

A Memória e o tomate em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós

Eduardo Veloso Garcia¹

Resumo: O trabalho em questão propõe analisar como Bartolomeu Campos de Queirós representa esteticamente dentro de sua obra *Vermelho Amargo* o processo da memória, usando o tomate como um elemento gerador de diversas metáforas significativas.

Palavras-chave: Bartolomeu Campos de Queirós. Vermelho Amargo. Memória. Psicanálise.

Abstract: Our paper aims to analyze how Bartolomeu Campos de Queirós aesthetically represents the process of memory inside his work *Vermelho Amargo*, having the tomato as an element that generates significant metaphors.

Keywords: Bartolomeu Campos de Queirós. Vermelho Amargo. Memory. Psychoanalysis.

Resumen: Este trabajo busca analizar como Bartolomeu Campos de Queirós representa estéticamente dentro de su obra *Vermelho Amargo*, el proceso de la memoria, usando el tomate como un elemento generador de diversas metáforas significativas.

Palabras-clave: Bartolomeu Campos de Queirós. Vermelho Amargo. Memoria. Psicanálises.

Introdução

O intuito do trabalho em questão é demonstrar como o autor Bartolomeu Campos de Queirós consegue representar o trabalho da

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita filho” (UNESP/Araraquara).

memória dentro do seu livro *Vermelho Amargo*, usando a figura do tomate como uma forte metáfora recorrente e as significações construídas através deste na relação familiar do personagem-narrador da obra literária.

Entre os caminhos estéticos escolhidos pelo autor no livro para a representação do trabalho da memória, iremos discorrer aqui com o devido embasamento teórico sobre alguns pontos essenciais para a compreensão de como a arte pode estetizar tais conceitos psicanalíticos, dos quais destacaremos a representação da lembrança encobridora.

Portanto, através de teorias importantes para o entendimento da representação da memória num texto ficcional, traçaremos algumas significações das escolhas estéticas do autor, tanto no conceito visual do livro quanto nos trechos que separaremos para análise.

A representação do trabalho da memória: caminhos e conceitos para um texto ficcional

Para que possamos demonstrar como o autor aplica a representação do trabalho da memória dentro da obra *Vermelho Amargo*, se faz necessária a compreensão de alguns princípios básicos da psicanálise dos quais a memória tem papel central, pois através destas definições poderemos explicar o exercício estético usado por Bartolomeu Campos de Queirós.

Entre os pontos sobre a teoria da memória que a psicanálise colabora na compreensão, vamos nos guiar pelas teorizações de Freud em relação às lembranças da infância e das lembranças encobridoras,

além do modo que este define a memória como algo não estático que se reescreve, se reorganiza e se atualiza continuamente no presente.

A memória, como se sabe, é um conceito fundamental para o entendimento da própria psicanálise, ou como define Freud em *Projeto de uma Psicologia para Neurólogos* (1895) no intuito de redimensionar sua importância, “toda teoria psicológica digna de alguma consideração haverá de oferecer uma explicação da memória” (FREUD, 1895/1975, p. 29).

Começamos, então, com a conceitualização de dois pontos teorizados por Freud que serão base para entendermos o exercício presente no livro em análise: o funcionamento das lembranças da infância e o papel das lembranças encobridoras dentro destas, cujas ideias do autor foram apresentadas inicialmente em 1901.

Definidas de forma resumida como as lembranças infantis muito nítidas e cujo conteúdo é, aparentemente, insignificante, ou nas palavras de Freud, “o que a memória reproduz não é o que deveria ser corretamente reproduzido, mas algo diverso que serve de substituto” (FREUD, 1901/1969, p. 61), as lembranças encobridoras se apresentam como um mecanismo de defesa para encobrir material do inconsciente. O processo que estas lembranças usam chama-se deslocamento, e Freud o define dentro delas da seguinte maneira:

As lembranças indiferentes da infância devem a sua existência a um processo de deslocamento: são substitutas, na reprodução [mnêmica], de outras impressões realmente significativas cuja recordação pode desenvolver-se a partir delas através da análise psíquica, mas cuja reprodução direta é impedida por uma resistência. De vez que as lembranças indiferentes devem sua preservação, não a seu próprio conteúdo, mas a um vínculo associativo entre seu conteúdo e outro que está recalcado, elas podem fazer jus ao nome de “lembranças encobridoras” com que foram por mim designadas (FREUD, 1901/1969, p. 59).

Como bem lembra o autor, “o conteúdo da lembrança encobridora pertencia a um dos primeiros anos da infância, ao passo que as vivências do pensamento por ela substituídas na memória, que haviam permanecido quase inconscientes, correspondiam a épocas posteriores da vida do sujeito” (FREUD, 1901/1969, p. 59-60), ou seja, tais lembranças infantis passam por um processo dinâmico de elaboração no qual, assim como qualquer processo de memória, ocorre a reorganização e reescrita de seu conteúdo pelos traços novos que vão sendo produzidos durante a vida do sujeito.

Este dado sobre a elaboração pela qual passa a lembrança da infância e, principalmente, o seu caráter visual, é de extrema importância para uma leitura que se preocupe em apresentar a estetização que a memória pode receber dentro de um texto literário ou obra artística. Ao definir esta elaboração que passa a memória infantil, o próprio Freud faz questão de destacar com uma comparação artística o valor de seu caráter visual:

O recordar, nos adultos, sabidamente utiliza diversos materiais psíquicos. Alguns recordam em imagens visuais; suas lembranças tem caráter visual. Outros mal conseguem reproduzir na lembrança os mais vagos contornos [visuais] do que foi vivenciado; de acordo com a sugestão de Charcot, tais pessoas são chamadas de *auditifs* e *moteurs*, contrastando com os *visuels*. Nos sonhos, essas diferenças desaparecem: todos sonhamos predominantemente em imagens visuais. Mas esse desenvolvimento se inverte igualmente no caso das lembranças infantis; estas são plasticamente visuais, mesmo nas pessoas cujo recordar posterior carece de elementos visuais. O recordar visual, conseqüentemente, preserva o tipo de recordar infantil. No meu caso, as primeiras lembranças da infância são as únicas que tem caráter visual: *são cenas elaboradas de modo francamente plástico, comparáveis apenas às representações no palco*. Nessas cenas infantis, sejam elas de fato verdadeiras ou falsas, a pessoa costuma ver a si mesma como criança, com seus contornos e suas roupas infantis. Essa

circunstância deve causar estranheza: em suas lembranças de vivências posteriores, os adultos visuais já não visualizam a si mesmos. Ademais, supor que, em suas vivências, a atenção da criança estaria voltada para ela própria, e não exclusivamente para as impressões do exterior, contradiz tudo o que sabemos. *Assim, somos forçados por diversas considerações a suspeitar de que, das chamadas primeiras lembranças da infância, não possuímos o traço mnêmico verdadeiro, mas sim uma elaboração posterior dele, uma elaboração que talvez tenha sofrido a influência de uma diversidade de forças psíquicas posteriores* (FREUD, 1901/1969, p. 62-63; grifo meu).

Apesar de já termos citado anteriormente dentro das lembranças encobridoras o processo de reorganização e reescrita que a memória executa, creio que se faz necessário uma explicação mais aprofundada desta questão essencial na teoria sobre a memória. Para melhor elucidar este processo, partimos da citação de um trecho da famosa carta a Fliess de 6 de dezembro de 1896 na qual Freud já apresentava sua intenção de compreender um modelo de construção para a memória:

Como você sabe, estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação: o material presente sob forma de traços mnêmicos fica sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo de acordo com as novas circunstâncias — a uma retranscrição. Assim, o que há de essencialmente novo em minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se repete, de que ela é consignada em diferentes espécies de signos... Não faço a menor idéia de qual seja o número de tais inscrições (FREUD, 1897/1989, p. 274).

Tal modelo, como nos lembra Daisy Wajnberg (1997) no texto “A Teoria da Memória em Freud”, ganha uma representação desta “engenhoca de múltiplas inscrições” capaz de “ilustrar a estrutura e o funcionamento da memória em termos tópicos” na criação do conhecido

bloco mágico. Deixamos a explicação deste bloco mágico para o próprio Freud:

O bloco mágico é uma tabuinha de cera ou de resina, de cor marrom escuro, rodeada de papel. Por cima, uma folha fina e transparente, solidamente presa à tabuinha no seu bordo superior, enquanto o seu bordo inferior está nela livremente sobreposto (...) Ela (a folha) se compõe de duas camadas que podem ser separadas uma da outra exceto nos dois bordos transversais. A camada superior é uma folha de celulóide transparente; a camada inferior é uma folha de cera fina, portanto transparente (...) servimo-nos deste bloco mágico praticando a inscrição sobre a pequena placa de celulóide da folha que cobre a tabuinha de cera (...) a escrita não depende aqui da intervenção do material sobre a superfície receptora (...) Uma ponta aguçada risca a superfície cujas depressões produzem o 'escrito'. No bloco mágico esta incisão não se produz diretamente mas por intermédio da folha de cobertura superior. A ponta pressiona, nos lugares que toca, a superfície inferior do papel de cera sobre a tabuinha de cera e estes sulcos tornam-se visíveis como um escrita escura na superfície do celulóide que é liso e cinza esbranquiçado. Se quisermos destruir a inscrição, basta destacar da tabuinha de cera, com gesto leve, pelo seu bordo inferior livre, a folha de cobertura composta. O contato íntimo entre a folha de cera e a tabuinha de cera, nos lugares riscados dos quais depende o devir-visível da escrita, é deste modo interrompido e já não se reproduz quando as duas folhas repousam de novo uma sobre a outra. O bloco mágico fica então virgem de escrita e pronto para receber novas inscrições(FREUD, 1825/1974, p. 243).

Como Wajnberg bem resume em seu texto, “esta marca corresponde ao registro do inconsciente, gravado na lâmina de cera que se localiza na camada mais posterior do bloco mágico” (WAJNBERG, 1997, p. 108). No caminho deste jogo proposto pelo bloco mágico, Derrida consegue enxergar então na construção de Freud o quanto esta memória, este texto inconsciente, é puro movimento, pois em sua definição "o texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são sempre já transcrições.

Estampas originárias. Tudo começa pela reprodução" (DERRIDA, 1971, p. 217).

Na reflexão que Lacan (1978) apresenta em seu texto "Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise" com as ideias do próprio Freud (1937) em "Construções em Psicanálise", o que nos fica claro ao pensar no funcionamento da memória é que "o passado não se encontra morto, na medida em que insiste e se repete no presente, renovando-se em várias traduções". Tal raciocínio não só redimensiona a função do analista, que "para além da interpretação, é o construtor de uma história passada e presente", a ser lida neste "não-dito que se aloja nos buracos do discurso" (LACAN, 1978, p. 171), como também nos ajuda no entendimento da ideia de escrita (texto) para a memória e, principalmente, para a leitura do inconsciente, cujo o léxico escolhido na afirmação só corrobora para essa perspectiva.

Pensar definitivamente nesta ideia de escrita é compreender que, assim como a memória é um exercício de elaboração do nosso inconsciente que sempre se redefine e reorganiza, o texto literário pode tentar representá-lo através da construção de seus autores por tentativas estéticas nas quais busca-se a simulação de questões como as lembranças, os sonhos, as reações, os bloqueios, os traumas, as relações familiares e tantos outros traços dos personagens que criam uma leitura conceitual em que as teorias de Freud cabem de modo interpretativo, partindo sempre da ideia intrigante que, como poeticamente nos resume Daisy Wajnberg em sua obra sobre "A Teoria da Memória em Freud", "o futuro está escrito num 'lá atrás', porém ele se atualiza, se traduz incessantemente, faz passe. Estranha memória essa, onde há

retorno do mesmo por vias diversas, em versões superpostas mas não coincidentes” (WAJNBERG, 1997, p. 107).

Uma última reflexão que se torna necessária em nosso trabalho refere-se à questão do trauma presente na lembrança da infância, ou como nos diz Garcia-Roza em seu texto sobre as ideias de Freud em relação ao aparelho psíquico, “não é a experiência vivida pela criança que é considerada traumática, mas a sua lembrança. São as representações reinvestidas num *après coup* que vão produzir um efeito traumático e não o acontecimento na sua forma original” (GARCIA-ROZA, 1993, p. 50).

Miriam Chnaiderman também aponta em seu texto “Esfarelando Tempos Ensimesmados” para o mesmo caminho dentro da teorização de Freud em relação as lembranças infantis e sobre como o traumático se afirma, lembrando que este caminho será redimensionado tanto pela reminiscência quanto pela fantasia. Para ela, essa questão pode ser entendida da seguinte maneira na reflexão de Freud:

Freud delinea o estatuto do infantil na psicanálise: o infantil relaciona-se com o traumático, ou seja, com o que no decorrer da vida de um indivíduo, não pôde ser simbolizado. Desde os primórdios de sua teorização, a dimensão daquilo que não cabe na representação fica ligado à memória. E, não por acaso, na busca de reconstruir a memória, de dar conta do recalque, Freud chega à questão da fantasia (CHNAIDERMAN, 2003, s/n).

Pensar a referência feita pela autora sobre a fantasia também se torna necessário para o nosso trabalho, pois como reflete Chnaiderman,

para Freud o real fica inscrito sempre em um registro perceptivo, como parte do mundo e, portanto, sempre mudo para o sujeito. Se, é sempre a marca do acontecido que origina tanto a fantasia quanto a reminiscência, a memória é muda, não simbolizável, tem a ver com a carne do mundo, com o que olha o sujeito e o move na produção do sentido (CHNAIDERMAN, 2003, s/n).

Portanto, a tentativa de simbolizar, seja pela reminiscência ou pela fantasia, e que ganha espaço tanto nos exercícios da lembrança quanto no sonho, se torna permanentemente uma afirmação de caminhos da linguagem, de processo de escrita, e, por isso mesmo, uma elaboração na qual todo sujeito configura em sua memória, ou como nos diz a autora, “o psíquico, para Freud, é o silencioso e inanimado, sendo que sua leitura dos sintomas o leva às formações de linguagem, únicas capazes de restituir as figuras e, portanto, o memorável” (CHNAIDERMAN, 2003, s/n).

Partiremos agora, então, destes processos explicados para analisar como eles se afirmam na estetização da memória feita por Bartolomeu Campos de Queirós no livro *Vermelho Amargo*.

A representação do trabalho da memória em *Vermelho Amargo*: o tomate e suas significações

“Não existe memória pura. O livro foi feito do que vivi e do que inventei”.

BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Publicado em 2011 e sendo o último livro do autor Bartolomeu Campos de Queirós a ser lançado em vida (acabou falecendo em 2012), *Vermelho Amargo* recebeu diversos prêmios literários importantes como o *Prêmio São Paulo de Literatura* de Melhor Livro do Ano em 2012 e o prêmio da *Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo* de 2012, todos eles entregues postumamente. Esta afirmação sobre a morte do autor logo após seu lançamento torna-se importante, pois a maioria das análises que saíram sobre o texto na época tentavam redimensioná-lo

como retrato fiel da memória da infância do autor cumprindo a função de um acerto de contas de Queirós com o trauma do passado, ganhando o peso de um documento de despedida da vida.

Diferentemente de outros autores que muitas vezes usam da criação de memória dos romances para afirmar aquilo como retrato fiel de uma época ou situação (sem levar em consideração tanto a elaboração que faz parte do processo de memória, quanto a estetização desta memória que ocorre na sua transcrição para o objeto artístico), nas poucas entrevistas que Bartolomeu conseguiu dar sobre o livro antes da morte, ele sabiamente escapou desta cilada de afirmar a memória como retrato fiel e integral da sua época de infância, e, além disso, soube levantar a questão de estetizar a memória a favor do jogo ficcional. A epígrafe escolhida para este trecho do trabalho (*“Não existe memória pura. O livro foi feito do que vivi e do que inventei”*) vem de uma destas entrevistas, mais precisamente para o Caderno Cultura do jornal *O Estado de São Paulo* de 11 de maio de 2011.

Pelo trecho citado, podemos tomar nosso ponto de partida para a análise do livro, vendo através deste a compreensão do exercício estético de representação da memória do qual o autor se esforçou para criar, sabendo que esta memória colocada no papel não é o retrato fiel daquilo que ele viveu no momento da infância (*não existe memória pura*), mas sim a soma daquilo que ele viveu (*“o livro foi feito do que vivi”* – como nos lembra Freud na carta Fliess, “o material presente sob forma de traços mnêmicos fica sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo de acordo com as novas circunstâncias”, ou seja, as vivências que o sujeito atravessará durante sua vida é que vão reorganizar constantemente o conteúdo e significado da memória) e, principalmente, uma vivência atravessada por elaboração (*“o que*

inventei”), não só dentro da própria memória em seus constantes arranjos, mas também no papel do texto ficcional.

Como deixa claro Queirós em outro trecho da mesma entrevista ao explicar o seu processo de criação para a obra, o esforço para alcançar o exercício literário de tal elaboração estética não é algo fácil e gratuito, exige trabalho e esforço, e conseqüentemente uma preocupação redobrada no conteúdo que se está criando artisticamente, pois é através dele que será definido o impacto que o texto pode alcançar: "Escrevi a obra em seis meses, escolhendo cada palavra, em sua sonoridade e dimensão" (QUEIRÓS, 2011, s/n).

Tal preocupação estética, como poderemos conferir na obra, refletirá nas escolhas não só textuais, mas também visuais. O projeto gráfico do livro, feito por Maria Carolina Sampaio, redimensiona a intencionalidade de transmitir a dureza das memórias que serão refletidas pelo tomate, com truques visuais baseados no uso da cor vermelha em profusão, como a escolha da fonte das palavras em vermelho, a borda das páginas na mesma cor para que através do contraste com o branco da folha pareça fatiar o tomate, a capa feita também em vermelho e de papelão duro e áspero que se aproxima da textura da madeira, entre outros caminhos.

Na fala da própria responsável pelo projeto gráfico, ela afirma que “o fatiar e o vermelho vivo do tomate são as premissas do projeto gráfico da edição”. Luiz Guilherme Barbosa também discorre sobre as significações possíveis presentes no projeto gráfico do livro em seu texto “O Tomate da Discórdia”, publicado no *Jornal Rascunho*:

As palavras em vermelho assumem a dupla função de atuarem como um elemento antiilusionista, pois nossos olhos estão acostumados às letras pretas, e como lembrança formal da dor de escrever, tornando a narrativa ainda mais

comovente. Além disso, a capa dura e espessa, de papelão, dá um ar de caixa à obra: abrir o livro é abrir um baú de memórias com palavras que costumam o amargor a fim de aliviá-lo. Assim, os elementos gráficos do livro — como a cor das palavras — são simbolizados pela própria obra e interferem ativamente na experiência da leitura, modificando a percepção do texto. Só por ser rara uma incorporação tão bem-sucedida do projeto gráfico à prosa de ficção, o livro já merece uma atenção especial (BARBOSA, 2011, s/n).

A epígrafe do livro colabora para a leitura de que a elaboração da obra foi devidamente pensada desde seu texto até o projeto gráfico, sendo escrita na cor branca dentro da única página inteiramente vermelha da obra, reafirmando assim a preocupação com a plataforma visual em que o livro é construído: “foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar o amargor” (QUEIRÓS, 2011, p. 5).

Por último, em relação à questão visual do livro, não podemos esquecer de destacar a opção por trechos curtos que conseguem criar significações separadamente (sem necessariamente dependerem um do outro para que a leitura da obra se concretize), trazendo aqui a simulação do trabalho da memória como instantâneos, pequenos recortes que podem trazer significações próprias isoladamente, mas que ganham um valor consubstancial na soma de seus significados, pois através desta soma que se tornará possível representar e interpretar a vida de um sujeito.

Se na questão visual da obra já pudemos elencar tantos elementos intencionais da elaboração estética do autor em simular os caminhos da memória do personagem que narra a história, na questão textual estes caminhos ganham uma profusão ainda maior, pois aqui as metáforas com o tomate sendo uma lembrança encobridora da relação familiar do personagem são distribuídas por todo o livro.

Como vimos anteriormente, as lembranças encobridoras, através do deslocamento, cumprem a função de substituir lembranças da infância realmente significativas e que por algum motivo traumático acabam por necessitar desta resistência. Não custa ressaltar que estas lembranças encobridoras, como o próprio termo supõe, não anulam a lembrança mais forte, apenas impedem que ela apareça, porém com um vínculo associativo muito forte no qual a lembrança realmente significativa pode ser encontrada através do exercício da análise.

O próprio Bartolomeu Campos de Queirós coloca um trecho interessante dentro da obra no qual podemos basear nossa leitura sobre a lembrança encobridora, trecho este em que ele afirma de modo direto que “tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a esquecer-se deles” (QUEIRÓS, 2011, p. 17).

Retomando a figura do tomate dentro do livro *Vermelho Amargo*, este pode ser lido facilmente como um exercício estético da lembrança encobridora, afinal, as lembranças da infância do personagem são todas apontadas para essa figura, desde o modo que este era preparado por sua mãe, depois por sua madrasta, até a maneira em que ele, seu pai e seus irmãos o encaravam para se alimentar.

Como o título supõe, a metáfora que o tomate carrega e que, por isso mesmo, trabalha como uma lembrança encobridora de uma memória infantil traumática, tem o peso significativo para uma interpretação referente a dor, desespero, abandono, na afirmação de questões ruins que teve que confrontar naquele período da infância. Cito um trecho para que se possa redimensionar este princípio:

Todos os dias — cotidianamente — havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. Jabuticaba, manga, laranja, florescia 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).

Porém, como demonstraremos em outros trechos citados, ele também será destinado a entendimentos de carinho e afeto em certas partes, lembrando que tais metáforas serão sempre redimensionadas pelo modo que o personagem que mergulha nas lembranças vai ressignificar sua relação familiar com os olhos de seu presente – não custa lembrar que, como bem nos disse Freud, a memória se constrói sempre na transformação e reorganização de seu conteúdo conforme as vivências do sujeito, ou seja, o personagem que narra tais memórias só a pode elaborar do modo que faz pela visão que construiu no presente.

O autor também não se esquece de trazer à tona dentro do livro a reflexão sobre a memória estar constantemente sendo atualizada no presente, assim como foi apontado nas ideias de Freud. Um trecho que aponta para este caminho é o seguinte: “O presente é a soma de nostalgias, agora irremediáveis. *A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente.* Tento espantar o presente balbuciando uma nova palavra. Tudo é maio, tudo é seco, tudo é frio” (QUEIRÓS, 2011, p. 60; *grifo meu*).

Para que possamos demonstrar de que forma o tomate gerará também metáforas de carinho e afeto como citamos anteriormente, escolhemos o seguinte trecho que apresenta a leitura do personagem em relação a sua mãe que morre logo no início da infância deste narrador dono das memórias (tamanho perda que funcionará como o fio condutor do trauma do qual procurará evitar o seu confronto através das lembranças encobridoras construídas pela leitura do

tomate). Segue, então, o modo em que a mãe preparava o tomate para ele:

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 cruces eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros eram as sementes, vestidas em resina de limo e brilho. Pousado sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (QUEIRÓS, 2011, p. 14-15)

Se o modo que a mãe preparava o tomate dentro do prato era cheio de afetos e caminhos que apontavam para um carinho imenso (inclusive na escolha lexical do autor para afirmar este princípio), o narrador procurará afirmar uma leitura de violência, frieza e indiferença extrema com seus sentimentos no modo que a madrasta preparará o mesmo tomate (e, novamente, Queirós se preocupa com a escolha lexical, colocando em relação a madrasta palavras que redimensionem a violência do ato em preparar o tomate por ela):

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

A perda da mãe, portanto, será o ponto definidor do trauma rememorado (através da presença das descrições do tomate como lembrança encobridora) pelo personagem-narrador, e o contraste do modo afetivo da mãe com a frieza e violência da madrasta refletirá no

livro todo. Tal contraste é usado também para definir, novamente por uma metáfora com o tomate, o suposto ciúme que a madrasta sentia desta mãe morta:

Havia na cidade a madrasta, a faca, o tomate e o fantasma. A mãe morta ressuscitava das louças, das flores, dos armários, das cadeiras, das panelas, das manchas dos retratos retirados das paredes, das gargantas das galinhas. E ressurgia encarnada em nós, sua prolongada herança. Impossível para a madrasta assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós, engolidores do seu ódio. Ao cortar o tomate — aturdido eu supunha — ela o fazia exercitando um faz de conta (QUEIRÓS, 2011, p. 15-16).

A mesma frieza e violência aparecerá na figura do pai, configurado ainda por um problema sério com a bebida – “O pai, amparado pela prateleira da cozinha, com o suor desinfetando o ar, tamanho o cheiro do álcool, reparava na fome dos filhos” (QUEIRÓS, 2011, p. 10) –, do qual não podemos deduzir se começou antes da morte da mãe da criança que rememora ou depois. Nas memórias mais forte e traumáticas sobre o pai estetizadas na narração do adulto que refaz estes momentos, a mais significativa aparece no trecho em que a criança se procura no espelho, possivelmente tentando se ver no pai, e só encontra dor, indiferença e frieza, tudo isso representado pela forma que precisa comer o tomate:

A parede da casa sustentava um espelho cercado por moldura vermelha. Na ponta dos pés — equilibrista — eu buscava meu rosto e deparava com outro e me estranhava. O espelho é a verdade que, ainda hoje, mais me entorpece. Espelho sustenta o concreto e prefiro a mentira dos sonhos nas manhãs frias e secas. Do tomate exalava um gosto de cera, flor, reza e terra. Sempre engoli minha fatia por inteiro. Descia garganta abaixo arranhando as cordas, desafinando as palavras, esfolando o percurso. Libertava-me dela na primeira colherada. “Garfo é arma, e menino não anda armado”, sentenciava o pai. Talvez nos projetasse assassinos. Quanto mais amor mais a morte se anuncia (QUEIRÓS, 2011, p. 13).

O papel das lembranças dos quatro irmãos e o modo que estes também sofriam com o tomate é importante para compreendermos o trauma gerado pela ausência da mãe em todos, somado com a indiferença e frieza do pai e da madrasta. Como nos lembra o texto de apresentação do livro presente no site da editora *Cosac Naify* (2011), “vemos os irmãos, filhos de um pai que não larga o álcool e de uma madrasta que serve em todas as refeições fatias cada vez mais finas de tomate, desenvolverem diversas anomalias para tentar suprir a ausência de afeto e a saudade da mãe”.

Entre as anomalias desenvolvidas entre os quatro irmãos, temos um irmão que comia vidro, uma irmã que passava o dia todo bordando, uma irmã que miava pelo gato mudo, e uma irmã que passava os dias brincando de viver em outros lugares com um globo terrestre. Em sua construção estetizada da memória, Bartolomeu Campos de Queirós coloca a dificuldade de engolir o tomate para cada um dos irmãos.

Primeiramente, temos na descrição do irmão mais velho (o que comia caco de vidro) uma afirmação da dor que era confrontar o tomate, dor esta redimensionada por outra questão importante para o narrador, e também, para o adulto que constrói essas memórias no ponto do presente em que se encontra como um escritor (a figura do autor da obra): a força das palavras em sua escrita e leitura.

O irmão, degustador de vidro, sabia ler. Decifrava as palavras e seus escuros. E escrevia, por isso, pensava, — suspeitei. Escrever é também pensar, eu desconfiava. Um dia lhe pedi que me ensinasse a rabiscar a palavra tomate. Ele pegou o lápis, reparou sua ponta e me disse: “É preciso afiar bem a grafite. Só com a ponta do lápis exageradamente fina se pode fazer a palavra tomate”. Assustei-me. Para escrever a palavra tomate meu irmão necessitava de um punhal, concluí. Descobri meu irmão irmanado a mim e suspeitando nosso exílio diante do tomate nas mãos da mulher (QUEIRÓS, 2011, p. 43-44).

A irmã mais velha, definida como aquela que passava o dia inteiro bordando em ponto-cruz – “Vivia curvada sobre os panos, construindo suas cruces sobre um desconhecido calvário” (QUEIRÓS, 2011, p. 39) –, nos ajuda a entender o tamanho da dor de confrontar o tomate no momento em que ela vai embora da casa (uma fuga do espaço em que as metáforas pesadas do tomate construíam seus sentidos):

A irmã mais velha passou a bordar lençóis, fronhas, toalhas. Todo enxoval construído em ponto de cruz. Só tramava a primeira letra de seu nome. O noivo andava escondido em seu desejo. Não dar palavras ao desejo é ocultá-lo na solidão. No segundo tempo, e bem depois, outra letra veio abraçar o seu nome. Casou. Foi morar longe e nunca mais bordou. Ventilavam notícias de seu marido, agora, sua cruz. Desde sempre suspeitei — por recusar a certeza — que ela casara fugindo do tomate, sem considerar o amor. Ah! Vou esconder meu amor, para sempre — eu suspeitava (QUEIRÓS, 2011, p. 48-49).

A outra irmã que miava pelo gato mudo também auxilia nossa leitura em relação a dor causada pelo confronto com as situações que a memória do narrador resgata, e o tomate como sua representação metafórica se faz presente na descrição desta irmã:

A irmã, proprietária de um gato que não miava, decidiu esconder as palavras e passou a miar. A tudo respondia com um miado mais fino que a rodela de tomate. Roçando as pernas das cadeiras, escondida debaixo das mesas, se esfregando nos portais, a irmã miava, e seu gato, mudo, não falava. O gato se negava a trocar de lugar. Um dia eu soube que o arco-íris é filho da admiração. Nunca esqueci tal enunciado, mesmo suspeitando ser mentira. A irmã miando, abraçada ao gato mudo, me fazia crer no efeito colateral causado pelo tomate (QUEIRÓS, 2011, p. 50-51).

Por último, temos o mesmo exercício de elaboração do peso do tomate como metáfora da relação familiar na irmã mais nova que passa o dia escolhendo novos lugares dentro do globo terrestre, sendo no

caso dela ainda mais significativo, pois a mãe morreu em seu nascimento. Assim, o que a melhor define é o peso de exílio, já que nunca pode saber como era o afeto da mãe que marca profundamente os outros irmãos:

A irmã — a mais nova — nasceu sem mãe. Balbuciava, seguidamente, o nome do pai. Ao tomar o trem, a partida da mãe fora anunciada. Crescia sem raízes. Desprendia-se fácil do chão. Ao ignorar a origem descosturou o futuro. Seus olhos atravessavam as coisas e vazavam no depois. Brincava de adivinhar, por ser uma menina filha da dúvida. Cedo, encantou-se com o globo terrestre pousado, sem rotação, sobre a cômoda escura. Cada dia renascia em um lugar e marcava, com alfinete, para não repetir o nascimento: Itália, França, Cuba, Grécia, Portugal. Vigiava o nascer do Sol e dividia-se em muitos pontos cardeais. Desenraizada, jamais perdeu a direção, sem, contudo, encontrar um destino seguro. Dormia voltada para o nascente, ansiosa pelas madrugadas. Permitia o tomate e deixava sua fatia para devorar na última colherada. Apreciava à tarde com o sabor de tomate no céu da boca (QUEIRÓS, 2011, p. 55).

Conforme os irmãos vão deixando a casa, o peso de ter que lidar com o trauma da ausência da mãe e a frieza e distanciamento do pai e da madrasta tornam-se ainda maior, e através do aumento do tamanho da fatia de tomate no prato preparado pela madrasta que a memória do narrador estetiza este sofrimento crescente:

Cada despedida se anunciava dando mais sustância às fatias do tomate. O que antes era apenas transparência — hóstia maculada de ameaça — agora se fazia corpo e decretava abandono. As mãos matemáticas da mulher registravam com a faca e a força, e sobre a pele do tomate, suas premeditadas vitórias (QUEIRÓS, 2011, p. 59-60).

Como fica claro nesta passagem, o aumento do tamanho do tomate é o aumento, também, da dor que ele precisa confrontar na situação rememorada, pois quanto menor o número de pessoas para compartilhar e dividir o sofrimento encarado, mais difícil de “engolir” a

situação representada na metáfora do tomate se tornava. A elaboração da memória torna-se também uma válvula de escape diante desta dor de perder os irmãos e precisar enfrentar o pai e a madrasta sozinho, pois este busca pensar nos irmãos revoltados com “a vitória amarga do tomate”, como podemos ver nesta passagem:

O irmão triturador de vidro, a irmã que bordava mares, a que deixara o gato órfão, a nascida em todas as manhãs no globo terrestre aninhavam-se, agora, apenas em minha memória. Jamais podia pensá-los em alguma paisagem. Restava-me reinventá-los dispersos, indignados com a vitória amarga do tomate maduro (QUEIRÓS, 2011, p. 63).

Se a saída dos irmãos soava como a busca de um lar verdadeiro para que eles se sentissem acolhidos, pois na situação que se encontravam a relação familiar após a morte da mãe não compreendia uma recepção de afeto e acolhimento, ao perder seus irmãos e a colaboração que eles davam ao dividir o peso de “engolir o tomate” o narrador viu afirmada de maneira muito mais intensa a questão do exílio, de nunca se sentir em casa naquele espaço, legitimamente ressignificada na metáfora do tomate que Queirós escolheu para estetizar este ponto dentro da memória:

Ah! O tomate. Quanto espanto ele me suscitava. Sua presença anunciava meu exílio. Um dia, por certo, eu deveria ser deportado, mesmo sem cometer crime. Nunca supus que carregaria comigo — vida afora — a imagem do tomate maduro preso entre seus dedos. Mas não recusei, jamais, a fatia que me tocava. Minha mãe anunciava que para viver era preciso engolir sapos. Mesmo gosmentos, ásperos, enrugados, é necessário deixá-los deslizar garganta abaixo, sem lastimar. Não há semelhança aparente entre o sapo e o tomate. Um vive, o outro vegeta (QUEIRÓS, 2011, p. 47).

Retomando o princípio da estetização da memória pela lembrança da infância (sendo esta uma lembrança encobridora), um

trecho interessante para destacarmos envolve diversas metáforas que a memória do adulto no presente dirigindo-se ao passado consegue elaborar por causa das vivências que este sujeito atravessou e o modo que a impressão destes traços criaram tais significações no aparelho mnêmico deste, sendo que todas elas servem claramente para redimensionar o tomate pelo signo da indiferença, do distanciamento de afeto, de carinho:

Não, não é somente a flecha da palavra que acorda a memória de seu estupor. O incenso é um perfume que me suscita para a incerteza de Deus. 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 deslança em mim fragmentos de afagos, relíquias escassas do pai. O tomate não exala nenhum cheiro. É da índole do tomate manifestar-se apenas em cor e cólera (QUEIRÓS, 2011, p. 24-25).

Na dificuldade da situação confrontada que Bartolomeu Campos de Queirós aproveita para chamar a fantasia infantil, pois é através dela que o narrador consegue aliviar um pouco do peso das dores redimensionadas pelo tomate. Importante ressaltarmos que o autor da obra em questão foi um renomado escritor de literatura infanto-juvenil, vencedor de grandes prêmios relacionados a essa categorização, entre eles, o Grande Prêmio da Crítica em Literatura Infantil/Juvenil pela APCA, Jabuti, FNLIJ e Academia Brasileira de Letras, além de quatro indicações ao prêmio Hans Christian Andersen. Tal fato colabora para sabermos que a estetização da fantasia infantil é um exercício recorrente dentro de sua obra, ainda mais relacionada à memória, como já fez anteriormente em livros como *Por Parte de Pai* (1995) e *O Olho de Vidro do Meu Avô* (2004).

Para conseguir desviar, então, a lembrança da situação traumática pelo processo de deslocamento, a fantasia vem como um caminho possível, e sua elaboração na memória do narrador é um exercício de grande habilidade do autor. Primeiramente, podemos apontar este trecho em que a fantasia infantil aparece como uma válvula de escape do prato com tomate e toda a significação que ele traz:

Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor. O medo de permanecer desamado fazia de mim o mais inquieto dos enredos. Para abrandar minha impaciência, sujeitava-me aos caprichos de muitos. Exercia a arte de me supor capaz de adivinhar os desejos de todos que me cercavam. Engolia o tomate imaginando ser ambrosia ou claras em neve, batidas com açúcar e nadando num mar de leite, como praticava minha mãe — ilha flutuante — com as mãos do amor (QUEIRÓS, 2011, p. 10-11).

Como nos lembrará em outro trecho da obra o narrador construído por Queirós em seu modo de usar a fantasia para escapar do peso da situação, principalmente quando os irmãos acabam deixando a casa, engolir o tomate cada vez maior pela solidão que o restava diante da frieza e indiferença da madrasta e do pai só se tornava possível por esta válvula de escape: “Não era possível devorá-lo com apenas uma colherada. Minha fatia eu dividia ao meio. Um pedaço para mim, outro para minha fantasia” (QUEIRÓS, 2011, p. 57).

Outro exercício de transcrição estética para o texto literário do processo psíquico que atravessa o material mnêmico pode ser visto no sonho que o autor reproduz num certo trecho da obra:

Sonhei-me um tomate, maduro e pequeno, preso num cacho, com outros cinco, todos verdes. Sonhava um escândalo: ser um tomate. Sabia estar em sonho, mas não me acordava. Se tentava fugir, os irmãos verdes impediam. Não pediam, mas adivinhavam minha angústia. E eu, tomate, não possuía olhos para chorar ou boca para falar. Meu horror era de ser colhido e degolado. Fazia um esforço imenso para enverdecer. Verde,

minha vida seria mais longa. As sementes tremiam, debatiam para se livrarem de minhas grades. O alívio veio com a manhã e deparei com a chuva penteando o quintal. A mulher de sentinela, já na beira do fogão, soprava as cinzas das brasas (QUEIRÓS, 2011, p. 43).

Logo podemos supor através do conteúdo manifesto deste sonho criado esteticamente por Queirós que o tomate cumpre no conteúdo latente a mesma função do deslocamento que já citamos anteriormente, pois sua metáfora ganha aqui o peso da opressão sofrida não só pelo narrador, como também com seus irmãos (todos juntos presos no cacho de tomate).

Vale destacar que, assim como os irmãos ajudavam o narrador a lidar com o peso da situação neste momento intenso da infância, os tomates também procuram de algum modo fazer a mesma coisa. O desejo principal que o conteúdo latente nos apresenta é o desejo de crescer rapidamente para que possa, o mais cedo possível, escapar da situação de opressão e frieza que tinha que encarar com a madrasta e o pai. O “esforço imenso pra enverdecer” era o pedido de exílio extremo de seu inconsciente, que temia fortemente “ser colhido e degolado” pelas mãos que o causavam o horror pela grande indiferença.

Assim como todo mergulho na memória que busca os rastros traumáticos por sua elaboração, o sofrimento diante das opressões revisitadas e a culpa instaurada por essas vivências opressoras se fazem presente, por isso, Bartolomeu Campos de Queirós não se esquece de representar este sofrimento de modo claro e intenso na fala de seu narrador, colocando no tomate (e toda a significação que ele carrega para o personagem ficcional) um dos pontos fundamentais para este entendimento:

Ao transbordar a vida se faz lágrima e rola salgando o passado morto, mudo, que dorme no canto da boca. Não há condimento capaz de temperar o futuro. Só se salga a carne morta. O depois não tem pressa e chega em seu tempo, seco e frio. O pranto acontecia pela intensidade dos porquês. Não há merecimento ao sofrer por falta de explicações. A vida nos espia para creditar mais culpas. Tudo era claro e sem exigências de respostas: o tomate, o pai, a madrasta, a faca, os irmãos (QUEIRÓS, 2011, p. 61).

Por fim, a compreensão da memória como uma escrita na qual as novas impressões que vão somando nas experiências do sujeito durante sua vida criam novos traços que reorganizam as significações que fazem parte deste aparelho mnêmico se faz devidamente representada pelo autor na sua conclusão da obra.

Como poderemos conferir, o trecho final de *Vermelho Amargo* é carregado pela afirmação do tomate como um processo de leitura de sua memória, sendo ele um elemento fundamental para entender não só as relações familiares com as quais o personagem ficcional dividiu aquele período de sua vivência, mas também o quanto rememorar aquilo torna-se uma afirmação ao seu presente, que toda escrita transpassada até ali define o texto que ele é no momento atual, e que não pode ignorar isto, pois anular o exercício de leitura do próprio passado é, também, se entregar ao risco de nunca se compreender:

Desconheço o depois de minha despedida. Não se caminha sobre a sombra ao entardecer. Ignoro se o remorso nos preservava em suas memórias, ou se a paixão lhes presenteou com o esquecimento. A culpa é relativa ao tamanho da memória. Esquecer é desexistir, é não ter havido. Ao me interrogar se tomate ainda há, não me fecho em silêncio. Confirmo que minha primeira leitura se deu a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho (QUEIRÓS, 2011, p. 65).

Considerações finais

*“Um tomate fatiado pode concentrar muitas metáforas,
memória afetiva e poesia”.*

GABRIEL VILLELA

No decorrer deste trabalho buscamos apontar as principais formas que o autor Bartolomeu Campos de Queirós usou para reproduzir esteticamente dentro de seu livro *Vermelho Amargo* um processo direto da memória.

Entre as práticas estéticas que o texto literário pode servir como plataforma deste processo mnêmico, destacamos a forma que o narrador recupera suas lembranças de infância, usando para isso a lembrança encobridora metaforizada pela figura do tomate, cujo papel do deslocamento do trauma ocorria pela maneira em que o narrador descrevia o tomate fazendo parte de sua relação familiar, redefinindo através dele a mãe morta, a madrasta, o pai e todos os irmãos.

Outro ponto importante que vimos nas análises refere-se ao quanto o próprio autor soube encarar o processo de memória como um ato de criação, conseguindo entender a elaboração na qual a memória se define, pois o sentido exposto da lembrança que fez parte do passado só pode ser compreendido depois das vivências do sujeito que encara tais lembranças no presente, afinal, a memória está sempre se reorganizando, num exercício do qual as significações que ela carrega não estão na origem dos acontecimentos, mas no modo que eles retornam no momento atual. Entender este processo nos ajuda na definição do personagem ficcional que narra a história lembrada.

Por fim, temos a grande lição de que “não existe memória pura”, e que o livro, assim como qualquer processo de memória, seja aquele que se usa na análise para a compreensão do paciente, seja na estetização da

lembança dentro de um texto literário, será sempre “feito do que vivi e do que inventei”, definindo-se como um processo de leitura que através do uso da linguagem será o responsável para definir tal sujeito. O trecho que abre o livro, portanto, será nossa melhor tradução deste exercício para encerrarmos o trabalho, pois nele o narrador dono das lembranças contadas nos demonstra como surge o ímpeto de rememorá-las, e o quanto isso vem acompanhado daquilo que ele viveu, mas, principalmente, daquilo que ele buscou inventar:

Mesmo em maio — com manhãs secas e frias — sou tentado a mentir-me. E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim. Desconheço o ruído que interrompeu meu sono naquela noite. Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo. A vida me pareceu inteiramente concluída. Inventei-me mais inverdades para vencer o dia amanhecendo sob névoa. Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras (QUEIRÓS, 2011, p. 7).

Referências

- AGÊNCIA ESTADO. “Vermelho Amargo narra a vida de garota que perde a mãe”. *Estado de São Paulo*. Caderno Cultura, 11 de maio de 2011.
- BARBOSA, Guilherme. “O Tomate da Discórdia”. *Jornal Rascunho*. Ensaios e Resenhas, julho de 2011.
- CHNAIDERMAN, Miriam. Esfarelando tempos não ensimesmados. *Ágora* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, Dec. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982003000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 Mar. 2015.
- DERRIDA, J. "Freud e a cena da escritura". In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FREUD, Sigmund. *Lembranças da infância e lembranças encobridoras* (1901). Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. *Manuscrito M: Fragmentos de la correspondencia con Fliess*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 1989.

_____. *Projeto de uma psicologia para neurólogos* (1895). Buenos Aires: Amorrortu, 1985.

_____. *Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

_____. *Uma nota sobre o bloco mágico* (1924). Rio de Janeiro: Imago, vol. XIX, 1974.

GARCIA-ROZA, L.A. *Introdução à Metapsicologia Freudiana. Sobre as afasias (1891) O Projeto de 1895*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, vl.1 e 2.

LACAN, J. “Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”. In: _____. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

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

WAJNBERG, D. “A teoria da memória em Freud”. In: _____. *Jardim de arabescos – uma leitura das Mil e Uma Noites*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.97-108.

Recebido em 28/08/2015. Aprovado em 04/02/2016.