e a adulta, opinião da qual partilhamos, é no sentido de que não deve existir hierarquia entre elas, pois aí adentramos mais no campo do “valor” do que exatamente na complexidade da criação literária.

Dessa forma, não há que se considerar a literatura infantil como uma forma “menor”, “inferior”, ou mesmo *paraliteratura*, pois os textos destinados às crianças podem ser tão complexos, instigantes e ricos quanto os textos “adultos”. Assim, também a criança não deve ser vista como “menos inteligente”, “débil” e sim como um ser curioso, esperto, *desejante* por descobertas e por projetar nos textos seus sonhos, a sua criatividade.

Nesse contexto, o autor destaca a importância da alfabetização promovida principalmente pela escola, que não deveria se restringir ao simples ato da decodificação de letras do alfabeto: “Alfabetizar não é abrilhantar a personalidade do aluno com mais uma técnica de leitura e escrita. Alfabetiza-se para dar melhor sentido ao ato de viver. Também a literatura não deseja outra coisa” (QUEIRÓS, 2014, p. 68).

Além disso, na contemporaneidade, o termo infantil ou juvenil associado à literatura não significa que ela tenha sido feita necessariamente para crianças ou adolescentes. Na verdade, a partir dos depoimentos de Bartolomeu Campos de Queirós e das considerações dos vários autores elencados no decorrer deste estudo, depreende-se que a literatura infantil e juvenil acaba sendo aquela que, de alguma forma, *aciona os desejos* do leitor (da criança interior do leitor), seja ele pertencente a qualquer faixa etária.

Assim, a autêntica literatura infantil contemporânea não deve ser feita essencialmente com intenção pedagógica, didática ou para incentivar hábito de leitura. Esse tipo de texto deve ser produzido *pela* criança que há em cada um de nós.

Todos esses recursos é que permitem à criança projetar seus desejos no texto e são uma forma de *provocar o encantamento das crianças* pelas palavras. A única forma de realmente incentivá-las a se interessar pela literatura é promover esse encantamento, pois as metodologias, as pedagogias, mostram-se, muitas vezes, ineficazes nesse sentido. De acordo com o autor, caberia à escola esse importante papel de despertar os pequenos para o encanto das palavras, uma vez que,

Eles não descobriram, por exemplo, que toda palavra é composta. Quando se diz a palavra “pai”, sei que cada indivíduo ouvinte adjetiva essa palavra com sua experiência. Para alguém, pai é aquele que o abandonou; para outros, o que adotou, para outros, o que eles não conheceram, e assim por diante. Nenhuma palavra é solitária. Cada palavra remete o leitor ou o ouvinte para além de si mesma. Haverá tarefa mais significativa para a escola do que esta de sensibilizar o sujeito para desvendar as dimensões da palavra? (QUEIRÓS, 2012, p. 68).

As palavras de Bartolomeu supracitadas reafirmam a importância da atuação escolar no incentivo à leitura e pelos vários enxertos de sua obra podemos perceber o quanto a preocupação com esse assunto é recorrente em seus livros. Mas o que mais nos chama a atenção nessa fala do autor é a palavra escolhida para ilustrar a multiplicidade e complexidade das palavras: pai. Nem de longe interpretamos essa escolha como aleatória, visto ser a figura paterna, na obra de Bartolomeu Campos de Queirós, um elemento tão recorrente.

Como o próprio Bartolomeu ressaltou, o leitor/ouvinte adjetiva as palavras de acordo com a própria experiência. Não seria esse também um mesmo procedimento realizados pelos autores, escritores, no processo de criação literária, visto que todos eles, são, como diz Ruth Silviano Brandão (2006), antes de tudo, leitores? Ou seja, apesar de os interlocutores terem a liberdade para adjetivar as palavras, estas, quando escritas, transcritas numa obra não teriam uma adjetivação primeira?

Se partimos do pressuposto de que “a linguagem não é um mero instrumento de comunicação, mas algo constitutivo do sujeito” (BRANDÃO, 2006, p. 28), é preciso considerar que tudo aquilo que o sujeito comunica revela algo de si, da ordem do

inconsciente, algo que não podemos ignorar, mas que, também, por isso mesmo, não pode ser completamente apreendido.

Nos livros pertencentes ao que foi denominado de “ciclo autobiográfico” de Bartolomeu Campos de Queirós, a figura paterna é adjetivada de várias formas, que variam em certo modo de um livro para o outro, embora haja, ao mesmo tempo, características recorrentes a esses pais. Uma delas, talvez a mais sobressalente, é a ausência do pai. O pai, nessas obras, possui sempre uma profissão ligada ao deslocamento, como caixeiro viajante, caminhoneiro, etc. É justamente essa repetição da falta da figura paterna e como ela é “sentida” pelos diversos narradores dos livros que nos interessou investigar, estudar.

Uma vez que a linguagem revela algo constitutivo do sujeito, de natureza complexa, da ordem do inconsciente, também a relação entre pai e filho (no caso dos livros sobre os quais nos debruçamos, pai, mãe e filho) é complexa demais para ser considerada apenas no nível biológico. É a Psicanálise que nos explica o quanto a natureza dessas relações é complexa, e como o modo que essas relações se estabelecem influenciam profundamente a constituição do sujeito.

Da mesma forma que a escolha da palavra pai não é aleatória, a repetição do conflito com essa figura nas obras indica que isso também não o é. Essa repetição, por sua insistência, revela algo que, de alguma forma, precisa ser escrito, porque incomoda. Alguns questionamentos que nos surgem imediatamente após essa reflexão é a natureza do que move o sujeito em direção à escrita, o que o faz se deixar atravessar pela palavra.

Consideramos que é a Psicanálise o campo de estudo que pode contribuir muito para a reflexão sobre esses questionamentos, já que, neste trabalho, uma vez lidando com textos memorialísticos, consideramos que a matéria da vida está irremediavelmente conectada às palavras, mas não no sentido reducionista, de pensar que nas obras desse cunho encontramos a vida do autor refletida.

É possível dizer que a literatura tem um ponto de tangência com a psicanálise, apesar de serem campos heteróclitos. A pulsão, assim como a coisa literária, representam-se, dão a ler algo do inominável; ou, ao contrário, apontam para uma ilegibilidade, opacidade que resiste a qualquer significação. Podem produzir metáforas, agindo por analogias, inventando significados ou excluindo-os; ou metonímias, por deslizamentos que acabam por esbarrar no registro da letra, mais que do significante (BRANDÃO, 2006, p. 17).

É, pois, a Psicanálise que nos permitirá analisar por um viés estrutural a natureza dessa repetição que aparece nas obras de Bartolomeu. De acordo com Ruth Silviano Brandão (2006, p. 22), as palavras (a literatura) são como cristais ressonantes, pois, análogas a essas estruturas multidimensionais, revelam facetas, nuances do sujeito. Nosso desejo é perseguir esse ressoar da palavra *pai* que ecoa nas obras queirosianas. Cabe, pois, em nosso estudo investigar, primeiramente a ordem da relação que envolve a figura paterna na constituição do sujeito. “O que é um pai?”, “Como se faz um pai” são perguntas que primeiro procuramos responder.

## CAPÍTULO 2: COMO SE FAZ UM PAI?

*“Antônio, sem saber ler, ficava curioso para saber onde estava seu nome. Se perto ou longe do nome do pai.”*

*(Bartolomeu Campos de Queirós, 1994).*

### **Paternidade e função de pai**

Uma vez que a figura paterna é elemento central de nosso estudo, procuramos, primeiramente, compreender a ordem da relação que se estabelece com essa figura, que está muito além do biológico. Fez-se necessário investigar a origem da força que parece emanar da figura paterna, o que tem raízes tanto etnológicas, históricas, quanto estruturais, da ordem da estruturação do inconsciente do sujeito.

Embora hoje o conhecimento da paternidade seja considerado inato, houve uma época em que os seres humanos ignoravam o que hoje se dá o nome de paternidade.

Jacque Dupuis, em sua obra *Em nome do Pai* (1989), recupera historicamente a descoberta da paternidade pela humanidade. De acordo com o autor, foi no período Neolítico que os seres humanos perceberam o papel masculino na concepção. Dupuis destaca que antes da ideia de paternidade, a estrutura social era matrilinear, ou seja, centrada na figura da mãe, pois antes dessa descoberta a filiação era associada exclusivamente a ela. Nessa época, os cultos religiosos eram inspirados na fertilidade feminina e imperava um comportamento sexual livre de restrições de qualquer tipo.

A descoberta da relação da procriação com o ato sexual, e por consequência da “contribuição importante” do homem para a concretização desse ato, provocou inúmeras mudanças sociais na vida dos seres humanos. A partir daí, começou-se a estruturar a família, a religião também sofreu influências e novos deuses assumiram o lugar dos antigos. Além disso, as relações sexuais passaram a ser regidas por determinadas “regras”.

De acordo com Dupuis, a irrupção da ideia da paternidade propagou-se lentamente pelo mundo e, dessa forma, pouco a pouco as comunidades matrilineares passaram a ser dominadas pela figura masculina, do pai procriador, que agora tomava as rédeas da vida social e, até com mais rigor, da vida sexual.

Dessa forma, a ideia de paternidade veio impor outra organização em todos os setores da sociedade, que era pautada numa certa “força masculina”, que permitiu aos homens transformarem a sociedade à sua maneira:

A história humana é profundamente marcada pela “revolução” patrilinear, devido à tomada de consciência da paternidade. Essa revolução, que na verdade se estende ao longo de vários milênios, afeta não somente a estrutura da família como também a vida religiosa e a vida sexual (DUPUIS, 1989, p.25).

Assim, interpretamos que a “natureza” da organização patrilinear que se estabeleceu nas sociedades humanas, nas quais passou a imperar a figura de um pai líder, forte, viril e rigoroso, que governava e ao qual os membros familiares deveriam obedecer, explica muito sobre a natureza da relação que socialmente se estabeleceu entre o marido e a mulher, entre o pai e seus filhos.

A imagem do pai que se consolidou era, pois, não daquele com quem se estabelecia uma relação de afetividade e sim de autoridade, de obediência e submissão. Essa mentalidade que se instalou histórica e socialmente é um dos fatores que contribuíram para dificultar a relação entre pais e filhos, aos quais não era permitido expressar amabilidade ou carinho entre si.

Além disso, outro fator que seria responsável por tornar mais difícil a relação do filho com o pai diz respeito à própria natureza biológica da concepção, uma vez que a relação da mãe, na maioria das vezes, é muito maior com o filho na gestação do que a do pai. Dessa forma, a natureza da relação do filho com o pai já seria biologicamente “menos favorecida” do que com a mãe, com a qual a aproximação é mais natural, de natureza simbiótica.

A leitura da obra de Dupuis é importante para mostrar que a origem do conceito de *paternidade* tem *fundamento histórico* e nesse sentido se aproxima da visão de pai enquanto conceito biológico. No entanto, no estudo que nos propomos, não temos a pretensão de considerar ingênua e simplesmente a relação pai e filho como sendo apenas da ordem biológica, figura que o senso comum quase sempre evoca como definição de pai.

Nossa intenção, dessa forma, partindo da psicanálise freudiana e lacaniana, é esboçar os traços básicos do conceito pai que foge ao da ordem unicamente biológica, que tem *fundamento estrutural*, e está estritamente relacionado com a questão da constituição do sujeito.

A teoria freudiana sobre o conceito de pai enraíza-se na história do mito de Édipo, em que há o desejo pela mãe, o ódio pelo pai, e o assassinato do pai, o que é esquematizado em *Totem e Tabu* (1990). Na obra em questão, baseado na comparação de tribos descritas pelos antropólogos como sendo selvagens, Freud retoma Charles Darwin, o qual apresentou uma hipótese acerca do estado dos homens primitivos, para desenvolver sua teoria do pai primordial.

Freud aponta a teoria de Darwin de que os homens viviam “originalmente em grupos ou hordas relativamente pequenos, dentro dos quais o ciúme do macho mais velho e mais forte impedia a promiscuidade sexual” (FREUD, 1990a, p. 82). Com base nisso, Freud descreve a horda primeva, o tipo mais primitivo de uma organização social.

De acordo com a narrativa freudiana, nesse tempo ancestral, havia um pai tirano, ciumento, prepotente, que era dono de todas as mulheres e que as proibia aos demais membros da tribo. Assim, quando seus filhos atingiam a maturidade sexual, eram expulsos da horda pelo pai, para que não fossem uma ameaça ao seu domínio, por isso esse pai tirano se tornava alvo de ódio e inveja dos filhos.

Todavia, um dia, um grupo de filhos que tinham sido expulsos resolveu enfrentar o pai: retornaram juntos, mataram e devoraram-no, ação que apenas poderia ser realizada em grupo:

Selvagens canibais como eram, não é preciso dizer que não apenas matavam, mas também devoravam a vítima. O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força (FREUD, 1990a, p. 91).

No entanto, após matar e devorar o corpo do pai, os irmãos foram tomados por um grande sentimento de culpa, pois a natureza dos sentimentos dos filhos para com o pai era ambivalente: eles o odiavam, mas também o amavam.

Odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo – pois os acontecimentos tomaram o curso que com tanta

frequência os vemos tomar nos assuntos humanos ainda hoje (FREUD, 1990a, p. 92).

O sentimento de culpa que surge, motivado pela irrupção do amor antes recalcado, é responsável por tornar o pai ainda mais forte do que quando era vivo. Além do paradoxo amor e ódio, a morte do pai resultou num outro impasse, de quem assumiria o lugar do pai assassinado. Como nenhum dos filhos tinha forças suficientes para derrotar os demais membros e a luta entre todos não resultaria em nada, os filhos foram forçados a renunciar ao desejo incestuoso e a instituir leis para conseguirem conviver.

Assim, embora o pai tivesse sido “destronado”, os filhos se viram na impossibilidade de ocupar-lhe o lugar. Isso porque, na verdade, o pai nunca deixa “o trono”, já que sua morte o torna ainda mais forte e é a responsável por instituir as leis, as restrições morais para a convivência entre os filhos.

Dessa forma, no mito recuperado por Freud, a morte reitera a presença paterna: o pai nunca esteve mais vivo. É pela morte que o pai morto edifica-se e, ao contrário de destruir a interdição, intensifica-a. A *presença simbólica do pai*, dessa forma, continua a operar entre os filhos, a reprimir os dois desejos do complexo edipiano: o incesto e o homicídio:

Criaram assim, do sentimento de culpa filial, os dois tabus fundamentais do totemismo, que, por essa própria razão, corresponderam inevitavelmente aos dois desejos reprimidos do complexo de Édipo. Quem quer que infringisse esses tabus tornava-se culpado dos dois únicos crimes pelos quais a sociedade primitiva se interessava (FREUD, 1990a, p. 92).

Por meio deste mito, podemos entender a teoria freudiana de como o pai primitivo transforma-se no *pai simbólico*, aquele que não se trata necessariamente de alguém com quem se estabelece uma relação consanguínea, mas que dita os códigos da lei moral e que funciona como o que reforça as exigências do supereu, uma espécie de sensor moral, que é formado pela razão, pelas regras e que busca censurar certos desejos, como o incesto e o parricídio.

Ainda nas formulações de *Totem e Tabu*, Freud mostra que após o assassinato, os filhos ao se verem em estado de abandono, criaram um substituto, um pai glorificado, Deus-pai, ou seja, a religião. Por isso, a religião seria uma resposta ao anseio pelo pai, como atesta Freud:



A religião totêmica surgiu do sentimento filial de culpa, num esforço para mitigar esse sentimento e apaziguar o pai por uma obediência a ele que fora adiada. Todas as religiões posteriores são vistas como tentativas de solucionar o mesmo problema. Variam de acordo com o estágio de civilização em que surgiram e com os métodos que adotam; mas todas têm o mesmo fim em vista e constituem reações ao mesmo grande acontecimento com que a civilização começou e que, desde que ocorreu, não mais concedeu à humanidade um momento de descanso (FREUD, 1990a, p. 93).

Na teoria do Complexo de Édipo de Freud, o pai é associado a uma espécie de “intruso” que interfere na relação entre mãe e filho. Assim,

[p]ara Freud (1924/2000), o pai era praticamente ignorado pelo filho lactante, uma vez que a satisfação do bebê ocorria através da satisfação oral e quem o alimentava era, costumeiramente a mãe. O papel que o pai ocupava, segundo a teoria freudiana do desenvolvimento, era num período mais tardio da infância, quando ele deveria cortar a relação simbiótica entre a mãe e o bebê (CASTOLDI, 2002, p. 20).

Logo, os estudos psicanalíticos freudianos enxergam a figura paterna como aquele que provoca o “corte” simbólico do “cordão umbilical” entre mãe e filho. É aquele que obriga o filho a crescer e amadurecer, e até mesmo, como nos diz Lucia Castello Branco, a falar:

[...] a aquisição da linguagem verbal se dá exatamente pela introdução de um terceiro – o pai, ou a função pai – numa relação simbiótica, ou imaginária, entre a mãe e a criança, que antes dessa linguagem verbal, social (masculina, portanto), uma outra linguagem já se produzia entre mãe e filho [...] (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 69).

Assim, tanto na teoria edipiana quanto em *Totem e tabu*, a concepção de pai expressa por Freud é a daquele que insere a rede simbólica, o que assegura o nome e a *lei*. Se o pai é presença simbólica, isso implica que também a religião (o pai glorificado) e mesmo outras instituições e pessoas, não necessariamente do sexo masculino com quem se mantém uma relação biológica, podem exercer a *função do pai*, de instituir ordenações morais e comportamentais. Esse é o cerne para o entendimento inicial da função paterna na psicanálise.

A natureza da relação com o pai também é objeto de estudo de Lacan, que na obra *Nomes do Pai* (2005), em *O Seminário, livro 4: a relação de objeto* (1995) e também em *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente* (1999), procura mostrar, ou “nomear”,

como esses diferentes modos de relação com a figura do pai podem ser estabelecidos na instância psíquica. Lacan formula que a incidência paterna se apresenta sob o aspecto múltiplo, na verdade, tríplice, do *pai simbólico*, do *pai imaginário* e do *pai real*.

A interrogação “*o que é um pai?*” ou “*o que é ser um pai?*” está presente em várias páginas do *Seminário 4* de Lacan e ecoa em sua obra em tom de indagação (e ao mesmo tempo de provocação). Isso porque o próprio Lacan, no início do capítulo XII de seu texto, intitulado “Sobre o complexo de Édipo” já postula como uma espécie de prelúdio ou aviso aos seus leitores/ouvintes: “o pai, isso não é tão simples” (LACAN, 1999, p. 204).

Inicialmente, para entender a teorização desenvolvida por Lacan sobre o conceito do que é ser um pai, é necessário entender que, no campo da Psicanálise e, em especial, nas teorias desse autor, o pai não é uma figura, uma pessoa de carne e osso e sim uma *função* e por isso tem tantos nomes quantos suportes têm sua função.

Embora a complexa teoria lacaniana a respeito da tríade paterna não possa ser bem desenvolvida em poucas páginas, tentaremos, na medida do possível de forma resumida, esclarecer quais são os pais formulados por Lacan e, mais importante, elucidar a função que possuem na estruturação psíquica do inconsciente do sujeito.

Lacan, enquanto leitor de Freud, retoma e faz questão, em suas obras, de ressaltar a importância dos textos freudianos para os estudos psicanalíticos. Assim, o autor retoma, dialoga e acrescenta considerações sobre *Totem e tabu*, a teoria do Complexo de Édipo e outros textos de Freud que são tomados como fundamentais na psicanálise. O texto lacaniano define o que seria cada função de pai:

Se o pai simbólico é o significante de que jamais se pode falar senão reencontrando ao mesmo tempo sua necessidade e seu caráter, e que portanto nos é necessário aceitar como um dado irredutível do mundo do significante, o pai imaginário e o pai real são dois termos que nos trazem muito menos dificuldade.

O pai imaginário é aquele com que lidamos o tempo todo. É o pai assustador que conhecemos no fundo de tantas experiências neuróticas, e que não tem, obrigatoriamente, relação com o pai real da criança (...) Vemos intervir frequentemente nas fantasias da criança uma figura ocasionalmente caricata do pai, e também da mãe, que tem somente uma relação extremamente longínqua com aquilo que esteve presente do pai real da criança, e que é unicamente ligada à função desempenhada pelo pai imaginário num momento dado do desenvolvimento.

O pai real é uma coisa completamente diferente, do qual a criança só teve uma apreensão muito difícil, devido à interposição de fantasias e à necessidade da relação simbólica. O mesmo acontece, aliás, com cada um de nós. Se existe algo que está no fundamento de toda a experiência

analítica, é certamente o fato de que temos uma enorme dificuldade de apreender aquilo que há de mais real em torno de nós, isto é, os seres humanos tais como são. Toda a dificuldade, tanto do desenvolvimento psíquico quanto, simplesmente, da vida cotidiana, é de saber com o que realmente estamos lidando. Assim se dá com esse personagem do pai que, em condições comuns, pode ser com razão considerado como um elemento constante daquilo a que se chama em nossos dias o meio ambiente da criança (LACAN, 1995, p. 225).

Embora a citação acima diga respeito a cada função paterna, é impossível chegar a um entendimento mais completo sobre cada uma, considerando apenas as definições enquanto características de cada uma. Como já dissemos, a natureza da metáfora paterna proposta por Lacan não é de uma pessoa física ou do pai biológico, mas sim a do pai enquanto operador simbólico que estrutura o inconsciente.

A importância da atuação dessas funções na vida do sujeito está tanto na estruturação da linguagem para esse, pois é a operação delas que permite a inserção da linguagem humana, quanto também por normatizá-lo e assujeitá-lo às leis responsáveis pela manutenção da civilização, que dizem respeito à proibição dos desejos mais primitivos da humanidade e que colocariam em risco a vida em sociedade, são eles: o canibalismo, o incesto e o desejo de matar.

A adequação a essas leis implica a renúncia do sujeito a determinados objetos de desejo. Essa renúncia se apresentaria sob três aspectos que também se interligam às funções paternas, a *castração*, a *privação* e a *frustração*.

A primeira diz respeito a uma operação simbólica que estabelece a privação, condição de não poder ter acesso. A frustração, por sua vez, é o que resulta quando o desejo não pode ser satisfeito.

Por isso, para uma melhor compreensão dessas funções, é necessária a “observação prática” de cada uma delas e de todas, uma vez que não podem ser compreendidas separadamente como desvinculadas uma da outra, em uma operação estruturante responsável pela formação do inconsciente do sujeito e sua inserção no campo da cultura, da linguagem, o Complexo de Édipo. Isso porque, como os pais na teoria lacaniana são funções, é preciso ver em que ou o que elas operam enquanto tais para a compreensão de cada uma.

É no *Seminário 5* de Lacan que as questões relativas ao pai são melhor desenvolvidas, assim como o papel das funções no complexo é explicado de forma detalhada. Nesse texto, de acordo com Lacan, a posição de um pai enquanto pessoa física na família não quer dizer que haja necessariamente a presença das funções paternas no complexo. Da mesma forma,

a recíproca é verdadeira, não é porque não há o pai biológico que as funções não existam e que o sujeito não possa se constituir.

Isso permite entender que há um quarto elemento a se considerar na teoria lacaniana, que é o pai concreto, empírico ou da realidade, que não deve ser confundido com o *pai real*, pois aquele não é necessariamente o genitor ou uma figura masculina, mas se constitui da pessoa física que encarna as funções.

Isto é, embora muitas vezes isso não seja salientado nos trabalhos que trazem considerações sobre as funções, é preciso deixar claro que é sempre necessário que haja alguém para encarná-las, dar corpo às funções para que elas possam operar. Essa pessoa pode ser o pai biológico, mas pode ser também a mãe ou mesmo outra pessoa do ambiente da criança, como uma tia, por exemplo.

Na releitura do texto freudiano, Lacan propõe que no início da vida da criança, a relação entre mãe e filho é muito intensa. Assim, para o bebê não existe diferenciação entre o seu corpo e o corpo materno, que lhe supre todas as necessidades físicas e emocionais. Esta relação primitiva e simbiótica é estritamente necessária para o posterior desenvolvimento do sujeito.

Na fase denominada Estádio do Espelho, a criança vê a si própria no espelho e começa a identificar sua própria imagem corporal como “separada” do corpo da mãe, embora ela ainda esteja numa relação quase fusional com a mãe. Essa fase é o prenúncio da pré-formação do Eu, o qual será estruturado após o declínio do Complexo de Édipo, que, de acordo com Lacan pode ser dividido em três tempos.

No primeiro tempo do Édipo, ao sair da fase do estágio do espelho, a criança, ao perceber que a mãe não é completa e perfeita e que a ela falta alguma coisa que ela busca, procura identificar-se com o que supõe ser o objeto do desejo da mãe, o falo, significante do desejo. O bebê, então, almeja ser o falo materno.

Primeiro tempo. O que a criança busca, como objeto de desejo, é poder satisfazer o desejo da mãe, isto é *to be* ou *not to be* o objeto do desejo da mãe.

[...]

Para agradar a mãe, se vocês me permitem andar depressa e empregar palavras figuradas, é necessário e suficiente ser o falo (LACAN, 1999, p. 197-198).

No segundo tempo do Édipo, a dimensão paterna se interpõe entre essa relação simbiótica mãe e filho, o que ocasionará a castração simbólica de ambos. Nesse tempo, o pai

é aquele responsável tanto por mostrar ao filho que ele não pode ser o falo imaginário da mãe, pois apenas o pai é que possui o falo e, por conseguinte, o desejo materno, quanto por mostrar à mãe que ela não pode ter o filho enquanto falo.

Segundo tempo. Eu lhes disse que, no plano imaginário, o pai intervém efetivamente como privador da mãe, o que significa que a demanda endereçada ao Outro, caso transmitida como convém, será encaminhada a um tribunal superior, se assim posso me expressar (LACAN, 1999, p. 198).

A criança então, percebendo que não pode ser o falo, rivaliza com o pai, aquele que o tem e para quem o desejo da mãe se dirige. Nesse tempo, a operação paterna se dará sob forma de castração e frustração e agirão o pai real e o pai simbólico respectivamente naquela e nesta:

De que se trata, no plano da ameaça de castração? Trata-se da intervenção real do pai no que concerne a uma ameaça imaginária, R.i, pois é muito raro suceder que ele lhe seja realmente cortado. Ressalto que, neste quadro, a castração é um ato simbólico cujo agente é alguém real, o pai ou a mãe, que lhe diz *Vamos mandar cortá-lo*, e cujo objeto é um objeto imaginário – se o menino se sente cortado, é por imaginar isso. Vou assinalar-lhes que isso é paradoxal.

[...]

Por outro lado, o que o pai proíbe? Esse foi o ponto de que partimos – ele proíbe a mãe. Como objeto, ela é dele, não é do filho. É nesse plano que se estabelece, pelo menos numa certa etapa, tanto no menino quanta na menina, aquela rivalidade com o pai que, por si mesma, gera uma agressão. O pai efetivamente frustra o filho da posse da mãe.

Eis um outro patamar, o da frustração. Nesse, o pai intervém como detentor de um direito, e não como personagem real. Mesmo que não esteja presente, mesmo que telefone para a mãe, por exemplo, o resultado é idêntico. Nesse ponto, é o pai como simbólico que intervém numa frustração, ato imaginário concernente a um objeto muito real, que é a mãe, na medida em que a criança necessita dela, S'.r (LACAN, 1999, p. 178).

Aqui é preciso cuidado para não confundir o pai concreto com o pai real. Isso porque, obviamente, o pai real precisa agir por intermédio de um pai empírico para realizar a sua função, mas nem sempre o pai real é o pai da realidade.

Na teoria lacaniana, o conceito de real, aquele que temos certa dificuldade de apreender, seria dessa ordem justamente porque o real é inapreensível. O pai real é o agente da castração porque, de acordo com Lacan, o real está ligado ao impossível, ao vazio, à falta e, por consequência ao *desejo*.

No Seminário VII, dos anos de 1959/1960, A Ética da Psicanálise, Lacan (1988) centraliza a ética no Real, no vazio. Trata-se da ética do desejo, da falta, não das obrigações, nem tampouco dos mandamentos. A experiência psicanalítica aponta, de acordo com Lacan, para o sentimento de culpa, que está relacionado com o desejo. Mas, essa culpa não é a do social, que cria a lei e reprime o que não a cumpre, tornando-o culpado. Na análise, a experiência moral não se reduz ao supereu, à exploração de seus paradoxos; situa-se, então, no registro da relação do significante com a Lei do discurso. O desejo, enquanto tal, é falta; é a sua função fecunda que se despona na experiência da análise, que nada mais é senão experiência do desejo (CHAVES, 2006, 163-164).

O pai real é o que castra simbolicamente por ser encarnação do desejo. Por ser da ordem do impossível, *ele* pode tudo, inclusive ter a mãe. É papel desse pai situar a posse da mãe, enquanto objeto de desejo, como impossível ao filho. Ele é, ao mesmo tempo, tanto o que salienta a falta, e assim, torna a mãe, enquanto pertencente a ele, impossível ao filho, quanto intensifica o desejo, no sentido de que, ao proibir, o objeto torna-se ainda mais cobiçado.

Assim, o pai real, ao mesmo tempo que opera o corte simbólico, ressalta a *impossibilidade de sair da esfera do desejo*. E é por isso que a criança não desistirá de possuir o objeto de desejo da mãe, o falo. Isso nos leva ao terceiro tempo.

Numa analogia ao pai primevo da teoria freudiana, o pai real seria o pai morto, pois, uma vez que o pai ciumento e possuidor de todas as mulheres é morto, o gozo dos filhos, tomados pela culpa, se torna impossível.

O pai real é, então, aquele que se interpõe como terceiro na relação entre mãe e filho e que realiza a castração simbólica dos dois, não apenas do filho. Mas nesse processo ocorre a atuação também do pai simbólico, uma vez que, quando o pai real intervém como detentor do direito, ele assume o estatuto do pai simbólico, aquele que é a lei, a norma, que *prescreve* a castração, e aqui nos referimos, acima de tudo, ao simbólico enquanto linguagem, já que a castração simbólica se efetiva *quando é dito*: “*Não te deitarás com tua mãe*, já nessa época dirigido à criança, mas um *Não reintegrarás teu produto*, que é endereçado à mãe (LACAN, 1999, p. 20)”.

O *pai simbólico*, retratado por Lacan como o fundamento da paternidade é o pai glorificado, endeusado, que dita as leis, que se faz autoridade. Na correspondência com a teoria freudiana, o pai simbólico é a lei do pai primevo, aquele que institui a norma e suprime

a violência. Dessa forma, a função do totem (objetos e animais) é justamente representar o pai simbólico, uma vez que esse não está em parte alguma.

A função do pai simbólico é, por meio da lei que promulga e instaura, ordenar o corte entre mãe e filho, o que é fundamental:

O pai simbólico é o *nome do pai*. Este é o elemento mediador essencial do mundo simbólico e de sua estruturação. Ele é necessário a este desmame, mais essencial que o desmame primitivo, pelo qual a criança sai de seu puro e simples acoplamento com a onipotência materna. O *nome do pai* é essencial a toda articulação de linguagem humana, e é a razão pela qual o *Eclesiastes* diz: *O insensato disse em seu coração: não existe Deus* (LACAN, 1995, p. 374).

Dessa forma, nesse segundo tempo de Édipo, o pai real, que aparece como “representante” da lei, é investido pela criança de uma significação nova, ele é, desse modo, elevado à “dignidade” de pai simbólico. É importante destacar que a mãe, ao aceitar a enunciação paterna que ordena a separação dos dois, contribui para conferir ao pai simbólico esse estatuto, aos olhos da criança, do pai lei.

Ainda no segundo tempo do Édipo, quando a criança se vê impossibilitada de ser o objeto fálico de desejo da mãe, e reconhece o pai como aquele que o tem e rivaliza com ele, pode-se dizer que há, ainda nesse tempo, a interdependência com a função imaginária do pai, enquanto o terrível, a imagem do pai construída pela criança com a qual se estabelece uma rivalidade.

Assim, após o pai frustrar o filho da posse da mãe, objeto real na vida da criança, uma vez que essa lhe proporciona a satisfação de suas necessidades (fome, higiene, carinho, etc), a criança chega à conclusão de que, embora não possa ser o falo, ela pode tê-lo, tal qual o pai.

Dessa forma, no terceiro tempo do Édipo é quando ocorre o declínio do Complexo de Édipo, que põe “fim” à rivalidade fálica em torno da mãe. Isso acontece quando o pai não aparece mais como um falo rival junto à mãe, na medida em que o filho o reconhece com o único lugar em que pode ser desejado pela mãe e se identifica com esse pai.

Por fim vem o terceiro nível, o da privação, que intervém na articulação do complexo de Édipo. Trata-se então do pai como aquele que se faz preferir em lugar da mãe, dimensão que vocês são absolutamente forçados a fazer intervir na função terminal, aquela que leva à formação do ideal do eu, S f-- S'.r. É na medida em que o pai se torna um objeto preferível à mãe, seja por que vertente for, pelo lado da força ou pelo da fraqueza, que pode estabelecer-se a identificação final (LACAN, 1999, p. 178-179).

Nesse sentido, a função do pai que atua nesse último tempo é o pai imaginário, aquele que possui o falo simbólico, e que se faz preferir em lugar da mãe pela constatação do filho de ser privado do objeto fálico que é desejo dela, o qual o pai possui. Ser como o pai, possuir o falo como ele, desse modo, se torna o objeto de desejo da criança.

Assim, o pai imaginário é aquele construído a partir da vivência da criança, de seus desejos e também do imaginário cultural, que, ao mesmo tempo que pode ser assustador e terrível, se presta à identificação e à idealização enquanto “ser amado”. Em palavras mais simples, poderíamos chamá-lo como a “ideia” ou o “modelo” que o sujeito tem do pai.

Nas palavras de Lacan, ele é ainda o fundamento de Deus, é onde a imagem de Deus, do pai glorificado, tem origem, que se afirmará posteriormente no pai simbólico. Ele é o “pai todo-poderoso”, aquele que possui o objeto imaginário fálico (símbolo de poder) que todos desejam tomar posse, a mãe e os filhos, mas é responsável por deixar claro que nem todo mundo tem um falo. Justamente por isso, por possuir o falo imaginário, é objeto de idealização.

As funções paternas, portanto, na teoria lacaniana, têm o papel, acima de tudo, de atuar como metáfora, isto é, agir enquanto significante que substitui o significante materno enquanto objeto de desejo junto à criança.

[...] o pai é uma metáfora.

Uma metáfora, que vem a ser isso? Digamos desde logo, para colocá-lo neste quadro, o que nos permitirá retificar as consequências escabrosas do quadro. Uma metáfora, como já lhes expliquei, é um significante que surge no lugar de outro significante. Digo que isso é o pai no complexo de Édipo, ainda que isso venha a aturdir os ouvidos de alguns.

Digo exatamente: o pai é um significante que substitui um outro significante. Nisso está o pilar, o pilar essencial, o pilar único da intervenção do pai no complexo de Édipo (LACAN, 1999, p. 180).

Essa substituição é extremamente necessária para a estruturação do inconsciente da criança, de sua sexualidade, para a inserção da linguagem humana e também é responsável por estruturar e normatizar a vida em sociedade e impedir que os desejos mais primitivos dos seres humanos sejam satisfeitos, o que levaria a sociedade ao caos.

A partir desse diálogo com os conceitos psicanalíticos sobre o que seria um pai, nosso objetivo é analisar melhor e entender a natureza das relações vividas pelos narradores dos



textos e compreender o que a presença/ausência paterna imprime nestes textos, já que sabemos que a relação entre pai e filho não se resume apenas ao vínculo biológico.

É exatamente por terem ciência da natureza dessa relação, que extrapola a genética, que o conflito com a figura paterna presente em muitas obras é estudado por vários pesquisadores por esse viés psicanalítico, pois ser o progenitor, já vimos, não garante que determinada pessoa exerça a função, que imponha a lei do pai.

Um clássico da literatura que traz como temática justamente o relacionamento conturbado entre pai e filho é a obra *Carta ao pai* (1986) de Franz Kafka. O texto além de ser frequentemente analisado pelo viés psicanalítico, possui ponto de tangência com algumas obras de Bartomeu Campos de Queirós, e aqui nos referimos a *Ciganos* (1991) e principalmente *Por Parte de Pai* (1995), justamente por isso não poderíamos deixar de abordar essa obra em nosso trabalho, já que as análises já realizadas a partir dela indicam justamente isso que procuramos mostrar, um relação com o pai que vai além da ordem do biológico, que indica algo da ordem estrutural.

### **Representação paterna em Queirós e Kafka**

*Carta ao pai* trata do sofrimento do filho perante o sentimento de nulidade em relação ao pai. A leitura desse livro, uma carta destinada ao pai que nunca foi entregue, nos traz a descrição de um filho que se sente subjugado perante um pai onipotente, poderoso e autoritário. O livro mostra como essa submissão, o medo e o sentimento de nulidade tiveram consequências na personalidade do filho, que se torna tímido e introspectivo.

Desde o início da leitura de *Carta ao Pai*, é evidente o quanto o relacionamento entre pai e filho foi sempre marcado por dificuldades e conflitos, inclusive na infância. Nela, o narrador expressa sua amargura e o medo inexplicável que sentia do pai, que nem mesmo a escritura consegue traduzir:

Você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e suas consequências me inibem diante de você e porque a magnitude do assunto ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento (KAFKA, 1986, p. 9).

O medo que o narrador diz sentir pelo pai pode ser explicado em parte devido ao fato de que o pai representava, para ele, uma força opressora intensa:

[c]omo pai tu foste demasiado forte para mim, sobretudo porque meus irmãos morreram ainda pequenos, minhas irmãs só vieram muito depois e eu tive, portanto, de suportar por inteiro e sozinho o primeiro golpe, e para isso eu era fraco demais (KAFKA, 1986, p. 11).

De acordo com Bárbara Maria Brandão Guatimosim (2013), a opressão que se materializava a partir do autoritarismo do pai era tão grande que exigia que apenas a opinião dele fosse ouvida e que os filhos tivessem o comportamento que ele acreditava ser o correto. Por desobedecer ao pai, uma vez que o narrador diz que discordava muito do que ele dizia, surgiu sensação no filho de não ser amado pelo pai.

Toda essa força e autoridade paternas transformaram o filho em uma criança introvertida, tímida, amedrontada. Inclusive, um episódio em particular, povoado de violência psicológica e de demonstração de autoridade, teve grande contribuição para a introspecção que viria a tomar conta da personalidade do narrador.

Uma noite eu choramingava sem parar pedindo água, com certeza não de sede, mas provavelmente em parte para aborrecer, em parte para me distrair. Depois que algumas ameaças severas não haviam adiantado, você me tirou da cama, me levou para a pawlatsche (termo tcheco que designa o balcão ou a varanda de uma casa) e me deixou ali sozinho, por um momento, de camisola de dormir, diante da porta fechada. Não quero dizer que isso não estava certo, talvez então não fosse realmente possível conseguir o sossego noturno de outra maneira; mas quero caracterizar com isso seus recursos educativos e os efeitos que eles tiveram sobre mim. Sem dúvida, a partir daquele momento eu me tornei obediente, mas fiquei internamente lesado. Segundo a minha índole, nunca pude relacionar direito a naturalidade daquele ato inconsequente de pedir água, com o terror extraordinário de ser arrastado para fora. Anos depois eu ainda sofria com a torturante ideia de que o homem gigantesco, meu pai, a última instância, podia vir quase sem motivo me tirar da cama à noite para me levar à pawlatsche e de que, portanto, eu era para ele um nada dessa espécie (KAFKA, 1986, p. 14).

O agigantamento do pai, que tanto oprime o narrador, foi desenvolvendo o “sentimento de nulidade”, expresso por ele em diversos momentos da *Carta*:

Lembro-me por exemplo de que muitas vezes nos despíamos juntos numa cabine. Eu magro, fraco, franzino, você forte, grande, largo. Já na cabine

me sentia miserável e na realidade não só diante de você, mas do mundo inteiro, pois para mim você era a medida de todas as coisas (KAFKA, 1986, p. 16).

Esse pai, “a medida de todas as coisas”, um modelo a seguir, era alguém que exalava autoridade e força, que ameaçava, censurava e reprimia por meio da presença opressora e também da violência, ainda que o narrador afirme que o pai nunca o tenha “batido de verdade”.

É fato também que você nunca me bateu de verdade. Mas os gritos, o enrubescimento do seu rosto, o gesto de tirar a cinta e deixá-la pronta no espaldar da cadeira para mim eram quase piores. É como quando alguém deve ser enforcado. Se ele é realmente enforcado, então morre e acaba tudo. Mas se precisa presenciar todos os preparativos para o enforcamento e só fica sabendo do seu indulto quando o laço pende diante do seu rosto, então ele pode ter de sofrer a vida toda com isso (KAFKA, 1986, p. 30).

De acordo com Bárbara Maria Brandão Guatimosim, essa presença ameaçadora do pai (portador de uma voz imperiosa, de ordem, voz de trovão, que ao mesmo tempo ordena e acusa), sobre a qual o narrador estava submetido, representa a lei paterna, esta que seria responsável por normatizar, “castrar” através da instalação do supereu, que pode ser assim definido, na teoria de Freud:

O supereu foi, por Freud, inicialmente concebido ao lado do “isso” e do “eu”, como aquele que funciona como juiz, censor ou consciência moral e ainda como ideal em relação ao eu. Definido como herdeiro do complexo de Édipo, ou melhor, correlativo a seu declínio, *é o representante da lei que substitui as interdições e exigências parentais e socioculturais introjetadas* (GUATIMOSIM, 2013, p. 28 grifo nosso).

Assim, na *Carta*, que é uma resposta do filho ao pai autoritário, é denunciada a ocorrência de uma *lei* absurda da qual não se entende a lógica, a *lei do pai*, cuja cólera poderia ser desencadeada frente ao menor motivo.

Esse pai presente na *Carta*, autoritário, frio e que primava ser reconhecido mais como um comandante a quem se deveria obedecer que por sua afetividade paterna, associa-se à imagem de pai do mito freudiano da ordem primeva, o qual se odeia, se inveja, mas que ao mesmo tempo, ama-se e que, acima de uma relação biológica ou consanguínea, revela uma *função de pai*.

Nesse sentido, a dimensão do pai imaginário explicaria esses sentimentos ambivalentes e contraditórios que envolvem a figura paterna, do pai enquanto modelo de identificação, objeto de amor e de ódio. A imagem do pai que é construída a partir da vivência, da experiência e do imaginário do sujeito pode assumir facetas paradoxais, pode ser o terrível ou o ídolo.

De acordo com Guatimosim (2013), na *Carta* em que há esse pai chefe com poderes absolutos, a lei parece vir da dimensão simbólica, mas se encarna no pai da realidade, ganhando a força de um mandamento dos céus: “Mas para mim, quando criança, tudo o que tu bradavas era logo mandamento divino, eu jamais o esquecia, e isso ficava sendo para mim o recurso mais importante para poder julgar o mundo” (KAFKA apud GUATIMOSIM, 2013, p. 55).

Ou seja, para Bárbara Guatimosim o pai descrito na obra kafkiana não é outro que uma personificação do *pai simbólico*, glorificado, soberano, agigantado, tirânico, cuja ordenação é da ordem do divino. É, ainda, a descrição encarnada do supereu.

Enquanto que na obra de Kafka o conflito com o pai apresenta-se de forma explícita, escancarada e crua, nas obras de Queirós a relação conturbada do filho com o pai varia de intensidade de acordo com cada obra, pois, em algumas, aparece de forma mais forte, crua e amarga, e em outras, de maneira mais suave, embora não deixe de ser menos perturbante e arrasadora.

Nos textos de Bartolomeu, a repetição da projeção de uma falta é concebida por Ana Maria Clark Peres (1999) como o elemento que mais se destaca nas obras do autor e sobrepuja possíveis outras características que os textos dele contêm:

O que primeiro me chama a atenção, entretanto, em sua escrita [de Bartolomeu Campos de Queirós], não são características específicas, supostamente importantes para determinado tipo de leitor, mas sim, uma flagrante repetição: indefinição, mistério, impossibilidade e, sobretudo, a insistente explicitação de uma falta (PERES, 1999, p. 101).

A nosso ver, percebemos que essa falta é, muitas vezes, a do pai. Cabe esclarecer que a ausência paterna a que nos referimos nas obras de Bartolomeu são da ordem do pai da realidade, empírico, enquanto figura humana. Nesse sentido, as teorias psicanalíticas nos ajudam a entender que ademais da ausência física do pai, corpóreo, não quer dizer que esse pai esteja *realmente ausente* nessas obras, pelo contrário, pois se há a falta física, a ausência

psíquica do pai na dimensão imaginária, do *pai imaginário*, continua presente, com o qual procura-se identificar, ser amado por ele.

No livro *Por parte de pai*, temos um menino que mora com seus avós paternos, Joaquim e Maria, uma vez que sua mãe já falecera e seu pai passava a maior parte de seu tempo em viagens. Foi nesta casa, principalmente com seu avô, que esse menino aprendeu muitos de seus valores, bem como foi aí que se iniciou sua relação de encantamento pelas palavras, pela literatura. A história do livro tem como centro a relação desse menino com os avós, relação de carinho e aprendizado, e também sua relação com o pai, que é marcada por desencontros, angústias e o sentimento de abandono.

Em *Por parte de pai*, há a presença do avô paterno do menino, que no livro é uma espécie “compensador” do pai ausente fisicamente. Esse avô, que têm uma relação com o neto que envolve carinho, cumplicidade e aprendizado, é uma espécie de pai substituto, que ocupa o lugar do pai viajante.

Nesse sentido, com a presença do avô, na obra, que é uma espécie de pai idealizado, ao qual o sujeito não precisa temer, e cuja identificação é facilitada, fica aparentemente menos difícil, menos duro para o narrador lidar com a situação de abandono do pai.

Meu pai viajava nas estradas noites seguidas, semanas inteiras sem pânico, arrepios 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, 1995, p. 19, grifo nosso).

Aparentemente porque, ainda que a presença do avô conforte o narrador, a substituição da figura paterna não pode ser completamente efetivada. Isso pode ser percebido na pergunta do narrador presente no trecho acima “e para que mais?” em que parece que a indagação tem muito mais um tom de convencer o próprio narrador de que nada mais faltava, como uma espécie de autoengodo.

Em *Ciganos*, temos a história de um menino que observava os ciganos que apareciam em sua cidade, imaginando sobre a vida dos viajantes e torcendo para ser roubado por eles. Esse desejo, que poderia ser considerado inconcebível para uma criança, é justificado pelo fato de o menino ser atraído pela aventura, mas também, e principalmente por ele se sentir muito sozinho, uma vez que o pai passava a maior parte do tempo viajando, e, sobretudo não se sentir amado por ele.

A presença dos viajantes, em *Ciganos*, também pode ser interpretada como representante espécies de substitutos do *pai imaginário*, aquele cujo amor se espera, se idealiza, mas que cuja efetivação não é alcançada, tanto que o narrador do livro nutre o desejo de ser roubado pelos ciganos, o que, para ele, significaria ser amado, o que não possuía de seu pai.

Eu o vi certa manhã, engolindo seu café puro e fugindo rápido de seus cinco irmãos. Então, bem próximo dos ciganos, e lentamente, mastigou sua parte de pão. Adivinhei, naquele dia, outro segredo. Ele comungava a vontade de fazer-se atraído pelos ciganos e ser roubado por eles. Ah, ser roubado era o mesmo que ser amado. Ele sentia que só roubamos ou que nos falta. E ele – como gostaria de ser a ausência, mesmo dos ciganos... (QUEIRÓS, 1991, p. 20).

Tanto em *Por parte de pai* como em *Ciganos*, a relação entre pai e filho é marcada por silêncio e solidão. Esses elementos que estão presentes de forma metafórica nos dois livros, são quase personagens palpáveis, provocam angústia e dor.

O sofrimento me machucava inteiro. Eu encolhia, escondia, pedia perdão e continuava afogado em dúvidas. As três caravelas – Santa Maria, Pinta e Nina – eu não via, mas até desenhava. Doía muito ser menino. E dor, aumentada pelo silêncio, é como dente latejando com nervo exposto (QUEIRÓS, 1995, p. 22).

Engolido pelas noites, ele se punha a pensar no caminho daqueles gitanos vindos da Índia, das terras de Espanha e das areias de Portugal. Mas nem eles, capazes de roubos, o desejavam. Então o silêncio se instalava, frágil e rígido como o vidro (QUEIRÓS, 1991, p. 28).

De forma similar à obra de Kafka, o pai de *Por parte de pai* é uma espécie de figura fria e distante, mas, ao mesmo tempo, cuja *presença imaginária*, remete, reafirma a todo momento, a ausência física ou mesmo do afeto paterno, o que provoca insegurança nos narradores.

Mas um sentimento ambivalente marca a relação do filho, em *Ciganos*, com o pai, o que é percebido pela ansiedade daquele e ao mesmo tempo temor ao esperar esse:

À tarde, quando chegava, e tudo ficava preguiçoso, os vizinhos se reuniam em portas e varandas. Trocavam olhares, desviavam 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 (QUEIRÓS, 1991, p. 24).

Isso é denunciado pelo próprio caráter da *espera*, verbete dos *Fragmentos de um discurso amoroso* (1991) caracterizado por Barthes como “tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, no decorrer de mínimos atrasos” (p. 94), ou seja, a angústia de esperar é decorrente do amor pela pessoa esperada, daí a ansiedade e o receio em recebê-la.

A ansiedade na espera do pai indica não apenas o filho direcionar amor à figura paterna, mas também teme-la, já que o pai esperado, é, ao mesmo tempo, aquele cujas ações violentas ameaçam: “Por seguidas vezes a sua solidão se misturava aos ruídos do chicote do pai, nas costas. E desse surpreendente dueto também ele não sabia a dor maior, se a da carne ou a do coração” (QUEIRÓS, 1991, p. 12).

Essa presença intimidadora do pai, que, similar à *Carta* de Kafka configura uma *lei*, cuja lógica não se entende, a lei de um pai que se impõe pela força física e psicológica, também está presente em *Por parte de pai* e em *Ciganos*:

Meu avô me ensinou, desde muito pequeno, a não chorar. Choro não era coisa de homem. [...] 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 dor, quando é demais, não dói. Meu pai não parava de bater enquanto eu não chorasse. Eu não chorava e a surra não acabava nunca. Por mais esforço, eu não sabia por que meu pai me batia (QUEIRÓS, 1995, p. 55).

O comportamento frio e por vezes violento do pai é a razão da tristeza do narrador de *Por parte de pai* ao deixar a casa-livro do avô, que escrevia todos os acontecimentos da cidade nas paredes da casa, lugar em que o narrador-menino se sentia amado e feliz. Com o adoecimento da avó, o neto é obrigado a voltar a partilhar a companhia do pai, este que não tem *nada* de carinho a oferecer.

Não perguntei ao meu pai qual o destino. Quando passamos em Rio do Peixe ele me ofereceu um pastel, no armazém. Segurei de leve aquela massa quente e corada. Mordi. Estava cheio de nada. Dentro havia um pedacinho de queijo colado num lado da casca. Também, eu não tinha fome (QUEIRÓS, 1995, p. 73).

Nesse trecho, percebemos que a falha na função primordial correntemente delegada à figura paterna, enquanto provedor do alimento, pode ser entendida como metáfora de uma falta que é de outra ordem que não a da subsistência, já que o alimento/sustento oferecido pelo pai estava vazio, cheio de nada, tal qual o próprio gesto do pai para com o filho; nesse caso, uma espécie de engodo que não sacia a “fome” ainda que o narrador afirme, em tom de desdém, não senti-la.

O incômodo pelo relacionamento conflituoso com o pai é tão forte que se repete de forma insistente em várias obras de Queirós e de Kafka. Em Bartolomeu Campos de Queirós, por exemplo, a tristeza pela ausência do pai e o desejo de ser amado por ele estão presentes nas obras do chamado ciclo autobiográfico já citadas anteriormente, as quais remetem constantemente e diferentemente a imagens, memórias, que revelam o relacionamento conturbado do narrador (e também, de certo modo, do autor) com o pai e uma infância assinalada, muitas vezes, pela solidão. Da mesma forma, nas obras de Kafka, a figura do pai aparece muitas vezes associada à opressão, como em *A metamorfose* (1997), *O veredicto* (2004) e *A colônia Penal* (2011), o que mostra como o relacionamento difícil com o pai, marcou a vida e conseqüentemente as obras desses escritores.

A ordem dessa repetição, todavia, a perpetuação do conflito em Kafka e da ausência em Queirós é o que ainda nos intriga. Para pensarmos essa questão, retomados um trecho da obra *Por parte de pai*, repleta de poesia e que lembra um trecho já citado da *Carta* kafkiana, que metaforiza bem a frieza paterna e o desejo do filho de ser amado por ele:

Em casa de meu pai, todas as noites, eu resmungava pedindo água. Era uma sede com hora marcada. Minha mãe já não se movia muito, entre dores, passava as noites em claro, controlando gemidos. Meu pai se levantava e ia até a cama. Fechava a mão em forma de copo, levantava a minha cabeça com a outra, e fazia gute, gute. Eu bebia sua mentira e dormia feliz. [...] Engraçado que na casa de meu avô eu não sentia sede, nem de madrugada, quando os galos acordavam junto com a manhã e eu ficava esperando o café me tirar da cama (QUEIRÓS, 1995, p. 53).

Ao relacionarmos essa passagem com o trecho da obra de Kafka, na qual o filho, pede água ao pai insistentemente como forma de aborrecê-lo, antecipando o tratamento que poderia receber do pai, percebemos que, no trecho acima, a sede “com hora marcada” indica que essa solicitação ao pai, e mesmo “receber a mentira”, já era algo que acontecera outras vezes. O questionamento que nos surge, assim, é a razão da insistência dos filhos em pedir água ao pai mesmo quando sabiam que não receberiam o esperado. Seria porque, talvez, os



filhos esperassem, tivessem esperança, receber uma reação diferente do pai, de carinho, ou porque o esperado não fosse realmente a água, mas a própria reação de descaso, e o consequente sofrimento que ela causava?

Provavelmente não seria possível responder categoricamente essa questão. Mas, a partir dela, ainda outra nos surge: o carácter da repetição tem função meramente de resolução do problema? Insistência, repetição acontecem com o intuito de solução, extinção do conflito, ou seriam de uma ordem muito mais complexa (e aqui pensamos também na própria reiteração da relação pai e filho que aparece na escrita desses autores), no sentido de voltar continuamente a ele, perpetuá-lo, caminhar em direção à morte?

### **A escrita e a repetição: remédio ou veneno?**

Ruth Silviano Brandão, em um artigo intitulado “Literatura e Psicanálise: corte e sutura” (2005) recupera o discurso de Valéry sobre o exercício dos cirurgiões, os quais cuja ação, que envolve provocar uma ferida, pode tanto ser responsável por causar a morte de alguém, quanto de proporcionar a continuidade da vida. O trabalho desses profissionais é comparado por Valéry à expressão dos artistas. Há, no trabalho pois, dos artistas, e pensando aqui principalmente nos escritores, algo que é da ordem tanto da salvação, quanto da morte.

Evidente que os depoimentos concedidos por muitos escritores, e entre eles está Bartolomeu, ressaltam o processo de escritura enquanto prática redentora. Assim, diante da questão da autobiografia como retratação de infelicidades vividas na época da infância, e pensando principalmente no fato de o tema da ausência e o relacionamento conturbado com o pai serem recorrentes nas obras de Queirós, uma primeira hipótese de leitura que nos surge é de que o sofrimento que permeia a obra do autor, dando o tom de suas narrativas autobiográficas, é reflexo de uma dor, que, se repetindo em seus narradores, revela a insistência e a necessidade de elaborar uma falta que leva ao processo de escritura, como confirma o próprio Bartolomeu: “A gente escreve como última situação; quando acha que não tem outro jeito, aí a gente escreve” (apud MARTINS, 2013, p. 32).

Desse modo, a literatura, as obras autobiográficas e a repetição temática poderiam ser consideradas como uma tentativa do escritor de retornar a essa infância em que figuram a carência e a dor pela ausência do pai. Percebe-se que Queirós aponta para isso nos “depoimentos” fornecidos por ele: são textos que, devido ao tratamento literário que

Bartolomeu lhes confere, não se configuram como simples relatos de experiência vivida, mas sim como um misto de testemunho e ficção:

Não guardo lembranças tenras da minha infância. A alegria está em saber que ela passou em termos. *Estou sempre recorrendo a ela para melhor conviver com as minhas neuroses de adulto.* Daí verificar em meus textos tanto a presença *da infância vivida como da infância idealizada.* *Escrevo muito sobre aquilo que não me foi permitido* (QUEIRÓS, 2012, p. 80, grifo nosso).

Sigmund Freud, no texto “Recordar, repetir e elaborar” (1990b), entende que a elaboração ou perlaboração é uma atividade árdua que possibilita a superação da repetição de uma situação traumática. Repetição esta que é da ordem da automação, do inconsciente, e que é realizada numa tentativa de não recordar e, portanto, não lidar com o que foi reprimido. Freud parte do pressuposto, então, de que o sujeito que apresenta um comportamento/ação repetitivo, da ordem da compulsão, o faz porque não consegue recordar o momento traumático em que as resistências foram criadas.

No texto, o autor descreve como o trabalho analítico, em que inicialmente a hipnose era usada como método para trazer à tona o momento em que os sintomas se formavam, era uma maneira de efetivar a atividade de recordar com o auxílio do médico. Posteriormente, Freud conta como a hipnose foi abandonada em prol da associação livre, cujo objetivo era descobrir por meio do paciente aquilo que ele deixava de recordar, e, assim, as resistências deveriam ser contornadas pelo próprio paciente, que por meio dos resultados do trabalho analítico as descobririam.

Há certos casos que se comportam como aqueles sob a técnica hipnótica até certo ponto e só mais tarde deixam de fazê-lo, mas outros conduzem-se diferentemente desde o início. Se nos limitarmos a este segundo tipo, a fim de salientar a diferença, podemos dizer que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo (FREUD, 1990b, p.92).

A compulsão à repetição, dessa forma, é uma maneira que o paciente tem de recordar. Isso implica dizer que, devido às resistências, o sujeito não consegue recordar da forma “ideal”, ou seja, trazer à memória, lembrar sem a ajuda do processo hipnótico, já que essas mesmas resistências atrapalham a recordação.

A teoria freudiana indica que quanto maior forem as resistências, mais a repetição substituirá o recordar. A repetição inconsciente, dessa forma, ocorre com o intuito de lidar com as resistências, de *elaborá-las*. Assim, ainda que, por exemplo, o analista nomeie as resistências do paciente, a pessoa só conseguirá superá-las por conta própria, e não a partir do que foi dito por outra pessoa.

A partir desse conceito de elaboração em Freud, indagamos se a repetição de determinada temática “traumática” em obras autobiográficas, como é o caso do *corpus* de nossa pesquisa, em que há a repetição da temática da ausência do pai nas obras de Bartolomeu Campos de Queirós, pode ser considerada como tentativa de elaborar uma resistência, lidar com o relacionamento problemático com o pai e superá-lo, ou se tem uma função outra. Percebe-se que Queirós aponta para a literatura enquanto “expição”, “alívio” do sofrimento, “remédio” que faz prosseguir a vida em vários depoimentos concedidos.

Mesmo Kafka, de acordo com Erick Gontijo Costa, em seus diários, aponta para o trabalho da escrita como “salvação”: “Minha incapacidade para pensar, observar, constatar, para me recordar, para falar e participar da vida dos outros, torna-se cada vez maior; viro pedra... *Se não me salvo pelo trabalho, estou perdido*” (KAFKA, apud COSTA, 2009, p. 13, grifo meu).

Nesse sentido, na interpretação do discurso desses autores, a escritura seria a tentativa de elaboração das memórias que guardam os sentimentos angustiantes, relativos ao pai, que não foram superados. E é justamente porque não foram superados que há essa necessidade de repetição, de voltar a eles por meio da elaboração, que é possibilitada em ambos os casos pela literatura.

Também Ruth Silviano Brandão, em *A vida escrita* (2006), citando o trabalho de Ana Cecília Carvalho sobre a escritora Sylvia Plath, conta-nos que Plath, afirmava com veemência a função salvadora da escrita em sua vida – embora o suicídio da poeta venha recolocar “o problema da *finalidade* da escrita” (CARVALHO apud BRANDÃO, 2006, p.19).

Desse modo, percebemos que não é incomum o relato de alguns escritores do fato de que a escrita opera em suas vidas uma espécie de *salvação*, possibilidade de superação. Mas, mesmo nesses casos, e em especial no de Bartolomeu, indagamos, sobretudo considerando o caráter de *criação* que a escritura possibilita, se podemos interpretar essa repetição temática como a *busca por outra referência*: a elaboração pela escrita como não tendo apenas função de superação, de resolução do problema.

Isso porque seria ingênuo considerar a literatura *apenas* como possibilidade de “superação” de algo doloroso, como remédio que cura as feridas, como se ela representasse a salvação, se prestasse a esse objetivo, quando, na verdade, sabemos que a literatura não quer salvar ninguém, muito pelo contrário, já que, assim como outras formas de arte, é da ordem da subversão, da provocação. Assim, ela pode, muitas vezes, ser o veneno que faz sangrar ainda mais:

Estamos acostumados a pensar a escrita como remédio, como cura, consolo, como esse lugar em que nos reinventamos, esquecendo da morte, a castração, o real. Mas a escrita pode ser veneno ou remédio; sua função de sublimação, um êxito ou um fracasso, se pensarmos em sua relação com a vida do escritor. Alguns revelam sua necessidade visceral de escrever, como algo que os sustenta; a outros, a escrita não detém o fluxo da dor e da pulsão da morte (BRANDÃO, 2006, p. 17).

Esse caráter dual da escrita está presente também na própria característica que imprime esse ato, se escrever é “não apagar nunca mais” (QUEIRÓS, 1995, p. 14), como constata o narrador-menino de *Por parte de Pai* (1995), ao observar como o avô registrava cada acontecimento, qualquer que fosse ele, escrevendo-os nas paredes da casa em que viviam. Obviamente não só os acontecimentos felizes são gravados, imortalizados, mas as dores, os sofrimentos também.

Se tomarmos a reflexão de Derrida em *A farmácia de Platão* (2005), sobre a dualidade do ato de escrever, da escrita como *phármakon*, não apenas remédio, mas também veneno, temos de admitir, pois – ademais das afirmações dos escritores sobre a escrita em suas vidas –, que ela opera uma outra função que unicamente a expiação de dores, embora também se possa dizer que ela *possa se prestar* a esse exercício.

A literatura como tóxico, como veneno, aponta para uma outra dimensão do ato de escrever: assim é possível pensar que a escrita pode levar o sujeito para o horror, para o que não deve aparecer, para a mudez, pois a experiência do real pode ser devastadora, avassaladora (BRANDÃO, 2006, p.17-18).

Dessa forma, uma vez tomando a natureza da escrita presente na citação acima, de poder levar o sujeito ao horror, à morte, ponderamos se a escritura, a repetição do relacionamento conturbado com o pai, não estariam, dessa forma, a trabalho de uma ambivalência. Se lembrar é preencher lacunas, a atividade de escrita é criação, e se na escrita

autobiográfica há a presença do ficcional, poderíamos pensar que a escrita, nas obras em que há a repetição dessa temática, cumpre a função de criação de memória não apenas no sentido de elaborar uma falta, aliviar uma dor, mas de elaborar algo de outra ordem, como a própria montagem do problema que envolve a figura paterna e que causa a dor no sujeito.

Isso porque, se na criação de uma obra, na construção de um objeto estético, o autor sofre, mesmo que inconscientemente, os efeitos dessa experiência, não seria nesse sentido, a repetição temática da ausência do pai nas obras de Queirós não apenas a necessidade de expiar a dor como o autor afirma em depoimentos, mas também a própria perpetuação do conflito? Nesse sentido, repetir é voltar não apenas às lembranças felizes, mas também às dolorosas, nesse sentido, é sofrer novamente e não somente se recuperar; repetir é, ainda, a impossibilidade de abandono do conflito, é a negação ao esquecimento.

Não sei quantos anos se passaram. *Sei que continuo recebendo recados de Antônio sempre:* - nas tigelas de arroz-doce das estações rodoviárias, na água que cai do sino em dias de chuva, nas caixas de lápis de cor nas vitrines, no cheiro de 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 rodela de salame de supermercados [...]. *Não há com esquecê-lo.* Mesmo se tento prestar atenção ao meu trabalho, se escrevo com caneta vermelha ou azul, se passa uma formiga ou a sombra de um voo de pássaro, se olho as nuvens ou relâmpagos, e entro em capelas ou se passeio em parques, *Antônio não me deixa* (QUEIRÓS, 1994, p. 95, grifos nossos).

### CAPÍTULO 3: A REPRESENTAÇÃO PATERNA NA ESPIRAL AUTOBIOGRÁFICA: DESLIZAMENTO DE SIGNIFICANTES

*“O tempo amarrota a lembrança e subverte a ordem.”*

*(Bartolomeu Campos de Queirós, 1996)*

#### **Recordar, repetir, (re)escrever: (re)escritas da infância**

A própria epígrafe que abre este capítulo, que inicia o livro *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996), denuncia o carácter descontínuo e não-linear da memória; se a ordem da lembrança é subvertida pelo tempo, a rememoração implica estabelecer uma nova ordem para o vivido, e então, como não é possível recuperar completamente o passado, já não se tem mais a lembrança fidedigna, mas criação, rearticulação, invenção....

Em depoimentos, Bartolomeu ressaltou, de forma a não deixar dúvidas, a presença da memória da infância em sua obra: “Em *Ciganos* está a minha primeira coragem de falar do vivido. Depois veio *Indez e Por parte de pai*. Sônia Viegas me deu esse impulso ao dizer-me: ‘Aquilo que não foi esquecido deve ser muito reconsiderado’” (2012, p. 80) e, obviamente, o conhecimento de alguns elementos da vida de Bartolomeu são fundamentais para o (re)conhecimento de traços autobiográficos na obra. Embora não seja nosso intuito identificar ou separar exatamente o que é real e o que é ficção na obra queirosiana, o que também não seria possível, acontecimentos como a morte da mãe, o pai viajante, os períodos vividos nas casas dos avós, a infância pobre, o segundo casamento do pai, não podem ser ignorados.

Esses elementos aparecem constantemente nas obras que compõem o denominado “ciclo autobiográfico” de Bartolomeu, *Ciganos* (1982), *Indez* (1994), *Por parte de pai* (1995), *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996), *O olho de vidro do meu avô* (2004), *Antes do depois* (2006) e *Vermelho amargo* (2011) – nelas temos a infância retratada a partir de recortes no tempo, e nessas obras há várias imagens, elementos, personagens, passagens e acontecimentos que se repetem de forma muito insistente.

A repetição do tempo da infância, de elementos comuns nos livros, levou-nos a considerar a teoria de Sigmund Freud (1990b), que parte do entendimento de que, quando o sujeito apresenta um comportamento repetitivo, isso ocorre numa tentativa de lidar com um

momento traumático, de elaborá-lo, numa atividade árdua que possibilita a superação dessa repetição.

Em tese, pensando na repetição na escrita, podemos ponderar que ela acontece no sentido de lidar com algo de natureza traumática. Uma indagação que nos surge, todavia, é a intensidade dessa repetição nas obras de Bartolomeu: se a repetição não cessa, significa que o conflito não pôde ser elaborado? Ou a repetição poderia servir também a um propósito outro?

Jeane Marie Gagnebin (2006), na obra *Lembrar escrever esquecer* ressalta a necessidade que temos hoje, uma vez que não exercemos mais uma tradição oral da memória, de inventar mecanismos da lembrança, e pensamos, assim, ser a escrita um deles. A autora utiliza exemplos de sobreviventes dos campos de concentração nazista para concluir que a repetição, a volta ao conflito, nasce da impossibilidade do esquecimento da experiência traumática. Assim, a repetição de narrar o indizível tem a ver com uma tentativa de elaborar o trauma e continuar a viver. Nesse caso, o que está em jogo não é o que precisa ser lembrado, mas sim *o que não pode ser esquecido*, como disse Sônia Viegas a Bartolomeu.

Gagnebin, retomando o pensamento de Paul Ricoeur sobre o texto de Freud que aborda a repetição e a elaboração, indica que, para que o sujeito consiga sair da repetição compulsiva, e alcance o processo de elaboração, para que consiga elaborar a dor, é preciso ter a coragem de enfrentar o passado.

O trabalho de elaboração, a repetição, nesse sentido, tem grande relação com os conceitos de luto e melancolia na teoria psicanalítica. Freud, na obra *Luto e melancolia* (2010), estabelece uma diferenciação entre os dois termos que compõe o título do texto. Segundo ele, a diferença essencial entre o luto e a melancolia é que,

Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc. Sob as mesmas influências observamos, em algumas pessoas, melancolia em vez de luto, e por isso suspeitamos que nelas exista uma predisposição patológica. Também é digno de nota que jamais nos ocorre ver o luto como um estado patológico e indicar tratamento médico para ele, embora ocasione um sério afastamento da conduta normal da vida. Confiamos em que será superado após certo tempo, e achamos que perturbá-lo é inapropriado, até mesmo prejudicial.

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento\* doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição

(FREUD, 2010, p. 128).

Assim, em linhas gerais, embora o luto e a melancolia tenham em comum a dor, a diferença básica entre ambos é que, enquanto o primeiro, dentro de determinado tempo, é superado, a segunda configura-se como uma patologia crônica, que acompanha a pessoa indeterminavelmente. De acordo com Gagnebin, “enquanto no luto, é o mundo que se torna vazio devido à ausência da pessoa amada, na melancolia é o próprio eu que se esvazia, que não tem mais a força de se recompor, de viver novamente” (2006, p.105).

Desse modo, a autora salienta que a insistência na repetição, na rememoração do passado, pode, ao invés de contribuir para a elaboração da dor causada pelo evento traumático, de forma parecida ao que ocorre no processo do luto, instalar uma espécie de obsessão, semelhante à melancolia patológica, que, ao invés de fazer o sujeito superar o conflito, aprisiona-o indeterminavelmente no passado, e, ao que parece, intensifica a dor:

A aproximação operada por Ricoeur entre o trabalho de elaboração, que permite sair da repetição, e o trabalho de luto, que possibilita uma nova ancoragem na vida, sugere que haja muitas afinidades entre a compleição melancólica e a “obsessão comemorativa” que descreve Pierre Nora, obsessão denunciada por Todorov no seu pequeno panfleto citado no início deste texto. Uma obsessão que também pode reinstalar, infinitamente, os sujeitos sociais no círculo da culpabilidade, da autoacusação e da autojustificação, que permite, em suma, permanecer no passado em vez de ter a coragem de ousar enfrentar o presente (GANEVIN, 2006, p. 105).

Essa observação ressaltada no texto de Gagnebin mostra-nos justamente que a repetição também possui um caráter dúbio, duplo, ela pode acontecer na tentativa de lidar com o traumático, mas, ao mesmo tempo, tornar-se uma obsessão e perpetuar-se de forma danosa, prejudicial. Por isso questionamos se a repetição, nos textos de Bartolomeu Campos de Queirós, teria uma função exclusivamente “curativa”, já que repetir, tal como a escrita, pode ser remédio ou veneno.

Essa reflexão do caráter dual da escrita pode ser encontrada em *A farmácia de Platão* (2005), de Jacques Derrida. Nesse texto, o autor recupera no *Fedro*, de Platão, as origens do nascimento da escritura, para refletir sobre sua natureza.

A história, por muito tempo considerada malfeita e desvalorizada, narra um diálogo entre o protagonista principal, Sócrates, e Fedro, um interlocutor, cujo conteúdo dá continuidade a discussões realizadas numa obra anterior do autor, *O Banquete*. Embora no texto os dois conversem sobre o amor, a alma, a loucura, etc, e apenas no final o diálogo



trate da prática e domínio de uma arte, no caso a escrita, para Derrida, o Fedro é um texto que é permeado, de um extremo ao outro, pela palavra *phármakon* e o processo de escritura.

A partir dessa observação, o autor procura exemplificar e demonstrar como esse vocábulo circula por todo o texto platônico. Derrida chama a atenção, primeiramente, para o mito do rapto de Orítia, que é evocado no início do diálogo entre Sócrates e Fedro, no qual aparece um nome peculiar, Farmaceia, uma jovem que, num jogo aparentemente inocente, teria provocado a morte de uma virgem pura. Essa breve evocação a Farmaceia, no início no texto de Platão, não passa despercebida a Derrida, que questiona se essa ocorrência teria sido casual. Isso porque, de acordo com o autor, “Farmaceia” (*Pharmákeia*) é também o nome comum que significa a administração do *phármakon*, da droga: que pode ser remédio ou veneno. Desse modo, essa menção seria uma espécie de prenúncio às reflexões que ainda estavam por vir no texto platônico, as quais estão “amarradas” por meio de um jogo de palavras, temas e nomes.

Em certa altura do diálogo entre Sócrates e Fedro, é evocado o mito do deus Theuth, aquele que, ao inventar os números, os cálculos e também a escrita, apresentou-os ao rei do Egito, Thamous, ressaltando que essas artes, por serem benéficas, deveriam ser ensinadas aos egípcios. O deus, em sua explanação, deteve-se especialmente na escritura, a qual, segundo ele, representava um remédio contra a ignorância e o esquecimento. O rei, no entanto, responde a Theuth que a invenção apresentada não possuía apenas caráter benéfico, ela podia, ao mesmo tempo, ser maléfica, uma vez que a escrita podia provocar a depreciação da memória, já que não retém a recordação, mas somente a reativa. Além disso, podia ser um instrumento de ilusão de conhecimento, já que muitos, por lerem em grande quantidade, podem se iludir que são sábios quando na verdade não passam de ignorantes.

A polissemia do vocábulo *phármakon*, presente no texto original, é a chave para a compreensão do caráter dual da escrita que é ilustrado por Sócrates no mito de Theuth. No entanto, segundo Derrida, essa multiplicidade de sentido do termo *phármakon* foi perdida nas traduções do grego para outros idiomas e assim, muitas vezes a palavra foi traduzida simplesmente por remédio, o que, em geral, oculta a complexidade que envolve esse vocábulo:

Todas as traduções nas línguas herdeiras guardiãs da metafísica ocidental têm, pois, sobre o *phármakon* um *efeito de análise* que o destrói violentamente, o reduz a um dos seus elementos simples ao interpretá-lo, paradoxalmente, a partir do posterior que ele tomou possível. Uma tal tradução interpretativa é, pois, tão violenta quanto impotente: ela destrói o

*phármakon*, mas ao mesmo tempo se proíbe atingi-lo e o deixa impenetrado em sua reserva (DERRIDA, 2005, p. 53).

É por isso que, ao considerarmos o mito platônico de Theuth, no qual a dualidade da escrita é apontada, constatamos que essa não possui apenas caráter benéfico, de salvação. Ela, tal como uma droga, claro, pode curar, mas levando em consideração que a diferença entre o remédio e o veneno está na dosagem, é preciso considerar que a escritura também pode ser o veneno que faz sangrar a ferida, caminhar de encontro à morte.

A toxicidade que envolve o *phármakon*, a escrita, advém do fato, também, de ela possuir uma natureza oposta à da fala, o *lógos*. Isso porque, enquanto essa, para existir, necessita da presença de *seu pai*, o sujeito falante, a existência daquela, pelo contrário, prescinde de qualquer presença de seu criador, de seu pai. A escritura pode, até mesmo, em seu caráter destrutivo, cometer parricídio, se tornar criminosa:

[...] a origem do *lógos* é *seu pai*. Dir-se-ia, por anacronia, que o “sujeito falante” é o pai de sua fala [...]. O *lógos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai [...]. A especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai. Uma tal ausência pode se modalizar ainda de formas diversas, distinta ou confusamente, sucessiva ou simultaneamente: ter perdido seu pai de morte natural ou violenta, por uma violência qualquer ou por parricídio [...] (DERRIDA, 2005, p. 25).

O texto parricida, pois, seria aquele que mata seu pai, seu autor, na medida que escapa de seu controle<sup>3</sup> ao se fazer conhecido por vários leitores, os quais o modificam ao lhe atribuírem novas significações, muitas vezes distintas das que seu criador lhe atribuiu primeiramente. Desse modo, a constatação de a existência da escrita se relacionar à ausência do pai, o qual pode assassinar deliberadamente, indica a conotação negativa que está em sua constituição, ela é de natureza traiçoeira, assassina, venenosa.

Tal como a escrita, a repetição não tem caráter exclusivamente curativo. Ela pode, também, fazer com que o conflito nunca seja abandonado. É por isso, como conhecemos a polissemia que envolve o vocábulo *phármakon*, a escrita, que não a enxergamos de maneira tão simples, unilateral, ainda que o autor afirme ser essa atividade uma espécie de “remédio”.

Uma vez sabendo do caráter dual da escrita e também da repetição, obviamente não temos a intenção de situar os textos memorialísticos de Bartolomeu em nenhum dos lados

---

<sup>3</sup> Cf. BRANDÃO, Ruth Silviano. 2006, p. 99.

que envolvem esses vocábulos, pelo contrário, é justamente nessa linha tênue entre remédio e veneno que percebemos a ordem da repetição nas obras de Bartolomeu.

A escrita pode ser, sim, uma forma de tentar aliviar o amargor das memórias, como se faz entender neste trecho que abre a obra *Vermelho amargo*: “Foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor” (QUEIRÓS, 2011, p. 5). Mas, ao mesmo tempo, se escrever é “não apagar nunca mais” (QUEIRÓS, 1995, p. 14), como apontado nesse trecho de *Por parte de pai*, com essa atividade também é eternizado o que se quer expiar.

Mas caber esclarecer a ordem dessa repetição, que também pode ser patológica, da ausência paterna a que nos referimos. Obviamente, e isso já foi destacado, não é apenas esse elemento que se repete nos textos *corpus* de nosso trabalho; há, ao mesmo tempo, outros elementos e personagens repetitivos nas obras.

Contudo, engana-se quem pensa que nos livros se obedeça a qualquer cronologia. Também *a repetição não é igual*. Os enredos dos livros, embora contenham esses elementos em comum, não são lineares, repetem-se, mas não exatamente da mesma forma. A cada obra, pode-se perceber que eventos são recuperados e re(escritos), ressignificados, uma nova infância é mostrada, ainda que interligada às outras.

É como se a cada obra tivéssemos uma infância, um narrador menino, que mesmo possuindo elementos comuns com outros meninos, tivesse vida distinta à deles, com detalhes, aprendizados, vivências e sofrimentos, ao mesmo tempo diversos e relacionados.

Claro que não é possível aqui, e também não é essa a nossa intenção, mostrar, comparar nos livros todos esses elementos que se repetem, mas, como exemplo dessa questão da ressignificação, podemos pensar que a figura paterna aparece como *pai viajante* em todos os textos; todavia, *a forma como essa ausência é sentida pelos narradores é diferente*, já que, também, outros elementos estão em jogo nas narrativas.

Nessas narrativas memorialísticas, não é possível saber o que é memória e o que é criação, ressignificação. A escrita é, a cada livro, ferramenta que possibilita novo nascimento (renascimento) de narradores-meninos:

Na certidão estão registrados os nomes dos meu pai, da minha mãe, dos meus quatro avós, dos meus padrinhos. Todos já partiram sem deixar o endereço. A data do batizado continua errada. Nasci com 57 anos. Sou a soma de 34 com 23. Quando olho para o papel, amarelado pelo tempo, eu cismo em nascer de novo. Então brinco de faz-de-conta e escrevo (QUEIRÓS, 2006, p. 46).

Essa passagem que encerra o livro *Antes do depois* (2006), deixa claro o caráter renovador possibilitado pela escrita; com ela, com o faz-de-conta, é possível nascer de novo, e é essa sensação que temos na leitura das obras de Bartolomeu, como se tivéssemos um “mesmo” narrador-menino, (re)nascendo em diferentes vidas (mas com pontos semelhantes), vivendo várias infâncias, que, ao mesmo tempo que se distanciam, se aproximam num movimento de repetição que ocorre insistentemente ao longo dessas sete obras.

Devido a isso, pensamos que a imagem/palavra comumente usada para se referir a esses textos memorialísticos, “ciclo”, nome que esse conjunto de textos recebeu inicialmente<sup>4</sup>, não seria a mais adequada, uma vez que a palavra em questão indica certa circularidade, no sentido de completar a sequência de uma sucessão regularmente recorrente de eventos ou fenômenos. A ideia do ciclo ou círculo implica que determinado acontecimento repita-se numa cadeia infinita que começa num lugar e termina, volta, para esse mesmo lugar, numa espécie de renovação programada, de circularidade fechada, na qual os elementos se repetem de forma sucessiva e de maneira sempre igual. Nesse tipo de circularidade não há espaço para mudança alguma, repete-se da mesma maneira, retorna-se sempre ao mesmo ponto. Definitivamente, não é isso que encontramos nas obras autobiográficas de Bartolomeu, ainda que o tempo apresentado nelas seja sempre o da infância.

Nos textos memorialísticos de Bartolomeu, é verdade que certos elementos são recorrentes, mas nem de longe são apresentados em cada obra de forma *exatamente igual*. Nesses textos, os significantes não são apenas retomados, mas também ressignificados, rearranjados, readjetivados. Devido a essa repetição, até podemos aceitar a ideia da circularidade para os textos memorialísticos de Bartolomeu, mas não uma circularidade do ciclo, que é fechada. É por isso que ao pensarmos na repetição em nossos textos *corpus*, interpretamos ser a *espiral em movimento* e não o círculo, ciclo, a palavra/imagem que melhor caracterizaria essas obras.

Isso porque a ideia da espiral movendo-se, embora envolva um retorno, e um centro, o ponto para o qual se retorna não é exatamente o mesmo, pois o centro da espiral, devido ao movimento, pode se deslocar de lugar. Ao girar sobre si mesma, alguns pontos são

---

<sup>4</sup> Não conseguimos recuperar a fonte em que esse termo foi cunhado ou usado pela primeira vez.

tocados, mas a ordem como isso ocorre é subvertida a cada giro, pois as voltas que se projetam formam uma espécie de labirinto, se entrelaçam, se aproximam e se distanciam, e nesse estado movediço, o ponto de retorno, bem como os significantes, a cada volta, são rearranjados na sua relação com outros significantes, retorcidos, para que adquiram outra significação.

Eis o motivo de o pai, a ausência desse e a relação com o filho parecerem ser ressignificados e variar de uma obra para outra. Isso provoca, dentro dessa “espiral autobiográfica”, diferentes modos tanto de como o pai atua no seio da família, quanto variadas formas de como a ausência dessa figura é percebida e incomoda o narrador dos textos. Uma vez que a ausência do pai é ressignificada nos textos memorialísticos de Bartolomeu, a figura paterna parece ser uma espécie de significante que desliza, que ocupa ora uma função, ora outra.

Vimos que em *Ciganos* e em *Por parte de pai*, o pai é retratado como uma figura distante em vários sentidos, tanto no âmbito físico, como no afetivo. A ausência paterna nas obras provoca o sofrimento nos filhos, mas, se a ausência incomoda e faz sofrer nesses textos, o mesmo não pode ser dito a respeito do que ocorre em outros livros, nos quais, embora também exista a falta paterna, essa não infringe sofrimento.

Quando nos referimos a esse deslizamento de significantes, é preciso esclarecer que o significante ao qual nos referimos não é o saussuriano e sim o lacaniano. Na teoria lacaniana, proveniente da teoria estrutural da língua de Ferdinand de Saussure, o conceito de significante é modificado para atender às necessidades das experiências psicanalíticas. Na linguística saussuriana, o significante, imagem acústica, ao lado do significado, conceito, são entidades psíquicas que se unem e formam uma significação. O signo linguístico é essa união de caráter arbitrário, mas não aleatório, pois é convencionada pela comunidade, e a cuja definição ocorre puramente em termos de diferença, relacionando-se com outros significantes por oposição e encadeamento<sup>5</sup>. Não é desse significante que falamos, já que, nessa teoria, a relação entre significante e significado envolveria fixidez e não é isso que vemos nas obras de Bartolomeu.

Lacan, a partir de uma releitura da teoria de Saussure, propõe que o estudo das ligações do significante e sua relação com o significado ultrapassam a discussão quanto à

---

<sup>5</sup> Cf. JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo. 2005, p. 48.

arbitrariedade do signo, ou seja, o significante não teria a mera função de representar o significado:

Fracassaremos em sustentar sua questão enquanto não nos tivermos livrado da ilusão de que o significante atende à função de representar o significado, ou, melhor dizendo: de que o significante tem que responder por sua existência a título de uma significação qualquer (LACAN, apud MENICUCCI, 2010, p. 30).

De acordo com Menicucci (2010), Lacan propõe inicialmente duas modificações na concepção de signo proposta por Saussure: uma representação do signo linguístico em que significante e significado não têm pressuposição recíproca e uma inversão na representação espacial dos dois elementos, de modo a ressaltar a primordialidade do significante sobre o significado. O significante, não teria – ainda que arbitrariamente produzido – uma relação fixa com o significado. Para Lacan, a experiência psicanalítica com psicóticos teria demonstrado que o significado é extremamente volátil, evanescente, como um fluido que desliza ao longo da cadeia de significantes.

Além disso, a autora salienta que a linha que relaciona significante e significado na representação saussuriana do signo, toma para Lacan o caráter de barra mais espessa, separação que possibilita a circulação desses elementos de modo autônomo, mas que resiste à relação entre eles. Dessa forma, o significante estaria em frequente relação com outros significantes, não existiria unicamente para representar o significado.

A significação, nesse caso, ocorreria quando o significante estivesse articulado com outros na *cadeia significante*, isto é, quando em relação com outros significantes. Assim, um significante pode, dependendo de suas articulações com outros significantes, de seus deslizamentos, apresentar diferentes significações:

O significante é a unidade mínima do simbólico e tem como característica o fato de jamais comparecer isolado, mas sempre articulado com outros significantes. O que produz o processo de significação é a articulação entre os significantes, constituindo, assim, uma cadeia. A menor cadeia significante é formada por um par. Ou seja: é preciso pelo menos dois significantes para que se realize a criação de sentido. Justamente por isso a definição de significante causa estranheza, na medida em que inclui o próprio termo: significante é o que representa um sujeito para outro significante (JORGE; FERREIRA, 2005, p. 45 - 46).

Sobre a afirmação de ser o sujeito aquilo que um significante representa para outro, Marco Antonio Coutinho Jorge e Nádia Paulo Ferreira (2005) explicam que o sujeito, na teoria lacaniana, apareceria, numa fórmula criada pelo psicanalista, dividido entre dois significantes, ou seja, o sujeito é o efeito de uma operação significante e remete sempre a uma constante divisão, por isso deve ser representado no intervalo de dois significantes, ou seja, “sujeito é o que está sempre deslizando numa cadeia de significantes” (p. 46).

Nesse sentido, vários significantes na obra de Bartolomeu estão em constante deslizamento em relação a outros significantes, daí essas diferentes articulações produzirem várias significações na espiral autobiográfica. A nosso ver, o significante paterno, ou a ausência do significante paterno é o que mais desliza nas obras, e a significação resultante desse deslizamento é visível na relação do filho com o pai, no modo como a criança sente a falta desse.

Por esse viés, percebemos a figura paterna nas obras de Bartolomeu, esse pai cigano, como um significante em constante deslocamento. Isso não apenas pela característica do pai ser viajante, mas, sobretudo, devido ao fato de que sua relação com o filho desliza, modifica-se, entre as obras.

### **Pai cigano: a intensidade da falta**

O primeiro livro que abre a *espiral autobiográfica* de Bartolomeu, *Ciganos* (1991) é a obra que não apenas inicia a “avalanche” de memórias que permeia várias obras posteriores do autor, como também é um texto que, em seu conteúdo, isto é, enredo, pode ser pensado de forma metafórica como uma menção à natureza da presença do pai nesses livros. Ciganos não são apenas os andarilhos misteriosos que iam e voltavam, vez ou outra, para a cidade que habitava o narrador do livro, cujo mistério e magia recheava as fantasias do menino que, solitário, imaginava-se sendo roubado por eles. Ciganos são também os pais dos personagens meninos de todas as obras que possuem essa “avalanche” de memórias, homens viajantes, ora admirados, ora ameaçadores, frios.

Embora a inconstância seja característica comum a esses pais, percebemos que a relação desses personagens com os narradores é dual. Em algumas obras, o pai é admirado, como se exercesse a função de *pai imaginário*, com o qual se identifica; em outras, o pai é uma figura fria e distante, por vezes violenta, com o qual, aparentemente, muitas vezes, a

identificação não é desejada, numa espécie de operador simbólico da lei, que obriga o sujeito a, de certa forma, rivalizar com esse pai.

Em *Indez* (1994), *Ler escrever e fazer conta de cabeça* (1996), *Antes do depois* (2006) e *O olho de vidro do meu avô* (2004), a relação do pai nos livros é da primeira ordem apontada, com poucas variações de uma obra para outra. No primeiro, o pai, embora ficasse pouco tempo em casa, possuía uma relação de afeto com o filho, Antônio, menino nascido na estação das águas, nascido antes do tempo, fraco, batizado às pressas, já que a morte sem batismo o condenaria a viver eternamente no limbo.

O pai orgulhoso, com Antônio nos braços, procurava dar um dedo de prosa para cada convidado. Falava do tempo, das futuras colheitas, do perigo das enchentes e das novas crias, sem esconder sua tanta felicidade, que Antônio também já sentia.

Os padrinhos foram os derradeiros a deixar a casa. Debaixo da chuva ainda fina, partiram abençoando o afilhado (QUEIRÓS, 1994, p. 20).

O pai, aqui, era também aquele que ajudava a cuidar do menino, acometido por várias doenças na infância. Nessa obra, Antônio, menino nascido antes do tempo e rondado pela morte, contava com esmerados cuidados dos pais. Cada pequeno gesto de ambos, e, em especial da figura paterna, demonstra todo o zelo e amor para com esse filho, que se vê paparicado, rodeado carinho, e não tem dúvida alguma de ser amado.

Quando a noite chegava, o pai mergulhava uma ferradura de cavalo nas brasas do fogão. Vermelha, em fogo, ela era jogada rápida numa vasilha de leite. A mãe, paciente, dava Antônio para beber pequenos goles daquele leite ferroso, com a esperança de abrandar a tosse (QUEIRÓS, 1994, p.15).

A relação entre pai e filho era marcada pela leveza da vida simples no campo. Se o pai partia nas madrugadas transportando leite, carvão e lenha, sua voltas para casa eram acompanhadas de gestos que revelavam amor e desvelo pela família, desse pai que era o provedor e também um protetor, cuja ausência deixava a sensação de insegurança:

De tempo em tempo ele viajava por mais dias. A mãe amarrava as portas de janelas mais cedo, encostando machados e bacias. O medo lembrava que o pai estava ausente. Quando voltava, ele trazia pão com salame embrulhado em papel pardo. Naquele lugar, onde biscoitos e bolos eram frequentes, pão era notícia de outro mundo. E o salame, vermelho, cortado em rodela, com meias luas e pimenta-do-reino, tinha o gosto do amor que



o pai revelava nos gestos, mas não dizia com a voz (QUEIRÓS, 1994, p.37-38).

Esse homem, costumeiramente, embora falasse pouco, e não expressasse seu amor com palavras, o fazia nos gestos, pequenas demonstrações de afetividade. O silêncio paterno revela-se uma forma de amor e, em *Indez*, essa forma peculiar do pai de demonstrar o amor era não apenas reconhecida pelo filho como válida, mas também admirada, como se ser amado por meio do silêncio significasse mais para o filho que outras formas mais explícitas de amor.

O pai, homem calado, coçava sempre a cabeça, por longo tempo, como se estivesse fazendo carinhos no pensamento. Trabalhava muito e sem descanso. Havia sempre uma arame para esticar, uma galinha para cortar as asas, uma tábua no curral merecendo mais um prego, uma planta carecendo de estaca para ganhar em altura. Aos domingos ele se assentava debaixo da sombra de uma árvore e ficava com o tempo. O tempo lhe presenteava com o silêncio.

[...]

As irmãs de Antônio, que já se vestiam de anjo nas coroações da capela e ganhavam cartuchos com amêndoas, elas ficavam atrás do pai, penteando e despenteando seus cabelos, partindo e repartindo os fios. Ele devia gostar do carinho, pois olhava para os lados sem mexer com a cabeça, para não sair do jogo (QUEIRÓS, 1994, p.37).

Assim, em *Indez*, os momentos do pai em casa eram marcados por amor e pelo silêncio, que, embora fosse comum, por vezes era quebrado por histórias de vivências passadas proferidas em reunião familiares registradas após o jantar, que revelavam a completude e sintonia entre os membros da família. A noite era o momento de reafirmar, por meio das conversas, os laços entre pais e filhos, era a oportunidade de contar “causos”, curiosidades sobre o passado; dar-se a conhecer aos filhos é, também, proporcionar a eles a ocasião de conhecerem sobre as próprias origens, sobre si mesmos.

Lia-se o amor no corpo forte do pai, no seu prazer pelo trabalho, em sua mansidão para como os longos domingos. Era silencioso, mas escutava-se o amor murmurando – noite adentro – no quarto do casal. A casa, sem forro, deixava vazar esse murmúrio com aroma de fumo e canela, que invadia lençóis e dúvidas, para depois filtrar-se por entre telhas.

Experimentava-se o amor quando, assentados no calor da cozinha – pai e mãe – falavam de distâncias, dos avós, das origens, dos namoros, dos casamentos.

E, quando o sono chegava, para cada menino em cada tempo, era o amor que carregava cada filho nos braços para a cama, ajeitando o cobertor por sob o queixo (QUEIRÓS, 1994, p. 23).

Mas as histórias, que quebravam a “mudez” do pai, podiam ser também derivadas de livros. Nesse sentido, o pai, nessa obra, é também o iniciador do filho nas histórias livrescas e na escrita. É a curiosidade do filho ao observar o pai escrever que o instiga a aprender a ler e a escrever, habilidades que mais tarde desenvolveria com a ajuda da professora da escola.

Ele tinha alguns livros velhos, que relia sempre. Eram histórias de grandes homens. Outras vezes, usando da pena e do tinteiro, escrevia com letra bonita o nome dele, dos filhos, da mulher. Antônio, sem saber ler, ficava curioso para saber onde estava o seu nome. Se perto ou longe do nome do pai. Sem arriscar a perguntar muito, pedia ao pai para escrever de novo e mais. Ele cumpria a curiosidade do menino caprichando ainda mais na letra. Antônio dobrava a atenção.

No dia seguinte a mãe acendia o fogo com os papéis, queimando os nomes sem pensar no pesar de Antônio, desejoso de esconder os desenhos e copiar um dia. Veio daí sua vontade de ter uma gaveta com chave (QUEIRÓS, 1994, p. 38).

A curiosidade de Antônio de saber se possuía um nome parecido com o do pai revela, não apenas o afeto direcionado a ele, mas, sobretudo, identificação, o desejo de *ser como o pai*, a quem admirava. Nesse sentido, em *Indez*, pode-se perceber que a figura do *pai imaginário* é encarnada pelo pai da realidade. A admiração, no texto, era recíproca da parte do pai, envaidecido por ter um filho esperto como Antônio:

O pai observava um jeito que Antônio tinha: ele estava sempre rabiando os adultos, escutando conversas, e de maneira despidada. Ficava no canto da sala fazendo-se de entretido com algum tatuzinho-bola. Outras vezes, debaixo da mesa, separando pedrinhas ou contanto sementes. O pai ficava vaidoso com a curiosidade do filho, sempre querendo saber de mais coisas, olhando tudo de todos dos lados.

Ele gostava daquele menino, nascido de surpresa, vivendo de teimoso. Achando que a vida do Antônio era um milagre, misturava quina, magnésia, canela, ruibardo em vinho moscatel. Deixava a garrafa de infusão na prateleira da cozinha para Antônio tomar as colheradas em jejum, e ficar mais forte (QUEIRÓS, 1994, p. 46).

A veneração que o narrador possui pelo pai fica expressa em várias passagens do livro. O pai era uma espécie de modelo a se seguir, ser como o pai era o desejo do narrador, que via, indicado pela mãe, o aprendizado da escola como uma espécie de afastamento a satisfazer esse desejo:

Sua mãe estava sempre lhe dizendo: você vai crescer, entrar na escola, estudar muito, *para nunca precisar ser igual ao seu pai. E Antônio, que gostava tanto dele, de sua força, de seu tamanho, de sua barba, de seu caminhão nas estradas, só queria ser como ele. Tanto queria que já não tomava banho pelado perto de ninguém.* E, quando sonhava que estava caindo em pirambeiras e a mãe dizia que era sinal de que estava crescendo, ficava contente. Desejava sonhar mais e mais para ficar depressa do tamanho do pai. E quando andava junto do pai ele estava sempre medindo o tamanho das sombras.

Era silencioso esse desejo, mas era forte. Sem saber o que aconteceria ali na escola, além de aprender a ler, escrever e fazer conta de cabeça o menino sentia um medo que lhe doía também no corpo inteiro (QUEIRÓS, 1994, p. 69-70 grifos nossos).

É como se, em algumas passagens dessa obra, a mãe é que desempenhasse a função do *pai real*, aquele que se coloca entre o filho e seu objeto de desejo, no caso, o pai. A castração simbólica nesse sentido é em alguns momentos efetivada pela mãe, pai real castrador, travestida pelo estatuto do *pai simbólico*, o que prescreve a castração, já que é por meio das palavras que ela explicita a impossibilidade do filho de cumprir o desejo de ser como o pai.

Assim, a relação do narrador com o pai seguia repleta de um mútuo amor silencioso: o pai, homem reservado nas falas e nos carinhos, amava o filho; e o filho, secreta e silenciosamente, amava o pai. Também a despedida de ambos, quando Antônio se vê obrigado a mudar de cidade para continuar os estudos, ocorre permeada por um silêncio amargo, doído, cúmplice. O sofrimento vem em duplo assalto, pela separação da família, do pai, e pela castração simbólica, impossibilidade de seguir os passos da figura admirada; prosseguir nos estudos era estar cada vez mais longe de assemelhar-se ao pai.

Na boleia do caminhão, partiu Antônio com o pai. Beijou a mão da mãe, abraçou cada irmã sem dizer uma palavra. Sofria. Era uma dor que só o choro poderia curar, mas não queria chorar para ninguém sofrer junto. Foram em silencio caminho afora. De vez em quando o pai lhe passava o rabo dos olhos, sem falar ou perguntar nada.  
[...]

O pai não queria viajar durante a noite e partiu rápido. Abraçaram-se apertados. Os olhos do pai embaçaram. Ele olhou para o filho e disse:

— Acho que estou gripado.

— Eu também, compreendeu o menino (QUEIRÓS, 1994, p. 93-94).

Muitos dos elementos e situações presentes em *Indez* repetem-se em *Antes do depois*, obra que remete muito a um texto de Bartolomeu denominado “Das saudades que não

tenho...”<sup>6</sup>. Todavia em *Antes do depois* é dada uma importância explícita à memória, cujo caráter complexo e intenso é ressaltado logo no início da texto pelo narrador:

Há dias em que estou mais para esquecer e outros para mais lembrar. [...] Memória a gente não rasga, não joga no lixo, não lava com sabão [...] Coisas que a gente só imaginou, a memória guarda. E fatos que a gente nem sabia que sabia rompem sem mais nem menos no pensamento (QUEIRÓS, 2006, p. 11).

A complexidade da memória reside no fato de guardar também acontecimentos apenas imaginados. Assim no exercício da rememoração, é comum que o que foi apenas fantasiado seja trazido ao pensamento de forma indissociável das outras lembranças.

Nesse texto, enquanto o narrador volta à sua primeira infância, mais especificamente ao dia do seu batizado, as memórias saltam entre outras vivências, como o aprendizado na escola e a relação com o pai, homem que prezava o silêncio (e também a manteiga, produto que transportava no caminhão em viagens), e a mãe, que amava a música:

Ser filho de pai que amava manteiga e de mãe que adorava música parecia penoso. Com o pai viajando e a mãe suspirando, meu amor ficava em jogo. Sentia-me equilibrando entre a noite e o dia, entre o doce e o salgado, entre o inverno e o verão. Era como chorar sem saber o motivo (QUEIRÓS, 2006, p. 42).

Também nesse livro, a relação com o pai era baseada na economia de carinhos e na cumplicidade do amor compartilhado no silêncio:

Minha mãe usava palha para acender o fogão. Meu pai fumava cigarro e palha alisada com o canivete. Palha era matéria-prima da família. Se o canivete ficava desocupado, eu usava para descascar laranja. O sumo espirrava nos meus olhos e eu chorava sem chorar. O ranço do fumo no corte do canivete se misturava com o suco da fruta. Eu comia a laranja e mais amava meu pai. Era minha maneira de abraçá-lo. Sempre fui econômico nos carinhos. Como meu pai, guardava o amor no silêncio. No meio do silêncio vive todo tipo de ruído (QUEIRÓS, 2006, p. 19).

O pai, nesse livro, mais uma vez é viajante e misterioso. Os encantos desse pai fascinam o menino, que deseja crescer rápido para acompanhá-lo no desbravamento de

---

<sup>6</sup> Cf. QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. 2012, p. 13-16.

territórios, observar paisagens desconhecidas, encher os olhos com a beleza de lugares nunca antes visitados.

Meu pai descarregava tantas latas de manteiga que durante anos achei que ele cheirava a curral. Respirar cheiro de curral me despertava carinho pelas vacas. Subia na cerca e via meu pai espremendo as vacas para fornecer manteiga. Invejava a esperança de meu pai. Queria crescer logo. Ele era forte, cheio de mistérios, mas sem fazer milagres. Sonhava viajar com ele, na boléia do caminhão, e olhar o mar com meus olhos (QUEIRÓS, 2006, p. 43).

Essa relação de afeto e cumplicidade entre pai e filho também acontece em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. Neste texto, a ausência do pai em casa é justificada: era preciso trabalhar dia e noite para sustentar a família, por isso a falta é vista como consequência desse esforço, o que pode justificar a aparente confusão do pai em sua condição cigana:

A pobreza pesava bastante sobre os ombros de meu pai. Trabalhava dia e noite, estrada afora, vencendo lama e poeira, regressando cansado, lastimoso, e ainda carregando água na peneira, escondido de todos. Eu via seu desânimo em vencer a distância entre a cozinha e o caminhão, estacionado debaixo as mangueira. Confuso, ele não sabia se me convidava para viajar com ele ou se desejava ficar, esticar as pernas, tomar meus deveres, aprender minhas lições (QUEIRÓS, 1996, p. 13).

O pesar da falta é, dessa forma, compartilhado entre a mãe e os filhos, a família toda sentia saudade e ansiava a volta do pai. Os retornos do pai se tornam ainda mais esperados com a doença da mãe, que passou a viajar também frequentemente para tratar uma doença grave, responsável por apresentar ao narrador a primeira palavra que esse veio a aprender a soletrar na escola, morfina, palavra comprida, que guardava em seu interior, em sua própria constituição, um prenúncio da morte: “À noite, pelas frestas da janela eu aguardava meu pai chegar. Ansiava ver minha mãe voltando com meu pai da Capital, curada pelo rádio e amiga do César de Alencar, Marlene, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira e principalmente Francisco Carlos” (QUEIRÓS, 1996, p. 34).

Nesse cenário de doença da mãe, a relação entre pai e filho era de proximidade, de identificação e de apoio. O medo do narrador era descobrir não ser filho do pai: “Meu pai dizia ter eu nascido sem ser esperado, de surpresa, fora de hora. Nunca tive força para indagar

de onde tinha vindo. Onde estava antes. Gostava de ser filho dele e sofria, ameaçado por outra verdade” (QUEIRÓS, 1996, p. 33).

Advém também do pai o incentivo para o ingresso do narrador na escola, para aprender a ler, fazer as quatro operações matemáticas: soma, adição subtração e multiplicação, e copiar exemplos de gratidão, ações cuja importância era ressaltada pelo pai. A cada novo aprendizado, o narrador via não só a possibilidade de expandir o conhecimento, mas também impressionar o pai, por quem desejava ser admirado, reconhecido.

Tomei martelo e dois pregos, um fino e outro mais grosso. Meu pai deixou riscado, numa lata de marmelada redonda, uma estrela chamada Cinco Salamão. Com prego fino enchi de furinhos toda a estrela. Com o outro, o mais grosso, o resto da lata. No fim do dia esperei por sua chegada, com o orgulho de ter o dever cumprido. Fomos para o banheiro. Meu pai trocou o chuveiro velho e enferrujado, entupido de ferrugem, pelo novo, feito por mim, amarrando com arame.

(...)

Tomamos banho juntos. Meu pai de cuecas e eu, como devia ter nascido, menos o choro. Não sabia se somente a água me fazia cócegas, mas rolando sobre minha cabeça me fazia rir até a alma. Meu pai me entregou o sabão e se abaixou me pedindo para ensaboar suas costas. A espuma tornou macia sua pele e, aos poucos, sem esforço, fui recuperando o fôlego perdido (QUEIRÓS, 1996, p. 60).

Percebe-se, nessa passagem, que o narrador se sente importante ao realizar a tarefa de confecção de um chuveiro na lata de marmelada. Ao manufaturar o artefato, dupla tarefa foi cumprida, auxiliar na atividade que lhe foi delegada, e, ao mesmo tempo, orgulhar o pai. Ao compartilhar um banho, momento de intimidade com o pai, o narrador se sente estupefato, um pequeno homem capaz de realizar tarefas adultas, importantes, até mesmo ajudar o pai a se limpar, atividade que reflete a confiança depositada entre ambos.

Na obra, ademais dessa confiabilidade entre pai e filho, a relação dos dois é marcada por brincadeiras, carinho:

Como aprendi que para bom entendedor meia palavra basta, eu retirava o fim das palavras e criava adivinhações: “cami que pas pe estra seguín o ru do ser”. Se tentava conversar com meu pai nessa língua, ele não entendia nada, mesmo sabendo carregar água na peneira. Com certeza, vivendo ocupado com chuvas, estiagens, distâncias e doenças, não teve tempo de conhecer o Anônimo, nem era bom entendedor (QUEIRÓS, 1996, p. 47).

Mas esse pai, muitas vezes, fazia uso da força física para castigar o filho, por brincadeiras levadas. Porém, ainda que de vez em quando os castigos físicos fossem usados

pelo pai para disciplinar o menino, esses episódios eram rapidamente esquecidos. A narração desses acontecimentos nesse livro é feita de uma forma banal, como se houvesse uma espécie de entendimento do narrador da legitimidade do comportamento do pai, quase como se o menino considerasse, pelas palavras que utiliza, que a surra fosse merecida ou necessária: “Eu chegava em casa, de vez em quando, sujo de poeira, e pedia minha mãe para não contar a meu pai sobre as brigas. Ela não perdoava. Bastava ele botar o pé na porta e ficava sabendo de tudo. Aí o couro comia” (QUEIRÓS, 1996, p. 53).

O desenvolvimento do menino em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* é marcado por uma contradição, ao mesmo tempo que não queria crescer, pois ficar maior, tornar-se homem, implicava ser tratado como tal, o que compreendia a perda dos carinhos do pai:

No fim da manhã dona Orozina me chamou. contei tudo de enfiada. Meu lápis perdido e meu pai proibindo todos de me emprestarem outro, para eu ficar mais atencioso e dar mais valor às coisas. contei do meu desgosto em desencantar a professora e do medo de repetir o ano. Ficar grande e no mesmo lugar. Eu não queria crescer, mas tinha medo de ficar pequeno. É que a gente crescia, e quem ficava com vergonha era meu pai. Ele não botava mais a gente no colo (QUEIRÓS, 1996, p. 95).

Mas, mesmo sendo ainda criança, é o ombro pequeno do narrador que apoia o pai, num gesto de carinho e consolo, após a sofrida morte da mãe. Recostado no ombro do filho, que vê o pai, talvez pela, primeira vez desolado, desmoronado, o pai anuncia uma segunda separação: o menino iria para a casa do avô:

Meu pai me assentou ao lado dele e escorou em meu ombro sua solidão. Eu passaria alguns dias em casa de meu avô e deveria partir na manhã seguinte, me avisou. Não perguntei o “porquê”. Tudo era claro, sem dúvidas ou retorno. Pensei em deitar meu pai em meu colo. Minha calça era curta, sem bolso atrás e sem lenço (QUEIRÓS, 1996, p. 99).

Os avós são figuras recorrentes e importantes nas obras de Bartolomeu que fazem parte de nosso estudo. Não há nenhum livro em que os avós, em especial o avô paterno, que escrevia nas paredes da casa, e o materno, que possuía um olho de vidro azul, não sejam, mesmo que brevemente, citados. Duas obras em especial tratam mais detalhadamente da relação entre avós e netos, *O olho de vidro do meu avô* e *Por parte de pai*.

Em *O olho de vidro do meu avô*, as circunstâncias da estadia do neto na casa dos avós maternos não são explicitadas, embora, pela narrativa do livro possamos imaginar que o neto havia ido apenas visitar os avós, Lavínia e Sebastião. Na casa do avô, o narrador menino

sente-se fascinado pelo misterioso olho de vidro que o avô possuía no lado esquerdo da face, pois, embora artificial, não quer dizer que não enxergava: “com o olho direito meu avô via o sol, a luz, o futuro, o meio-dia. Com o olho esquerdo ele via a lua, o escuro, o passado, a meia-noite” (QUEIRÓS, 2006, p. 8).

Ter um olho de vidro, pensava o narrador, não era ver a vida pela metade. Pelo contrário, podia-se ver além do superficial, daí o desejo do menino de ser parecido com o avô, de também possuir um olho como o dele: “Eu também gostaria de possuir um olho assim, que ficasse distante de mim, sobre o criado. Ter meu olho me espiando de longe. Quem sabe eu me conheceria melhor? [...] Ah! Como o olho do meu avô me enchia de dúvidas! (QUEIRÓS, 2006, p. 13).

Nessa obra, o narrador mistura relatos da vivência com os avós maternos, com lembranças de quando a mãe ainda estava viva, da doença que a matou e do pai viajante. A impressão que temos é que o narrador encontra-se em um tempo posterior a todos esses acontecimentos e traz à narrativa lembranças provenientes de pelo menos três tempos diferentes: o da estadia na casa dos avós, o do narrador junto à mãe ainda viva e o do menino após a morte da mãe. O relato que predomina, todavia é o do tempo passado na casa do avô.

Maria era minha mãe. Mesmo vigiada se casou com meu pai, contrariando meu avô. [...] . Amavam escondido, entre uma viagem e outra que meu pai fazia passando pela cidade. Casaram-se [...]. Viveram em muitos e diferentes lugares. Meu pai nunca teve um pouso certo. Onde aparecia trabalho, ele assinava o ponto. Viveram felizes por curto tempo. Minha mãe nos deixou cedo [...]. Era uma dó ver minha mãe como cigana, sem eira nem beira, acompanhando o marido. Cada filho nasceu numa parada. Ela estava com 33 anos, idade de Cristo quando crucificado. Lembro-me de que quando sua dor era maior que a cruz, ela se assentava na cama, entre lençóis e brancura, e se punha a cantar (QUEIRÓS, 2006, p. 20).

Nessa passagem, percebemos o quanto a mãe era afetada pela condição cigana do pai. A mãe, que na maioria das obras aparece como uma mulher amante da música e cozinheira habilidosa, ao se casar, precisou partilhar a situação de itinerante, para a qual, ao que parece, tinha vocação. Seria porque, ao contrário do significante paterno, de natureza deslizante, a mãe, ao contrário, representava o porto para ancorá-lo?

Não sabemos exatamente a ordem dos acontecimentos que aparecem na obra, se as lembranças que são narradas da mãe viva são antecedentes ou posteriores à estadia do neto na casa do avô. No entanto, temos a certeza que a morte da mãe ocorre depois que o menino



deixa a casa dos avós, embora não seja possível saber quanto tempo após, já que, quando o avô materno desaparece, o narrador já não está mais na casa dele e ele e a mãe viajam para apoiar a avó Lavínia, dividir com ela a ausência.

O neto, já distante, fica sabendo da última notícia que antecede o sumiço do ancião, o avô, que guardava uma paixão “escondida de ninguém” no olho direito; em uma de suas saídas noturnas, nunca mais regressou. Foi achado depois de meses, numa vegetação distante da cidade, identificado pelo olho de vidro azul, que ficou em meio aos restos mortais, para continuar enxergando, o qual ficou de herança para o neto, a observá-lo num pires sobre a mesa do quarto.

Na narrativa do menino há lembranças do pai viajante, ausente, mas essa ausência, em *O olho de vidro do meu avô*, não é destacada como algo doloroso, da ordem do abandono e sim relacionada ao ofício do pai.

Meu pai dirigia um caminhão muito grande e bonito. Viajava para longe, levando manteiga para as cidades que só produziam pão [...] Passava dias distantes e voltava trazendo uma carroceria de notícias. Eu ficava impressionado como era grande o mundo do meu pai. Ele colocava um travesseiro sobe seus joelhos, me assentava em cima e me entregava o volante para eu dirigir. Naquele tempo eu não sabia nem frear meus pensamentos. Tinha só duas pernas; imagina dirigir um caminhão de dez rodas. Depois, como seria possível eu aprender a dirigir, se minha alegria eram as paisagens! Eu apreciava ver meu pai olhando para a frente e correndo os olhos sobre o que estava atrás. Nesses momentos ele possuía muitos olhares (QUEIRÓS, 2006, p. 28).

Na leitura da obra, ainda que o narrador aparentemente não sofra por essa ausência do pai, temos a impressão de o avô materno figurar como uma espécie de “substituto” do pai ausente, viajante. Isso porque ele aparenta encarnar algumas funções paternas, como a do *pai imaginário*, pois representa aquele com quem se identifica, se torna uma figura referencial para o narrador, a qual ele dirige afeto e admiração:

Um dia virei meu avô. Minha mãe me vestiu de pirata. Eu nem sabia o que era carnaval. [...] Com um olho eu via o baile, as máscaras, os disfarces. Com o outro eu invadia caravelas, assaltava navios, vencia mares, me assustava com os tesouros. Como meu avô, eu via o visível e me encantava com o invisível. Não ter um olho é ver duas vezes. Com um olho você vê o raso e com o outro mergulha o fundo (QUEIRÓS, 2006, p. 12).

Mas, ao mesmo tempo, que o narrador sentia-se fascinado pelo avô, amado e seguro em sua casa, identificava-se com ele no sentido de querer ser como ele, havia na relação dos

dois também a ocorrência de situações disfóricas, que causavam temor no neto. O olho de vidro que tanto instigava o menino, que via o profundo da vida, enxergava o que o “olho de verdade” não podia ver, também era capaz de invocar fantasmas e ameaçadoras figuras do além: “Meu avô me dizia que a assombração viria me visitar numa noite, se ele pedisse. Meu medo era tanto que até meu sono era espantado [...]. Eu achava que tudo era imaginação de meu avô, mas continuava com medo” (QUEIRÓS, 2006, p. 37). Nesse sentido, parece que a função do pai real, que amedronta, ameaça, também é encarnada por esse avô.

Tanto as funções que o avô desempenha na obra quanto as características que possuía nos fazem crer que essa figura seria uma espécie de substituto do pai, pois, tal como o pai em outras obras (*Indez, Ler, escrever e fazer conta de cabeça, Antes do depois*), o avô mostrava ter especial relação, apreço pelo silêncio:

Ele se recostava na cadeira de balanço e se embalava de mansinho como se o mundo morasse em seu colo. Balançava leve para não acordar o silêncio. Guardava uma secreta ternura pela silêncio. Com ele aprendi que no silêncio cabe tudo. O silêncio decifra todos os labirintos. Não existe um só ruído que o silêncio não escute (QUEIRÓS, 2006, p. 10).

A alegria do narrador, muitas vezes, estava em simplesmente observá-lo nessa quietude. Até mesmo o “mútuo amor calado”, carinho que se mostra num cúmplice acordo do silêncio, que aparece em outras obras como característica da relação entre pai e filho, existe entre avô e neto:

Envolvido pelo silêncio, meu avô dispensava os olhos. Abaixava as pálpebras e buscava outras lonjuras. O silêncio era seu bilhete para viagens. Esse sossego se prolongava por grandes horas [...]. Então meu carinho abraçava meu avô sem necessitar de mãos. Estávamos envolvidos de emudecimento (QUEIRÓS, 2006, p. 11).

Relação semelhante entre avô e neto pode ser encontrada em *Por parte de pai*, como já indicamos no capítulo 2, obra na qual o narrador encontra-se na casa dos avós paternos, Joaquim Queiroz e Maria, depois da morte da mãe. Embora no enredo dessa obra, à semelhança do que encontramos em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, também haja uma relação de amizade, admiração e amor pelo avô, figura intermediária do pai, espécie de *pai imaginário* para o narrador, a relação entre pai e filho era marcada pela ausência do primeiro e sofrimento do segundo:

Meu pai viajava nas estradas noites seguidas, semanas inteiras sem pânico, arrepios 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, 1995, p. 19).

Ainda que o narrador afirmasse que a presença do avô bastava, percebemos, pela leitura do livro, que mesmo a presença do avô amado não tampona a falta paterna, a distância que nessa obra não é apenas física, mas também afetiva, marcada por um silêncio que à diferença das obras anteriores (*Indez, Ler, escrever e fazer conta de cabeça e Antes do depois*) não envolve cumplicidade, mas descaso, abandono e solidão: “Doía muito ser menino. E dor, aumentada pelo silêncio, é como dente latejando com nervo exposto” (QUEIRÓS, 1995, p. 22).

A repetição da aparição do silêncio nas obras de Bartolomeu parece ser um ponto de tangência entre os personagens que por vezes encarnam funções paternas, o pai, o avô materno e o avô paterno, o pai do pai, que também revelava-se um personagem por vezes taciturno: “Uma coisa meu avô sabia fazer: olhar. Passava horas reparando o mundo. Às vezes encarava um ponto no vazio e só desgrudava quando transformava tudo em palavras nas paredes. Ele não via só com os olhos. Via com o silêncio” (QUEIRÓS, 1995, p. 25).

Esse avô que também possuía apreço pelo silêncio, gostava mesmo era de escrever nas paredes da casa, registrar os acontecimentos da cidade, transformar as paredes em páginas de livros, a partir das quais o narrador podia fantasiar, imaginar, ler, nessa casa que foi o primeiro livro para o menino. E embora o ancião quase não saísse de casa, transformava a casa que habitava, pela escrita, em um mundo inteiro. Recostado na janela, o avô escutava tudo, já que é preciso escutar muito para escrever.

É interessante observar nessa obra que, embora o avô fosse calado, tal como o pai em algumas obras (característica passada de um para o outro?), o silêncio do avô não incomodava o narrador como o do pai. Talvez porque o menino percebia, nos gestos de Joaquim, a demonstração de um carinho não expresso por palavras ou ainda porque, como esse avô possuía um discurso marcado pela escrita, ainda que fragmentária, o afeto encontraria nessa uma forma de expressão.

Talvez por isso o silêncio do pai perturbe o narrador, já que a distância física e a falta de diálogo entre pai e filho, em *Por parte de pai*, são agravadas pela ocorrência de violência física, que aqui não é entendida como uma espécie de medida disciplinadora, mas como uma

ação arbitrária, o emprego de uma lei a qual não se compreende, e não se aceita, como se aí estivesse em ação o *pai primevo* da teoria freudiana.

A relação conturbada entre o pai e filho, na obra, é tão grande, que o narrador chega a duvidar ser mesmo filho daquele homem ausente, que não lhe dirigia carinho:

Na época cismeí não ser filho do meu pai. Meu avô sabia da minha aflição e afirmava que meu pai era o meu pai. Todo mundo tem pai, me explicava. Comecei a reparar, e em minha família ninguém falava papai, mamãe, vovó. Só podia ser por preguiça ou medo de carinho. Todos diziam pai, mãe, tio, vô. Eu só comecei a aceitar meu pai, observando ter tantas pintas herdadas no corpo, quanto ele (QUEIRÓS, 1995, p. 16).

Por isso, ainda que houvesse o avô e mesmo o irmão mais velho, que afirma ser uma espécie de segundo pai do narrador, o menino afirmava sentir-se órfão. Mas o fardo de ser filho daquele pai frio, em *Por parte de pai*, era a condição necessária para que o menino fosse neto de Joaquim, o avô de quem tanto gostava: “Não ser filho do meu pai era perder meu avô. O pesar estava aí. E se isso estivesse escrito no teto, em alguma parte alta da casa onde eu só pudesse ler depois de grande? Eu sabia os poderes do Pai, o silêncio do Filho, sem conhecer o Espírito Santo.” (QUEIRÓS, 1995, p. 18).

O que chama a atenção na relação avô e neto é que o avô, embora fosse uma figura admirada, ele por vezes também provocava no narrador sentimentos como medo, raiva e revolta, principalmente em episódios em que mata os gatos na presença do menino, como se, tal como o pai primevo, exercesse, por meio da violência, uma lei arbitrária cuja lógica não se compreende:

Não entendia de onde meu avô buscava tanta raiva de gatos. Seu prazer era mata-los e fazia isso de maneira pensada e especial. Primeiro ele piscava e os gatos se desmanchavam em ternura. Depois prendia os gatos dentro de um saco e amarrava com embira de bananeira e deixava no chão debaixo da janela que se abria para a horta. Debruçado na janela, sem falar “tem dó de nós”, senhor Queiroz ia jogando grandes pedras e tijolos sobre o saco de gatos. Aos poucos, entre miados, o saco ia se transformando em vermelho e os gatos gemiam até morrer as sete vidas. Eu cobria os ouvidos, sumia pelo cafezal, sem pavor de cobras ou calangos e só voltava depois de bem acostumado com a dor (QUEIRÓS, 1995, p. 46-47).

Mas a raiva do avô logo era superada e o pavor era vencido. Não era tão difícil perdoar esse avô, cruel com os gatos, mas cujos gestos tímidos de carinho abrandavam o coração:

No meio da noite, se a tempestade rompia o silêncio do escuro, meu avô vinha até meu quarto. Abria a porta de manso, para verificar se a chuva de vento não estava entrando pela janela, e benzia meus sonhos. Então, com a mão muito branda, arrumava meus lençóis e deixava um recado em minha testa, uma certa bênção leve como os gatos. Também meu avô era econômico nos carinhos e tímido nos gestos. Nessa hora, quando os raios esfaqueavam o resto da noite, enrolado em meus pensamentos eu me esforçava para perdoar meu avô por não amar os gatos (QUEIRÓS, 1995, p. 54).

Mesmo quando o narrador precisa deixar a casa do avô, são tímidos os gestos que demonstram a dor da despedida:

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, me contou:

O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. Tritura os dias, as noites, o sol, a lua, as estrelas [...]. E nós, meu neto, marchamos em direção à boca do tempo.

Meu avô foi abaixando a cabeça e seus olhos tocaram em nossas mãos entrelaçadas. Eu achei serem pingos de chuva as gotas rolando sobre meus dedos, mas a noite estava clara, como tudo mais (QUEIRÓS, 1995, p. 72).

A despedida nessa passagem, lembra muito a que ocorre entre pai e filho em *Índez*, quando o menino vai para a cada dos avós continuar os estudos, o que aponta mais uma vez para o fato de ser o avô uma espécie de figura substituta do pai. Ao deixar a casa do avô em *Por parte de pai*, o narrador encontra um pai “vestido de desânimo”, numa postura que indica não haver nenhum entusiasmo ao rever o filho, levá-lo com ele. Dentro do caminhão, os dois prosseguem o caminho em silêncio, numa espécie de mútuo acordo em manter a distância já existente entre os dois.

Também os personagens dos filhos nos livros autobiográficos de Bartolomeu parecem ter certo apreço pelo silêncio, característica recorrente nos pais, como se esse fosse uma espécie de comportamento “herdado” desses. Isso indica que, mesmo que haja em *Por parte de pai* uma espécie de negação da figura paterna, é impossível fugir completamente a seu legado.

Em *Ciganos*, fica bem claro uma dupla “herança” paterna que acompanha o protagonista, o que não ocorre apenas nesse obra, o silêncio e a curiosidade pelo desconhecido:

Foi de seu pai que ele herdou essa mania calada, esse jeito escondido e mais a saudade de coisas que ele não conhecia, mas imaginava. Sua vontade de partir veio, porém, do desamor. Tudo em casa já andava ocupado: as cadeiras, as camas, os pratos, os copos. Mesmo o carinho distribuído (QUEIRÓS, 1991, p. 12).

Nesse caso, à semelhança do que ocorre em *Por parte de pai*, o narrador também se sente solitário, não amado pelo pai, ausente. A mãe havia falecido cedo, de forma imprevista, que não poderia ter sido adivinhada nem mesmo pelas ciganas, que liam a sorte nas linhas das mãos, componentes da caravana de itinerantes que intrigavam os moradores da cidade.

Fascinado pelo mistério dos ciganos e como forma de tentar abrandar a dor do abandono, o menino, em *Ciganos*, projeta nos gitanos, entendidos aqui também como espécies de substitutos da figura paterna, o carinho e o acolhimento não recebidos do pai: “Com os corações ameaçados todos da cidade dormiam. Em seus sonhos, outros amores, novas fugas, pequenos barcos, grandes mares, nenhum abandono” (QUEIRÓS, 1991, p. 19).

Na cidade, circulava o boato de que os ciganos roubavam crianças, mas, para o menino, ser levado por esses viajantes significava ser amado, já que “só roubamos o que nos falta. E ele – como gostaria de ser a ausência, mesmo dos ciganos...” (QUEIRÓS, 1991, p. 20).

Ser roubado pelos ciganos seria quase como se o menino fosse levado pelo pai, pois esse, por não ficar no mesmo lugar muito tempo, por viajar muito, possuir essa natureza nômade, itinerante, seria também uma espécie de cigano. Os viajantes da cidade, que conheciam diversas paisagens do mundo, desvendavam mistérios além do horizonte, dos mares e das montanhas, metaforizam bem o próprio ofício do pai do menino, vagar pelas estradas, partir para o desconhecido.

O menino, que secretamente cultivava esse desejo, sonhava em ser levado pelos viajantes misteriosos, e o pai, ao perceber sua falta, partiria para resgatá-lo, num gesto que demonstraria ser o menino amado e importante:

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. Ofereceria 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 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, 1991, p. 26).

Percebe-se aqui que o menino desejava essa identificação com o pai, compartilhar do “mútuo amor calado”, viajar e descobrir junto a ele, novos lugares e paisagens. Mas, ao que parece, estava o filho preso a um amor unilateral, solitário, cuja dor fazia dueto, por vezes, com a da carne açoitada pelo chicote do pai, estalando nas costas.

A distância, dor e *amargura* que envolvem a infância de alguns narradores das obras autobiográficas apresentam-se ao que parece, maximizadas, concentradas, com especial profundidade em *Vermelho amargo*, tanto que, embora esse texto traga temática parecida com as outras, talvez por exalar tamanha dor, foi a única obra dentre todas as pertencentes a essa espiral autobiográfica a ser classificada em sua ficha catalográfica como “literatura brasileira” e não “literatura infantil” ou “literatura infantojuvenil”, como todas as outras<sup>7</sup>. O livro transborda o amargo do vermelho em todos os sentidos, desde seu aspecto visual, com capa dura, em vermelho fechado, e o texto com letras também nessa tonalidade. Nem mesmo as laterais escapam à carga emocional infligida pela presença dessa cor escurecida que remete à dor.

Ao que parece, *Vermelho amargo* foi em algum momento considerado por alguém como “literatura adulta”, talvez por que nesse livro as dores vividas na infância do narrador são muito intensas. Essa decisão editorial em relação à classificação desse texto retoma questões já discutidas no capítulo 2 desse trabalho, da ação equivocada de alguns adultos em tentar, muitas vezes, decidir o que é adequado ou não às crianças, como se assim pudessem poupá-las das dores presentes na vida, o que sabemos ser não apenas uma atitude egoísta, mas enganosa, controladora.

O livro, de caráter visceral, já se inicia com um anúncio da intensidade de uma dor, proveniente de sofrimentos de tempos passados, passagens vividas, que atormenta, machuca o narrador:

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

---

<sup>7</sup> Essa diferenciação também pode ter sido causada por uma mudança no âmbito editorial, influenciada, talvez, pelas discussões contemporâneas a respeito da desnecessidade de se classificar e separar categoricamente a literatura infantil da adulta.

O narrador menino dessa obra anuncia a sina de uma criança ao nascer: a dor é dupla, a da mãe, por razões óbvias que envolvem o parto, e também a do filho, obrigado a abandonar o paraíso no qual se encontrava. Mas mesmo após o nascimento, continua-se ligado à mãe por um nó, que, quando desfeito, não ocorre sem violência, sem dor.

O menino, prematuramente separado da mãe, sofrendo pelo precoce rompimento dessa ligação, vivencia uma dupla perda, a da mãe e também a do lugar no lar, já que, com a chegada da madrasta, tornou-se intruso na própria casa, ameaçado por recados rabiscados no ar pela faca que cortava o vermelho.

A madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capas de envenenar a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate, tamanha a sua transparência. Com a saudade evaporando pelo olhos, eu insistia em justificar a economia que administrava seus gestos. Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós (QUEIRÓS, 2011, p. 9).

A violência e a coação eram percebidas pelo narrador a cada ação da nova mulher do pai, seja ao fatiar os tomates como se cortasse pescoços, ao lavar as roupas no tanque, arrancando com agressividade as manchas causadas por brincadeiras, seja ao martelar e salgar os bifes, espancados para as refeições. Ao realizar essas ações, entendidas como mensagens subliminares intimidadoras, a madrasta era comparada à saudosa mãe, que, nas lembranças do menino, fatiava o tomate em cruz, transformando os gomos em pequenas embarcações tripuladas por barqueiros sementes:

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

Delicada, a mãe cantava e embelezava o dia, arrematava as costuras com rendas, denunciava seu carinho nas refeições preparadas com zelo, como nos suspiros brancos assados em forno brando, parecidos com nuvens. Seu amor era percebido a cada ação e sua falta apertava mais a cada gesto frio da madrasta; essa e seu especial manejo do tomate



cotidianamente são associados, no livro, à história da Branca de Neve, a maçã envenenada, no caso, transfigurava-se no tomate fatiado e distribuído entre os irmãos do narrador.

Nesse cenário da morte da mãe e da presença ameaçadora da madrasta, os filhos também não podiam contar com a proteção do pai, que passava a maior parte do tempo nas estradas, fazendo entregas em seu caminhão empoeirado. Todavia, mesmo quando esse se encontrava em casa, estava, na maioria das vezes, entorpecido pelo álcool e fingia não perceber, mostrava-se indiferente à retaliação da nova mulher aos filhos:

O pai, amparado pela prateleira da cozinha, com o suor desinfetando o ar, tamanho o cheiro do álcool, reparava na fome dos filhos. Enxergava o manejo da faca desafiando o tomate e por certo nos pensava devorados pelo vento ou tempestade, segundo decretava a nova mulher. Todos os dias — cotidianamente — havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. Tomate, não. Ele frutificava, continuamente, sem demandar adubo além do ciúme. Eu desconhecia se era mais importante o tomate ou o ritual de cortá-lo. As fatias delgadas escreviam um ódio e só aqueles que se sentem intrusos ao amor podem tragar (QUEIRÓS, 2011, p. 10).

Entregues à própria sorte, os filhos, seis, entendiam o recado da madrasta, e eram, assim, lentamente e um a um, expulsos da casa que um dia foi o lar de amor e acolhimento. O irmão mais velho, que triturava vidro nos dentes, foi o primeiro a deixar a moradia, já que havia aprendido a conduzir o caminhão do pai; depois, uma irmã, que bordava enxovais em ponto de cruz, casou-se e foi morar longe; um irmão foi embora sem dar endereço; a irmã mais nova, depois de meses da partida da primeira, sai de casa para auxiliá-la no nascimento de um sobrinho; enfim, o irmão que restava foi morar com um tio distante.

À medida que os irmãos vão deixando a casa, a espessura das rodelas do tomate, executado a cada refeição, vai aumentando como uma espécie de cronômetro que contabiliza o tempo restante do narrador no lar:

Um tomate era a medida exata para cada refeição. Suas unhas longas, sintecadas de um vermelho intenso, suspendiam o fruto no ar. Com a mão tensa segurava o cabo da faca, pronta para retalhar a miséria. Minha garganta, sem saliva, seca, áspera, acompanhava a execução. A eminência de partir somava-se ao medo de ficar. Doía. Doía muito. E doía no corpo inteiro (QUEIRÓS, 2011, p. 54).

O sofrimento do narrador-menino, em *Vermelho amargo*, é marcado por aspecto tríplice, pela morte da mãe, a frieza da madrasta e também pela ausência paterna. Se a

saudade da mãe e a “substituição” dessa por outra mulher é dolorosa, também a ausência do pai causa angústia:

O pai viajava por distantes estradas. Partia nas madrugadas — secas ou frias — deixando um barulho de poeira seca por onde rodava. A lembrança de seu olhar nos ameaçava pelo gestos da esposa. A certeza de que fôramos lembrados por ele - mesmo por remorso — exalava das fatias de mortadela que incensavam os cômodos da casa, em seu retorno. Seu carinho, eu suspeitava, aparecia pontuado de pimenta de um reino quase só imaginado (QUEIRÓS, 2011, p. 36).

Nessa obra, as fatias de mortadela, outrora sinais de bonança e carinho paterno, reaparecem sem o encantamento dos livros anteriores, e a morte inscrita no significante, “mort”, toma conta do ar.

A ausência paterna, nessa obra, não é apenas física, mas também afetiva, pois mesmo os gestos do pai que poderiam ser entendidos como uma forma de carinho são interpretados como forçados, realizados por obrigação. A mágoa do filho parece se encontrar no fato de o pai permitir que ele, assim como os irmãos, fosse expulso pela madrasta da casa que moravam. Sentindo-se órfão de pai e de mãe, o menino, ao ter que deixar a casa, fica dividido entre a dor de partir e o desejo de não ficar:

Dobrei — entre contentamento e tristeza as poucas e mudas roupas. Nunca soube por que as lágrimas se negam a serem doces quando convocadas pela alegria. Sempre chorei salgado, talvez pelo peso da carne morta. Meu desterro, decretado pela voz do pai — naquela manhã seca e fria —, me fez inventar meu porto, mesmo sem escolher a margem do rio. Do abandono construí meu cais sempre do outro lado. Em barco sem âncora e bússola, carrego agarrado ao meu casco caramujos suportando sobre si o próprio abrigo, solitariamente (QUEIRÓS, 2011, p. 64).

O destino do narrador não fica claro. Teria ele ido para a casa do pai do pai? Do avô que escrevia nas paredes? A voz do pai que manda partir, confirmando o recado incrustado nas ações cotidianas da madrasta, faz uso da lei do pai para concretizar um acordado consenso. Dessa forma, a dor do exílio é agravada pela sensação do abandono daquele que deveria, pelo contrário, oferecer segurança e proteção.

Assim, constatamos que, em algumas obras, embora o pai seja viajante, em certa medida ausente, os filhos não se incomodam ou sofrem como essa falta, ou mesmo com a incerteza de serem amados; pelo contrário, o pai é admirado, retratado como uma espécie de

desbravador, e muitas vezes há o desejo do filho de ser como o pai. Em outras, vimos que o pai está na maior parte do tempo ausente, e essa falta angustia os filhos-narradores, que, por vezes, desejam essa presença, o amor, e, por não encontrarem reciprocidade de afeto com essa figura, direcionam a identificação a substitutos, como o avô, os ciganos. É intrigante ponderar porque, em alguns livros, a ausência paterna incomoda e em outros não.

É como se esse significante, pai, deslizesse entre as funções paternas, o que provoca diferentes significações na relação com o filho. Na análise das obras, procuramos pensar no porquê de haver esse deslizamento, algo que explique o motivo de haver essa diferença no relacionamento entre pai e filho se, em todos os livros, figura a ausência paterna.

Ao retomarmos a noção do significante lacaniano, procuramos observar as diferentes articulações do pai, enquanto significante, com outros significantes que poderiam justificar a diferença resultante da ausência paterna, ora dolorosa, ora naturalizada, que observamos nas obras.

Essa tentativa de observar a maneira como os significantes se articulam indicou-nos um detalhe antes não atentado: nas obras em que os filhos parecem não sofrer pela ausência paterna e têm uma relação de afeto e admiração com o pai, os significantes do pai e do filho, nesses casos, aparecem articulados a um terceiro significante, *o da mãe viva*. A partir dessa constatação, percebemos que o contrário também acontece; nas obras em que o mãe está morta, a relação entre pai e filho é de conturbada.

Desde o início de nosso trabalho, nos dedicamos a investigar a relação pai e filho, a presença/ausência paterna em determinadas obras de Bartolomeu. Todavia, no decorrer de nosso estudo, mostrou-se imprescindível a investigação da importância da figura materna nessas obras, enquanto mediadora ou terceira da relação pai e filho. Como se configura a relação entre o pai ausente e o filho perante o contexto de vida ou morte da mãe é uma questão crucial que aparece, enfim.

### **Em nome do Pai, do Filho e...da Mãe!**

A presença da religiosidade, nas obras memorialísticas de Bartolomeu, é muito forte, tanto que aparece em todos os livros, em maior ou menor grau. Em muitos textos, como *Indez*, *Ler*, *escrever e fazer conta de cabeça* e *Antes do depois*, vários rituais católicos são descritos de forma detalhada, como aprendizados adquiridos no catecismo,

participação em missas e recebimentos de sacramentos, por exemplo o batizado e a extrema-unção.

Assim, é frequente, nos textos que estudamos, a presença da santíssima trindade, doutrina cristã que define deus como três elementos consubstanciados, o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Explicar como essas três pessoas que são distintas, mas, ao mesmo tempo, constituem uma só, um só deus, é um dos grandes mistérios que estão na base do catolicismo e de outras religiões.

Há uma passagem do livro *Antes do depois* em que a mãe é solicitada como parte integrante da Trindade, no lugar do Espírito Santo, que nos remete à importância que a presença materna tem em um triângulo por nós já enunciado, o Complexo de Édipo. É esta passagem da referida obra que nos despertou a percepção para uma possível associação entre a tríade religiosa e a psicanalítica:

Eu conheci meu nome antes de ser batizado. Primeiro ele morou no pensamento de minha mãe. Meu pai concordou para não contrariar o Santo e não ser castigado. Mas foi o padre que o registrou em minha memória. Ele disse: “Eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”. Quase reclamei. *Ele deveria dizer também em nome da mãe* (QUEIRÓS, 2006, p. 19, grifo nosso).

Há diversas teorias que relacionam a Trindade ao triângulo do complexo edipiano, algumas chamam a atenção para o fato de, em várias religiões, essa figura geométrica aparecer de maneira recorrente nas representações religiosas, forma essa que também comumente representa a genitália feminina. Nesse sentido, existe a tese<sup>8</sup> de que o triângulo da Santíssima Trindade poderia ser, talvez, a reminiscência do recalque sobre a mulher na religião cristã, o que resultou em colocar, no tocante à imagem de deus, Pai, Filho e Espírito Santo, no intuito de excluir daí a figura feminina<sup>9</sup>.

Ademais dessa conexão indicada em diversas teorias psicanalíticas que apontam para uma relação entre a Trindade e o triângulo edipiano, a passagem que destacamos em *Antes do Depois* nos chama atenção justamente pelo fato de ficar explícita a importância da mãe junto à relação entre pai e filho, o que nos leva a crer que sua ausência ou presença não podem ser ignoradas nas obras. Ao que parece, a presença desse significante em relação aos

---

<sup>8</sup> Cf. FERREIRA NETTO, Geraldino Alves. 1996.

<sup>9</sup> Não deixa de ser curioso o fato de nos referirmos, em Português, à representação do Espírito Santo como uma pomba – no feminino – e jamais como um pombo.

significantes do pai e do filho condiciona, muitas vezes, o teor da relação entre ambos nos livros.

A partir dessa observação, ao analisar a presença da mãe nas obras autobiográficas, percebemos uma espécie de repetição na forma como as relações entre pai, filho e mãe arranjam e rearranjam-se: nas obras em que a mãe encontra-se viva, *Indez*, *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, *Antes do depois* e *O olho de vidro do meu avô*, a relação entre pai e filho (embora o primeiro seja viajante, ausente, na maior parte do tempo) é de afetividade, admiração; por outro lado, em *Ciganos*, *Por parte de pai* e *Vermelho amargo*, obras em que a mãe encontra-se morta, a ausência paterna parece causar angústias, dores e sofrimentos.

A constatação dessas situações repetitivas nos leva a observar cuidadosamente a seguinte passagem de *Vermelho amargo*:

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

Se a casa *se tornou* um lugar passageiro, instável após a morte da mãe, isso quer dizer que houve um tempo em que ela não o era, provavelmente antes desse falecimento, ainda que, mesmo nesse tempo, o pai já fosse pouco presente em casa. A mãe configurava-se, então, como elemento imprescindível a esse lugar.

Outra passagem da mesma obra aponta para o fato de, no passado, as coisas serem diferentes em casa, e também o pai. O temor da madrasta e o sentimento de ser expulso de casa parecem ser agravados pela constatação da inércia do pai em tomar o partido dos filhos. Talvez o maior pesar do narrador, ao constatar o comportamento paterno de descaso, interpretar o carinho como forçado, esteja em observar que já houve um tempo em que, ainda que escassas, as mesmas ações do pai eram marcadas por outro tipo de afeto, e não apenas realizadas como obrigação, conforme denota a seguinte trecho:

*A rara fragrância da alfazema guia-me para o bem profundo, pátria definitiva de minha mãe. O Lancaster me devolve à vaidade que houve. O ácido perfume do alecrim me abre em viagens por fazer. O odor da*

*mortadela deslancha em mim fragmentos de afagos, relíquias escassas do pai.* O tomate não exala nenhum cheiro. É a índole do tomate manifestar-se apenas em cor e cólera (QUEIRÓS, 2011, p. 25, grifo nosso).

Essa passagem nos leva a inferir que esse tempo, em que havia afagos do pai, ocorreu antes da morte da mãe, já que na recordação, o narrador lembra-se dessas demonstrações de afeto juntamente com a memória do perfume usado pela mãe em vida, quando ainda havia vaidade, vitalidade, como se houvesse aí uma simultaneidade de ações. Nesse tempo, ao que parece, a relação entre pai e filho era um pouco diferente.

Por essa via interpretativa, podemos pensar, uma hipótese é a de que a falta da mãe, em determinadas obras, é uma espécie de evento responsável por aflorar sentimentos de abandono, em relação ao pai, que já existiam quando a mãe estava viva, mas que não eram aparentes, ou expressados, justamente porque a presença materna aplacava, supria, a carência do pai.

É como se, na perda do objeto amado, pela morte, a falta do outro objeto se tornasse mais perceptível, mais palpável e por ela se sofresse no sentido melancólico. Desse modo, a retirada do elemento materno do complexo poderia fazer aflorar o antigo estranhamento entre pai e filho, resquício de um tempo passado.

A diferença essencial elaborada por Freud (2010) entre o luto, estado normal de sofrimento que envolve a amenização da dor frente à perda (situação que dentro de determinado tempo é superada), e a melancolia, estado crônico doentio de dor também em relação à perda objetual, em que o sofrimento torna-se contínuo e perpetua-se, poderia explicar o porquê de, em *Ciganos* e em *Por parte de pai*, a ausência do pai provocar mais dor que a falta da mãe morta. No caso das duas obras, uma hipótese de leitura que nos surge é a de que a perda objetual da mãe tivesse passado pelo trabalho de luto, todavia por algum motivo essa perda fizesse com que a ausência do pai, que já existia, fosse, ao contrário do que era em vida da mãe, considerada também uma perda, frente à qual o filho parece reagir de forma melancólica.

O que nos leva a pensar nisso é o fato de, em *Ciganos* e em *Por parte de pai*, a menção à morte da mãe ocorrer de forma rápida e breve (uma única vez em cada obra), enquanto os episódios de solidão e menção à frieza paterna, sua ausência e o sofrimento causado por ela perpetuam-se do início ao fim das narrativas. Nesse caso, poderíamos pensar que o luto seria o processo que envolve a perda da mãe, e que parece não ser tão dolorido aos narradores dos livros, talvez pela própria característica desse trabalho que envolve a

aceitação da perda do objeto, quanto o distanciamento do pai, que é sofrido de forma melancólica, tal como ferida febril, lancinante e não cicatrizada.

É importante ressaltar, de acordo com a teoria de Freud (2010), que, nos dois casos, tanto no luto, como na melancolia, o sentimento de perda não está necessariamente ligado à morte. Essa, pois, pode ser de outra natureza, como um abandono, um término de relacionamento, etc. O que muda, em relação aos dois, é como essa privação é assimilada pelo sujeito, que pode tanto superá-la depois de um tempo, ou ruminá-la indeterminavelmente.

Mas, a configuração dos conceitos de luto e melancolia é mais complexa do que parece. Embora ambos os trabalhos sejam caracterizados por diferenças, Freud já ressaltava que, não raras vezes, os traços de um e de outro podem se confundir, ou se fundir:

Portanto, a melancolia toma uma parte de suas características do luto e outra parte da regressão, da escolha de objeto narcísica para o narcisismo. Ela é, por um lado, como o luto, reação à perda real do objeto amoroso, mas além disso é marcada por uma condição que se acha ausente no luto normal, ou que, quando aparece, transforma-o em patológico. A perda do objeto amoroso é uma excelente ocasião para que a ambivalência das relações amorosas sobressaia e venha à luz. Quando existe predisposição para a neurose obsessiva, o conflito da ambivalência empresta ao luto uma configuração patológica e o leva a se exprimir em forma de autorrecriminações, nas quais o indivíduo mesmo teria causado — isto é, desejado — a perda do objeto de amor (FREUD, 2010, p. 135).

O luto, pois, de acordo com Freud, também pode assimilar características melancólicas e se tornar patológico. A melancolia, por sua vez, pode compartilhar características com o luto, como o fato de poder desaparecer após certo tempo sem deixar vestígios. Esse intercâmbio e mescla entre as características de um e de outro torna impossível categorizar com certeza o tipo de manifestação que acontece nas obras às quais nos referimos.

Ainda, Freud indica, em seu texto, como o sujeito no processo de luto, diante da perda do objeto amado, tem dificuldade de adotar um novo objeto de amor. Esse tipo de comportamento explicaria, por exemplo, o que ocorre em *Vermelho amargo*, em que, após a perda do objeto amado, o narrador afirma lhe sobrar amor, sem ter a quem direcioná-lo: “A mãe partiu cedo – manhã seca e fria de maio – sem levar o amor que diziam eu ter por ela. Daí, veio me sobrar amor e sem ter a quem amar. Nas manhãs de maio o ar é frio e seco, assim como retruca o coração nos abandonos.” (QUEIRÓS, 2011, p. 11).

A dificuldade de direcionar o amor que lhe sobrava, característica típica do processo de luto, poderia explicar o fato de o narrador enxergar a madrasta de modo desconfiado, ver em suas ações cotidianas uma violência e rejeição implícitas:

Seu olhar me promovia a seu prisioneiro. Sempre, se ela me encarava ao mastigar o tomate, eu passava a existir dentro de seus olhos. Seu olhar assaltava-me. Ser o menino de seus olhos aturdiava-me [...]. Morar em seus olhos era o mesmo que ser roubado de minha mãe (QUEIRÓS, 2011, p. 19).

Ainda considerando a hipótese de que a perda da mãe recolocaria o conflito edípico entre pai e filho, podemos pensar que é justamente devido a esse bloqueio no direcionamento do amor que a ausência do pai teria agora transformado-o, aos olhos do narrador, em estado de luto, numa espécie de vilão, quando é até mesmo comparado ao diabo:

O pai recebia seu prato, seu garfo e sua faca. Senhor de dois punhais, comia manso. Mastigava tudo sem muito embaraço. Nunca empunhou as armas contra os passageiros do trem. Cortava o bife com a faca e espetava o retalho da renda com o garfo. Em meu livro de catecismo, um demônio empunhando um garfo de três pontas nos levava a um pavor do inferno e medo dos pecados. Eu olhava meu pai comendo e consumia ligeiro todo o meu prato, para arrematar antes de todos. O último ouvia dele a mesma sentença sempre: “Esse menino só nasceu para comer!” (QUEIRÓS, 2011, p. 40).

Essa hipótese de que a perda da mãe faz a ausência paterna ser maximizada, sendo o antigo conflito do Complexo de Édipo entre pai e filho restaurado de forma melancólica, surge da observação de que, nas obras em que há um bom relacionamento com essa figura e a mãe está viva, o silêncio e a economia de carinhos são características do pai ressaltadas de forma positiva. Também a falta, embora existisse, não tinha a conotação que adquire quando a mãe não está mais por perto.

Em suas tantas partidas, o silêncio derramava um grande pesar sobre a casa. O vazio de sua ausência trancava nossas bocas de maneira desmedida. A urgência por seu retorno ocupava os dias e tornava as tardes mais longas. Sem bravura, assentado nas portas da rua, procurava pensá-lo em invisíveis distâncias, perseguindo caminhos. Minha mãe, puxando a cadeira, se assentava perto de minha tristeza. Com escondida melancolia, trazia a esperança para ditar alegrias, quando tudo era só voltas (QUEIRÓS, 1996, p. 13).



Nessa passagem do livro *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, embora o narrador afirme sentir tristeza com a ausência do pai, ele não está só. A seu lado, assentada em seu apoio, compartilhando da mesma saudade e amenizando a solidão, está a figura materna. Esse é um dos motivos que nos leva a crer no quanto esse significante é importante para o processamento da ausência paterna e no modo como ele é assimilado pelo narrador.

Por outro lado, outra possibilidade de leitura é a de que o pai, frente também à perda objetual da mãe, passasse pelo processo de luto e, tal como o que pode ter ocorrido com o filho, tivesse dificuldade de direcionar o amor a outro objeto. Nesse sentido, poderia ser que o trabalho de luto tivesse intensificado a economia dos carinhos paternos, que, embora escassos, não deixavam dúvida da presença do pai ainda quando esse não estava fisicamente ausente. Essa situação provocaria o distanciamento entre pai e filho.

A casa ficou maior e cheia de silêncio. Tudo parecia se esforçar para não acordar quem deveria dormir por toda a vida. O vazio ocupou, tanto, o quarto de minha mãe que meu pai dormia na beiradinha da cama, como se empurrado pelo novo morador. E o vazio não nos deixava tocar em nada (QUEIRÓS, 1996, p. 101).

Também seria possível que o pai, afetado pela perda do objeto amado, afetado pelo vazio que se instaurou após essa perda, tivesse ele próprio se esvaziado, processo tipicamente melancólico, e se tornado para o filho uma figuração desse vazio.

Assim, a perda objetual da mãe poderia ser a razão de os significantes do pai e do filho se deslizarem, pois, com a retirada desse significante da cadeia, pai e filho se veem obrigados a se articular sem esse elemento e a articulação entre eles sem esse mediador resulta numa diferente significação.

Dessa forma, sem a mãe, mesmo os castigos físicos aplicados parecem não fazer sentido, como se o pai estivesse fazendo uso de uma lei arbitrária, já que nas obras em que o significante materno aparece, há uma espécie de resignação à medida disciplinativa.

Outra hipótese na qual podemos pensar, considerando uma possível mescla das características do trabalho de luto e de melancolia, é que o trauma da morte da mãe, que é descrito em alguns livros de maneira impactante, não tivesse sido verdadeiramente elaborado pelo luto.

Entrei de manso. Vi suas mãos afogadas sobre os 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, naquela hora. 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, 1996, p. 98).

Por essa via de leitura, podemos ponderar que o filho, por não conseguir lidar com o evento, do processo de reação à perda, o luto, que deveria ter sido empreendido de forma natural, se torna melancólico. Dessa forma, a grande falta primeira que dá origem ao conflito com o pai seria a da mãe. O menino, nesse sentido, tal como ocorre tipicamente no luto patológico, espécie de melancolia, estaria cômico do objeto que foi perdido, mas não exatamente *do que* foi perdido com a retirada desse objeto. Daí permanecer numa busca constante por esse “o que”, a qual conduziria ao investimento libidinal do sujeito na figura paterna, que, devido à ausência física (ou mesmo por também estar em processo de elaboração da perda), não consegue corresponder a esse investimento, o que torna o significativo do pai também uma falta, pela qual o filho também passa a sofrer.

O que nos resta, nesse ponto, é a elucubração dessas várias possibilidades sobre como a ausência materna pode ter influenciado na articulação da relação entre pai e filho nas obras de Bartolomeu, já que percebemos, pela análise dos livros, que as conexões entre ambos alteram-se quando a figura da mãe encontra-se morta. Todavia, precisar categoricamente o que leva os significantes do pai e do filho a deslizarem enquanto na ausência da mãe, certamente, não é possível.

Quando se realiza um trabalho de pesquisa, talvez uma ingênua pretensão seja a de encontrar “respostas”. Ao final deste trabalho, podemos dizer que encontramos questionamentos, possibilidades de entendimento, tanto em relação à função da repetição nas obras de Bartolomeu (situada na tênue linha do remédio e do veneno), quanto no que diz respeito ao relacionamento entre pai e filho nesses textos (conturbado em alguns livros e amigável em outros, mudança que atribuímos à presença do significativo materno nessa relação). Mas isso, essas “reflexões irresolvíveis”, a nosso ver, são, sim, uma “resposta apropriada” para a análise e leitura das obras que estudamos, o que explicaremos em nossas últimas considerações.

## ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES (?)

Embora as considerações finais de um texto, a “conclusão”, deem ideia de fechamento, finalização do trabalho, como se esse estivesse acabado, a verdade é que nunca se “acaba” verdadeiramente um trabalho de pesquisa, apenas se para de escrevê-lo, ou se continua e escrevê-lo em outros lugares.

O diálogo entre Literatura e Psicanálise nesse trabalho mostrou-se não só possuir desdobramentos interessantes, mas essenciais, uma vez que lidamos com textos de caráter autobiográfico, os quais, conforme já explicitado na Introdução, permitem vislumbrar nuances do sujeito.

Esse tipo de análise, todavia, só se fez possível, no caso do conjunto de obras estudadas, porque, nessas, a memória é, em certa medida, matéria para a criação literária. Este elemento, o vivido, é determinante, no caso de Bartolomeu, para a questão da representação paterna, já que nos textos, existe um nó entre vida e escrita impossível de desatar, e quando esse nó aparece, a questão da representação paterna (e também materna, com viemos a perceber depois), a relação entre pai e filho no tempo da infância, emerge.

Embora Bartolomeu afirme em alguns de seus textos, como “...das Saudades que não tenho”<sup>10</sup> e outros<sup>11</sup>, que a infância é um tempo de dificuldade, dureza e, por isso, não se guarda lembranças ternas dele, não se sente falta, acreditamos, a partir do tom saudosista e da intensidade e da frequência com que esse tempo é observado em sua obra, que tal afirmativa funcione muito mais como uma denegação. É como se a cada aparição dessa negação de sentir saudade do tempo da infância, afirmasse justamente o contrário, numa espécie de disfarce. Daí não acreditarmos realmente no título do texto citado e, por isso, nomearmos este trabalho com uma expressão que parece deveras mais “acertada”, uma que indica que a falta, a saudade da infância não pode ser “acobertada”.

Na análise ao retorno à infância nas obras de Bartolomeu e as relações com a figura paterna nessas, o estudo das teorias psicanalíticas sobre as funções paternas, sobre com o conceito de pai tem fundamento estrutural, foi essencial para entendermos que essa figura que tanto perseguimos nesses textos, o modo como se estabelecem as conexões entre os

---

<sup>10</sup> Cf. QUEIRÓS, 2012, p. 13 – 16.

<sup>11</sup> Cf. QUEIRÓS, 2012, p. 79; 80 e QUEIRÓS, 2014, p. 49.

significantes, é da ordem da complexidade e mesmo da contradição, visto que sua ausência nem sempre é da ordem física.

Também, o estudo dessas teorias do campo da Psicanálise nos levou a refletir, em último momento, que as noções de *pai simbólico* e *pai primevo*, aqueles que ditam as leis, que provocam cortes, instituem ordenações em vários âmbitos, parecem estar estritamente relacionadas com a questão da própria institucionalização da literatura infantil e juvenil. Assim, parece-nos que a “necessidade” ainda existente, como apontado no Capítulo 1 deste trabalho, de dar um lugar, compartimentar, diferenciar a literatura infantil da adulta, tentativa essa que, muitas vezes, não deixa de ser reducionista, ocorre numa espécie de esforço de normatização, organização, atividade associada ao que muitas instituições (por exemplo, a religião) no intuito de instituir regras, parâmetros, modelos.

É o que parece ocorrer quando tenta-se determinar como a literatura infantil e juvenil (e também a própria literatura de uma forma geral) deve ser, como precisa ser a linguagem e qual tipo de temática deve aparecer nos textos infantis e juvenis. Mas, se esse ímpeto de “encaixotar”, estabelecer um lugar, uma diferenciação, é dessa ordem do pai simbólico, nas concepções de Bartolomeu, a literatura infantil possui características de um filho rebelde, já que, de acordo com o autor, essa é repleta de liberdade, espontaneidade, inventividade, elementos esses que são impossíveis de serem controlados, compartimentados.

Assim, a partir dessas últimas considerações, percebermos que as discussões realizadas nesta dissertação nunca poderão ser finalizadas, sejam as relativas aos conceitos de literatura infantil e juvenil, às questões que envolvem o conceito de pai, à natureza ambivalente da escrita (ora veneno, ora remédio), sejam às referentes aos trabalhos de luto e de melancolia, pois é impossível esgotar completamente qualquer uma dessas problematizações, nem esse é nosso objetivo.

Cabe, pois, apenas reafirmar que tal como não é possível situar a repetição na escrita de Bartolomeu Campos de Queirós como sendo meramente da salvação, remédio, ou da obsessão, veneno, também não é possível precisar com certeza os trabalhos que se processam nas obras analisadas desse autor.

É bem verdade que identificamos uma constância: a forma como a ausência do pai é assimilada pelos filhos nas obras de Bartolomeu parece estar profundamente relacionada com a presença do significante materno. A perda objetual desse significante parece fazer pai e filho deslizarem e a relação entre os dois se torna de outra ordem, mas determinar qual processo age nesse deslizamento se torna impraticável, visto o luto e a melancolia serem

trabalhos que, ainda que possuam traços distintivos, podem intercambiar características. Essa questão, tal como a da repetição não pode ser resolvida de forma definitiva. Também, isso é garantir a sobrevivência do texto literário.

Isso porque a leitura de uma obra está muito longe de possuir um sentido limitado, já que o texto literário é, por definição, plural, polissêmico. A escrita é autônoma do escritor na medida em que, como salienta Roland Barthes em “A morte do autor” (2004), adquire “vida própria” ao prescindir de seu criador, matá-lo, e se torna plural, a voz de não apenas uma pessoa, mas de várias, de diversos leitores. Estes constroem diferentes sentidos a partir de suas vivências, dos conhecimentos que possuem, por isso um sentido novo é criado a cada novo encontro de um leitor com um texto.

Assim, “é impossível esgotar totalmente uma obra literária. Cada indivíduo traz consigo, de acordo com sua leitura, um suplemento de sentido” (JOUVE, 2002, p.103). É justamente essa pluralidade de sentidos, de leitura, de diferentes possibilidades de interpretação que garante que o texto literário sobreviva, continue existindo não apenas enquanto objeto estético, mas também como objeto que instiga, provoca, causa excitação, “[p]ortanto, sob esse aspecto, a abertura é a condição de toda fruição estética, e toda forma fruível como dotada de valor estético é ‘aberta’” (ECO, 1962 apud BRITO JUNIOR, 2010, p. 46).

Obviamente isso não quer dizer que ao texto literário cabe qualquer interpretação, como se não houvesse limites em relação à leitura e a obra literária fosse uma espécie de labirinto com infinitas possibilidades. Isso ocorre porque, em uma leitura literária, segundo as concepções de Umberto Eco na obra “*Os limites da interpretação*” (1990 apud BRITO JUNIOR, 2010) sempre se há de respeitar alguma forma de orientação, pois, ao realizar essa atividade os leitores “pinçam”, percebem e relacionam elementos significativos para compor conscientemente uma interpretação. Assim, no processo de leitura, na construção de sentidos, na conjectura de interpretações, agiram a consciência, a realidade e a própria experiência do leitor, motivos pelos quais essa interpretação não pode acontecer arbitrariamente ao bel-prazer do leitor. Dessa maneira, uma obra literária é sim, aberta, mas até um limite<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf. BRITO JUNIOR, 2010, p. 151.

Assim, embora haja limites na interpretação de uma obra, isso não quer dizer que essa possua um único e restrito sentido, já que em muitos textos, há o espaço para se considerar, ainda que limitadas, várias possibilidades. É por isso que, se Bartolomeu, em depoimentos já mencionados, afirmava ser a metáfora no texto literário uma forma de produzir diferentes interpretações, leituras e adjetivações, nos parece, pois, que o melhor lugar para pensarmos em como essa ausência paterna apresenta-se é nesse lugar da metáfora, das várias possibilidades.

Nesse sentido, o significante cigano, uma das características principais dos pais nas obras que analisamos, poderia ser interpretado, também, como metáfora da própria escrita literária, que, enquanto misteriosa e fascinante, desperta o interesse, e, por sua natureza itinerante (já que cada leitor faz diferentes leituras), leva a vários e imensuráveis caminhos. A palavra “ciganos” parece convidar a uma viagem, “siga-nos”, como ressaltado por Ana Maria Clark Peres (1999, p. 108), e assim nos parece ser também a palavra literária, cigana, que nos convida, sem deixar entrever o destino, a partir. Fica ao leitor, por sua conta e risco, decidir ou não embarcar.

As palavras são portas e janelas. Se debruçamos e reparamos, nos inscrevemos na paisagem. Se destrancamos as portas, o enredo do universo nos visita. Ler e somar-se ao mundo é iluminar-se com a claridade do já decifrado. Escrever e dividir-se.

Cada palavra descortina um horizonte, cada frase anuncia outra estação. E os olhos, tomando as rédeas, abrem caminhos, entre linhas, para as viagens do pensamento. O livro é passaporte, é bilhete de partida (QUEIRÓS, 2012, p. 61).

## REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila da Silva. “As aventuras de Pinóquio, de Carlo Collodi: o diverso tornado arte por meio da ironia”. In: SARMENTO-PANTOJA, Tânia Maria (Org). *Arte como provocação à memória*. Curitiba, PR: CRV, 2014, p. 27 - 40.

ALBINO, Lia Cupertino Duarte. *A literatura infantil no Brasil: origem, tendências e ensino*. 2010. Disponível em: <[http://www.iesp-rn.com.br/ftpiesp/DisiplinasPROISEP/M%F3dulo%205/LITERATURA%20INFANTO-JUVENIL/Texto%202%20%20literatura\\_infantil%20no%20Brasil.pdf](http://www.iesp-rn.com.br/ftpiesp/DisiplinasPROISEP/M%F3dulo%205/LITERATURA%20INFANTO-JUVENIL/Texto%202%20%20literatura_infantil%20no%20Brasil.pdf)> Acesso em 18 de dez. de 2014.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: < <http://www.faroldoconhecimento.com.br/livros/Educa%C3%A7%C3%A3o/PHILIPPE-ARIES-Historia-social-da-crianca-e-da-familia.pdf>> Acesso em 18 de dez. de 2014.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da Língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; trad. Mario Laranjeira. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos, São Paulo: Francisco Alves Editora, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Literatura e psicanálise: corte e sutura. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 12, p. 49-53, 2005. Disponível em:< <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1321/1417>> Acesso em 12 dez. de 2015.

BRITO JUNIOR, Antonio Barros de. (2010). *Nem tudo vale: teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação segundo Umberto Eco*. 2010. 276 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994.

CASTELLO BRANCO, Lucia. A superioridade da literatura infanto-juvenil. *Asa-Palavra*, v. 1, n. 1, Brumadinho: Faculdade Asa, 2004.

\_\_\_\_\_. *Chão de letras – As literaturas e a experiência de escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *A traição de Penélope*. São Paulo: AnnaBlume, 1994.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.

CASTOLDI, Luciana. *A construção da paternidade desde a gestação até o primeiro ano do bebê*. 2002. 285 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1576/000351993.pdf?sequence=1>> Acesso em 17 de julho de 2014.

CAVÉQUIA, Márcia Aparecida Paganini. *Breve Panorama da Literatura Infantil e Juvenil no Brasil*. São Paulo: Abrale, 2010.

CHAVES, Wilson Camilo. O estatuto do real em Lacan: dos primeiros escritos ao seminário VII, a ética da psicanálise. *Paidéia*, Ribeirão Preto, v.16, n.34, p. 161-168, maio/ago. 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-863X2006000200004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X2006000200004)> Acesso em 10 de dez. de 2015.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Erick Gontijo. *Curso de silêncio: Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas*. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <[http://www.biblioteca.digital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7QMG4B/disserta\\_\\_o\\_erick\\_gontijo\\_costa.pdf?sequence=1](http://www.biblioteca.digital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7QMG4B/disserta__o_erick_gontijo_costa.pdf?sequence=1)> Acesso em 13 de junho de 2014.

\_\_\_\_\_. *Acurar-se da escrita – Maria Gabriela Llansol*. 2014. 161 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-9GQPUK/tese\\_erick\\_gontijo\\_costa.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-9GQPUK/tese_erick_gontijo_costa.pdf?sequence=1)> Acesso em 13 de junho de 2014.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DANTAS BRANDÃO, Hortensia Maria. *A lei em nome do pai: Impasses no exercício da paternidade na contemporaneidade*. 2005. 146 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal da Bahia Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2005. Disponível em: <[http://www.pospsi.ufba.br/Hortensia\\_Brandao.pdf](http://www.pospsi.ufba.br/Hortensia_Brandao.pdf)> Acesso em: 07 de jan. de 2015.



DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 3. ed. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DUPUIS, Jacques. *Em nome do pai*. Trad. Cristina Sarteschi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA NETTO, Geraldino Alves. Lacan e a inconsciência divina. In: *Pulsional – Revista de Psicanálise*, v. 85, São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://demetata.uta.blogspot.com.br/2011/01/lacan-e-inconsciencia-divinapolemica.html>>. Acesso em 05 de dez. de 2015.

FREUD, Sigmund (1917). Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Sigmund Freud Obras Completas. Vol. 12*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010; p. 127-144.

\_\_\_\_\_. (1913a). Totem e Tabu. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

\_\_\_\_\_. (1914b). Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 189-203.

\_\_\_\_\_. O valor estético: entre universalidade e exclusão. *Alea*, v. 10, n. 1, 2008, p. 98-107.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: editora 34, 2006.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A casa do avô em Por parte de pai: espaços de horror, de escrita e outros espaços. In: *Anais do CENA*. v. 1, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <[http://www.ileel2.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2014/02/ce-na3\\_artigo\\_33.pdf](http://www.ileel2.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2014/02/ce-na3_artigo_33.pdf)> Acesso em: 15 de julho de 2014.

GUATIMOSIM, Bárbara Maria Brandão. *Kafka e a escrita destinada ao pai: de uma Carta à letra*. 2013. 205 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-96MJHV>> Acesso em: 15 de julho de 2014.

GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. *Revista de Letras*, São Paulo, 44(1), 2004, p. 97-111.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nádia Paulo. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *O veredicto*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lettres à Milena*. Trad. Alexandre Vialatte. France: Gallimard, 1988.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 5: formações do inconsciente*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2009.

MAGALHÃES, Ligia Cademartori; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1982.

MALUFE, Annita. Passagens entre escrita e vida. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 26. 1, p. 33-50, jan./jun. 2010.

MARTINS, Aracy Alves. Bartolomeu: Filho do sonho, neto do sono? In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ANDRADE, Paulo Fonseca (orgs). *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Uberlândia: GpEA; CAPES, 2013.

MASTROBERTI, Paula. *Literatura infanto-juvenil: gênero, estilo ou etiqueta?* 2007. Disponível em: <<http://www.dobrasdaleitura.com/revisao/estiloetiqueta.html>>.

MENICUCCI, Juliana Gonçalves. A metáfora delirante na clínica das psicoses: limites, impasses e paradoxos. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/TMCB-7X9JHR/dissertacaopsicanalise\\_julianamenicucci\\_201009.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/TMCB-7X9JHR/dissertacaopsicanalise_julianamenicucci_201009.pdf?sequence=1)> Acesso em 18 de novembro de 2014.

PERES, Ana Maria Clark. Desejando o livro: a essência da literatura infantil. In: PAULINO, Graça (org.). *O jogo do livro infantil*. Belo Horizonte: Dimensão, 1997.p.33-40.

\_\_\_\_\_. *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Consideração intempestiva sobre o ensino da literatura. In: *Inútil poesia e outros ensaios*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

PERROTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

PORTO, Patrícia de Cássia Pereira. Narrativas memorialísticas: memória e literatura. *Revista Contemporânea de Educação*, n. 12, 2011. Disponível em: <[http://www.fe.ufrj.br/artigos/n12/11\\_Narrativas\\_Memorialisticas\\_Memoria.pdf](http://www.fe.ufrj.br/artigos/n12/11_Narrativas_Memorialisticas_Memoria.pdf)> Acesso em 17 de julho de 2014.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Ciganos*. Belo Horizonte: Miguilim, 1991.

\_\_\_\_\_. *Antes do depois*. Rio de Janeiro: Manati, 2006.

\_\_\_\_\_. *Indez*. São Paulo: Global, 1994.

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

\_\_\_\_\_. *O olho de vidro do meu avô*. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. *Sobre ler, escrever e outros diálogos*. Organizado por Júlio de Abreu. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (Coleção conversas com o Professor)

\_\_\_\_\_. *Contos e poemas para ler na escola*. Organizado por Ninfa Parreiras. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. De Lobato à década de 1970. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil, 1998.

SILVA, Antônio Ozaí da. Um olhar sobre a Literatura: reflexões acerca da sua contribuição político-pedagógica. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 91, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/091/91ozai.htm>> Acesso em 17 de maio de 2015.

SILVA, José Maurício da. *O lugar do pai: uma construção imaginária*. 2007. 152 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em:< [http://www1.pucminas.br/documentos/dissertacoes\\_jose\\_mauricio.pdf](http://www1.pucminas.br/documentos/dissertacoes_jose_mauricio.pdf) > Acesso em: 12 de nov. de 2015.

VASCONCELOS, Zinda Maria Carvalho de. *O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato*. São Paulo: Ed. Traço, 1982.

WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.