

ANDRÉA GARCIA ZELAUETT

O LÚDICO NO DISCURSO POÉTICO DE BARTOLOMEU CAMPOS QUEIRÓS

CURITIBA

2003

ANDRÉA GARCIA ZELAQUETT

O LÚDICO NO DISCURSO POÉTICO DE BARTOLOMEU CAMPOS QUEIRÓS

**Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários
no Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de
Ciências Humanas, na Universidade Federal do
Paraná.**

Orientadora: Profª Drª Marta Morais da Costa

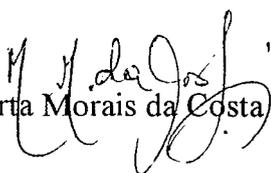
CURITIBA

2003

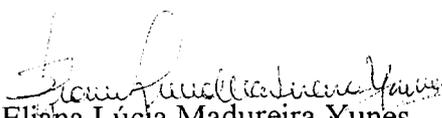


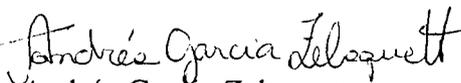
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata ducentésima quadragésima quarta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de Mestre a que se submeteu a mestranda Andréa Garcia Zelaquett. No dia dezanove de setembro de dois mil e três, às nove horas, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Marta Morais da Costa** Presidente, **Eliana Lúcia Madureira Yunes** e **Édison José da Costa** designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “O LÚDICO NO DISCURSO POÉTICO DE BARTOLOMEU CAMPOS QUEIRÓS”, apresentada por Andréa Garcia Zelaquett. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Doutora **Marta Morais da Costa** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a Senhora Presidente declarou **APROVADA**, a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela Candidata. Feita em Curitiba, no dia dezanove de setembro de dois mil e três. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx


Dr.ª Marta Morais da Costa


Dr. Edison José da Costa


Dr.ª Eliana Lúcia Madureira Yunes


Andréa Garcia Zelaquett

Gostaríamos de expressar nossa gratidão:

Aos professores doutores do Curso de Mestrado em Estudos Literários, pelo apoio durante nossos encontros nesta instituição.

Aos nossos familiares e amigos, que nos incentivaram durante as horas árduas de estudo.

Com carinho, ao nosso companheiro inseparável, Valdecir Franco, pela dedicação e paciência que não lhe faltaram durante dois anos e meio de noites mal dormidas e ausências constantes.

Em especial, à Professora Doutora Marta Morais da Costa, que aceitou a missão de nos orientar, contribuindo imensamente para a conclusão deste estudo.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	v
RESUMO	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUÇÃO	1
1. O DISCURSO POÉTICO DE BARTOLOMEU QUEIRÓS: METÁFORAS, SÍMBOLOS, LUDICIDADE	9
1.1. À PROCURA DA INFÂNCIA	30
1.2. ENTRE O ELEFANTE E A FORMIGA	40
1.3. A POESIA ENTRE MONTANHAS	46
1.4. ENTRE MINÉRIOS E PÁSSAROS	54
1.5. ENTRE LUZES E SOMBRAS	64
1.6. FLUIDEZ DE SONHOS E PALAVRAS	68
1.7. ENTRE O CÉU E A TERRA	74
1.8. O OLHAR DA LINGUAGEM POÉTICA	77
2. O ESPAÇO E O TEMPO MÍTICOS NO DISCURSO DE BARTOLOMEU CAMPOS QUEIRÓS	88
2.1. <i>CAVALEIROS DAS SETE LUAS: MITO E POESIA</i>	89
2.2. <i>O DISCURSO MÍTICO EM A MATINTA PERERA</i>	113
3. ILUSTRANDO ENTRE LUZES E SOMBRAS	123
CONCLUSÃO	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	174

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – O PEIXE E O PÁSSARO	125
FIGURA 2 – AH! MAR...	126
FIGURA 3 – RAUL LUAR	127
FIGURA 4 – RAUL LUAR	128
FIGURA 5 – RAUL LUAR	128
FIGURA 6 – RAUL LUAR	129
FIGURA 7 – PARA CRIAR PASSARINHO	130
FIGURA 8 – CORAÇÃO NÃO TOMA SOL	131
FIGURA 9 – CORAÇÃO NÃO TOMA SOL	132
FIGURA 10 – CORAÇÃO NÃO TOMA SOL	133
FIGURA 11 – PARA CRIAR PASSARINHO	135
FIGURA 12 – O PEIXE E O PÁSSARO	139
FIGURA 13 – O PEIXE E O PÁSSARO	142
FIGURA 14 – DE NÃO EM NÃO	145
FIGURA 15 – MINERAÇÕES	148
FIGURA 16 – LENDO IMAGENS	149
FIGURA 17 – MINERAÇÕES	150
FIGURA 18 – MINERAÇÕES	152
FIGURA 19 – AH! MAR...	155
FIGURA 20 – O PEIXE E O PÁSSARO	155
FIGURA 21 – MINERAÇÕES	155
FIGURA 22 – AH! MAR...	156

RESUMO

A presente dissertação de Mestrado tem como tema principal a análise dos aspectos lúdicos no discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós. Tal análise divide-se em três capítulos. No primeiro, centralizamos o objetivo em estabelecer uma relação entre metáfora, poesia e ludicidade nos campos filosófico, antropológico, fenomenológico e literário. Buscamos, portanto, apoio teórico em Johan Huizinga, Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Procuramos mostrar que as metáforas no discurso de Queirós suscitam imagens que, se transformam em símbolos. Tanto Bachelard quanto Durand exploram, em suas análises, os quatro elementos primordiais da natureza – terra, ar, água e fogo. Como em Queirós as metáforas, vegetais ou animais, representam o desejo de integrar o homem à natureza, analisamos no discurso poético deste autor o lugar da ludicidade na relação das metáforas, imagens e símbolos com os quatro elementos essenciais da natureza, segundo Bachelard e Durand. No segundo, apresentamos uma análise do espaço e tempo mítico-simbólicos no discurso poético de Bartolomeu Queirós e sua relação com a ludicidade. Para tanto, apoiamos-nos na teoria do mito de Northrop Frye, no que concerne à visão do herói mítico, implícita na leitura de *Cavaleiros das Sete Luas*. À teoria de Frye, unimos alguns mitos heróicos citados por Durand e pelos dicionários de mitologia. No terceiro, desenvolvemos um estudo da linguagem pictórica, em co-relação com a poesia do autor, compreendendo inclusive o planejamento gráfico, de fundamental importância para o conjunto da obra literária do autor. É por meio das ilustrações, das formas, das cores, de luzes e sombras que o jogo do olhar se faz mais presente. Com as ilustrações, a imaginação e o lúdico ganham mais espaço. Como base teórica, apoiamos-nos em Alberto Manguel, Luís Camargo, Tânia Pellegrini, Alfredo Bosi, além de outros críticos. Por fim, concluímos que os aspectos lúdicos no discurso poético de Bartolomeu Queirós se encontram no jogo do movimento das metáforas no conjunto de sua obra; no ritmo dos versos; na maneira como os versos estão dispostos na página nem sempre em branco, enfim, no conjunto textual, nas palavras, imagens, símbolos, cores e mitos que integram as narrativas.

ABSTRACT

The present essay of masters courses has as main subject the analysis of ludic aspects in the poetical discourse of Bartolomeu Campos Queirós. This analysis has three chapters. In the first, we centre the objective to determine the relations among the metaphor, poetry and ludic aspect on philosophical, anthropological, phenomenological and literary fields. Therefore, We search a theorist support in Johan Huizinga, Gaston Bachelard and Gilbert Durand. We show that metaphors about Queirós discourse suggest images which change into symbols. Both Bachelard and Durand explore in their analysis four main elements of nature – earth, air, water and fire. Like in Queirós, the vegetals or animals metaphors represent the desire of join the man and the nature, we analyse in the poetical discourse of this author the position of ludic aspect on metaphors, images and symbols relations with four essentials elements of nature, according to Bachelard and Durand. In the second chapter, we show the analysis of place and time mythic – symbolic in the poetical discourse of Bartolomeu Queirós and his relation with the ludic aspect. We base on the myth theory of Northrop Frye, related to the mythic hero vision. In the third chapter, we develop a pictorial language study and the co-relation with the poetry of the author, including the graphic planning, that it's important for the whole literary composition. Through the illustrations, configurations, colours, lights and shadows, the game view is more present. With the illustrations the imagination and ludic have more space. With theory, we based on Alberto Manguel, Luís Camargo, Tânia Pellegrini, Alfredo Bosi and other critics. At last, we conclude that the ludic aspects in the poetical discourse of Bartolomeu Queirós, are in the metaphors variation game in the whole composition; the verse rhythm; how the verses are in the page, not always in blank, in the other words, in the whole textual, words, images, symbols, colours and myths that compound narratives.

INTRODUÇÃO

Conhecer e trabalhar com a Literatura Infantil e Juvenil constitui uma tarefa complexa, pois envolve muito mais aspectos que a existência de vários livros que se situam no limite entre o infantil e o adulto, como a escola, a família, a comunidade em que se insere o leitor, além de variados tipos de linguagem. A classificação de uma obra literária como adulta ou infantil depende, além de critérios literários e pedagógicos, de interesses comerciais do mercado editorial.

Em uma sociedade, como a brasileira, que, durante todo o século XX, cresce por meio da industrialização e se moderniza em decorrência dos novos recursos tecnológicos disponíveis, a literatura infantil assume a condição de mercadoria. A escola é aliada do mercado editorial, cujos laços com a literatura iniciam-se a partir do momento em que a criança está apta a ler o escrito sozinha.

Apesar de ser um instrumento de formação da criança, participando desse processo junto com a família e a escola, a literatura infantil apresenta um discurso literário com uma simbologia que pode suscitar diferentes compreensões, dependendo da faixa etária do leitor.

A concepção de literatura, de um modo geral, e a de literatura infantil se complementam, porque ambas utilizam-se de um discurso metafórico, artístico, cujos autores buscam sempre ultrapassar limites, primando pela qualidade literária e gráfica. Desse modo, o discurso literário torna-se objeto de discussão por parte de críticos e autores literários.

Segundo Nelly Novaes Coelho, “a Literatura Infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização...”¹

Nos últimos trinta anos, a literatura para crianças e jovens no Brasil passou por várias transformações, constituindo um objeto novo de estudo para os críticos da área. Nos anos 70, houve um crescimento significativo no número de publicações de livros

infanto-juvenis, culminando em uma evidente expansão do mercado editorial brasileiro, o que significou na época uma melhora significativa na qualidade do discurso literário para crianças. Segundo Tânia Pellegrini, em seu livro *A imagem e a letra*², com as mudanças nas leis da educação brasileira, em 1972, criou-se um novo público interessado em saber o que a escola não lhe ensinava, constituído principalmente por crianças e jovens em formação. No mercado editorial, comprova-se isso com o sucesso de vendas de coleções como *Primeiros Passos*, publicada na década de 80. Simultaneamente, as tiragens de livros infantis aumentaram significativamente. Em 1989, a revista *Isto É* divulgou dados sobre o crescimento desse tipo de publicação.

Este ano, quase 20% de toda a produção na área de literatura se destina ao leitor mirim, o que significa 60 milhões de exemplares. Em 82, a cifra não passou de 12 milhões. As tiragens de livros infantis têm sido em torno de dez mil exemplares, o dobro do que normalmente é feito com livros de ficção.³

Cria-se assim uma rede de produção e consumo de preferências e tendências vinculadas à dinâmica do mercado.

Por outro lado, a literatura infantil e juvenil apresenta como características, entre os anos 70 e 90, a busca da criatividade, a consciência da linguagem e a consciência crítica. A palavra é considerada capaz de imitar o real; o conhecimento é entendido como forma de se conquistar a liberdade, juntamente com a valorização do espírito questionador e lúdico. Surgem, nesse momento, escritores como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Eva Furnari, Lygia Bojunga Nunes, João Carlos Marinho, Sylvia Orthof, Lúcia Góes, Bartolomeu Campos Queirós, e muitos outros que iniciaram a valorização da Literatura Infanto-Juvenil brasileira.

Na década de 90, os livros de poemas para crianças multiplicam-se, e a ilustração ganha espaço como uma nova forma narrativa. A concatenação de palavras e imagens (desenhos, pinturas, colagens, montagens, fotografias) transforma-se em um texto pronto a atrair o leitor.

¹ COELHO, N. N. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991. p. 24.

² PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999. p. 152.

³ *Isto É*, 13/9/1989. *apud* PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra...* Campinas: Mercado de Letras, 1999. p. 155.

Os autores contemporâneos que se voltam a crianças e jovens demonstram a “consciência de que é no leitor que o texto literário se completa ou encontra seu significado final”⁴, conforme pregam os teóricos e críticos da Estética da Recepção.

Nestas três últimas décadas, também nasceu uma valorização da imagem ou da ilustração como linguagem para seduzir as crianças e estimular nelas a descoberta e o conhecimento do mundo. A realidade e o imaginário, muitas vezes, perdem seus limites e sua representação se espraia em uma multiplicidade de linguagens.

No final do século XX, dá-se ênfase a algumas idéias que formam a base da literatura infantil e juvenil, como a descoberta do poder da palavra. Ganha força o experimentalismo verbal, por meio de jogos verbais e brincadeiras com elementos lingüísticos. A intertextualidade ganha espaço, como técnica que nasceu da consciência de que cada novo texto depende de um texto anterior, em cuja linha inserem-se as sátiras, paródias, ou a reinvenção de antigos contos de fadas, fábulas, etc. A palavra é vista como construtora do real, difundindo-se a metalinguagem, a palavra que fala sobre si mesma. Além da valorização da palavra, há o confronto entre o pensamento racional e o pensamento mágico constituído pela imaginação, pela fantasia, pelo sonho. “É pelo imaginário que o eu pode conquistar o verdadeiro conhecimento de si mesmo e do mundo que lhe cumpre viver. Apenas a razão, a lógica já não são suficientes.”⁵

“Um novo pensar, um novo sentir, uma nova atitude diante da vida estão sendo engendrados – é o que revela a literatura lúdica e metafórica (para adultos, jovens e crianças) que se oferece como espaço de confronto entre razão e imaginação.”⁶

Nos livros de Bartolomeu Queirós, propomo-nos demonstrar a importância do mito e do imaginário, como elementos fundamentais da literatura infantil. Angela Lago, Antônio Barreto, Carlos Nejar, Marina Colasanti, Cláudia Pacce são alguns dos autores de livros infanto-juvenis que escrevem textos na mesma linha do imaginário de Bartolomeu Queirós.

Em outro extremo, situam-se autores que escrevem livros com objetivo primordialmente didático e pedagógico; outros que produzem narrativas cujo enredo é

⁴ COELHO, N. N. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000. p. 132.

⁵ Idem, p. 141.

sempre o mesmo, geralmente histórias policiais, envolvendo suspense, mistério. Muitos desses escritores escrevem visando ao retorno financeiro. Assim, produzem muitos livros em um curto espaço de tempo. Autores como Álvaro Cardoso Gomes, Edson Gabriel Garcia, Francisco Marins, Ganymédes José, Giselda Laporta Nicoletis e vários outros não possuem as mesmas características de Bartolomeu Queirós. O poeta cujas narrativas estudamos transforma a linguagem utilitária e informativa de seus textos em linguagem poética, enquanto esses autores privilegiam a linguagem utilitária e informativa nas narrativas do cotidiano, atendendo, portanto, a um público e a uma função da narrativa diferentes da obra de Bartolomeu Queirós.

Escolhemos como objeto de estudo desta dissertação as obras de Bartolomeu Campos Queirós, primeiramente, por tratar-se de um autor infantil e juvenil diversas vezes premiado pela qualidade de seu discurso poético, porém ainda pouco analisado por acadêmicos e críticos da área. Em segundo plano, por enquadrar-se no grupo de autores que valorizam o simbólico, o imaginário e o poético, berço do espírito lúdico. Dessa forma, também objetivamos apresentar reflexões acerca do caráter lúdico no discurso poético de Queirós.

Bartolomeu Campos Queirós é um escritor mineiro que escreve para crianças e jovens, mas suas obras são bastante apreciadas pelos adultos também. Publicou o seu primeiro livro em 1971, intitulado *O peixe e o pássaro* e, após este, vários outros, tendo recebido inúmeros prêmios significativos no Brasil por seu trabalho em literatura. Bartolomeu Queirós ainda atua no movimento cultural de Minas Gerais e tem vários projetos voltados à área da educação, envolvendo-se também com a escrita de peças teatrais e poemas.

A prosa poética é o procedimento de escrita escolhido por este autor no conjunto de seu trabalho literário e, justamente, pelo conteúdo de seus livros, é que a crítica tem apontado a obra de Bartolomeu Campos Queirós como uma das mais importantes na atual produção literária infanto-juvenil.

Segundo Ângela Vaz Leão, na contra-capá do livro *Minerações*,

⁶ Idem, p. 155.

O Poeta se afina, corpo e alma, “até o último sempre”, como instrumento sensível que é. E, afinado, capta a música do mundo – as ressonâncias do silêncio, os acordes do inaudível. Capta a dança do mundo – os ritmos latentes, os frêmitos imperceptíveis do espaço-tempo. Capta a poesia do mundo – os sons da vida em segredo, os sussurros inaudíveis do eterno.

Mas não apenas capta, não apenas apreende a essência inapreensível. Afinado até a última corda, no fundo do ser – Alquimista que é – o Poeta decompõe e recompõe ritmos, imagens e sons, para criar uma nova música verbal, uma nova poesia. E no fundo do seu Eu demiurgo, brota um novo mundo, novinho como no primeiro dia da criação. Um universo reinventado.⁷

Neste contexto formado pelo componente imaginário, poesia e ludicidade interagem. Quando remetemos à idéia de lúdico, lembramo-nos de infância e, conseqüentemente, de brincadeira. Imaginar é uma forma de brincar. Assim, a imaginação povoa o universo infantil. É através da brincadeira e da imaginação que a criança encontra a maturidade. Bartolomeu Queirós mostra exatamente que sua prosa poética pode levar os leitores a atingir, por meio de uma viagem inconsciente, simbólica, misteriosa, virtual, um estado de consciência, de compreensão da realidade, do sentido de seu texto.

O estado de consciência faz parte da natureza humana, assim como o elemento lúdico. Quando um adulto ou uma criança lê um livro, às vezes se vê arrebatado pela história e passa a vivê-la. É como se estivesse “jogando” com o autor. Nesse “jogo”, verificam-se todas as características lúdicas: ordem tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo e entusiasmo, na visão de Johan Huizinga⁸.

A relação entre imaginação, lúdico e jogo é bastante estreita, isto porque “a atitude lúdica já esteve presente antes da existência da cultura ou da linguagem humana, portanto o terreno no qual se inscrevem a personificação e a imaginação também já esteve presente desde o passado mais remoto”⁹.

O interesse pelas obras de Bartolomeu Campos Queirós se dá na medida em que seus livros são repletos de “vazios” (Iser)¹⁰, possibilitando ao leitor expandir suas expectativas para a interpretação do texto. Desse modo, o leitor intervém na leitura, de

⁷ LEÃO, A. V. *apud* QUEIRÓS. B. C. *Minerações*. Belo Horizonte: RHJ, 1991. contra-capá.

⁸ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 139.

⁹ *Idem*, p. 139.

¹⁰ ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

uma maneira mais intensa, usando seu “horizonte de expectativas”¹¹. Conforme Jauss, “o horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público”¹².

O discurso poético do escritor mineiro não só emociona, como também possibilita ao crítico uma análise mais minuciosa tanto do ponto de vista lingüístico como do literário, ou seja, o trabalho artístico deste autor com a palavra permite ao pesquisador uma viagem reflexiva por vários campos do conhecimento: filosófico, psicológico, antropológico, lingüístico, sociológico e, logicamente, literário.

As pesquisas acadêmicas já existentes a respeito da obra de Bartolomeu Queirós tiveram por objetivo apresentar uma análise geral do conjunto de seus livros. Por esse motivo, nesta dissertação, faz-se necessário ampliar o estudo a respeito de seus livros, mesmo porque as publicações mais recentes não foram até o momento objeto de análise acadêmica.

Embora considerando que as classificações são passíveis de erros e questionamentos, reunimos em quatro grupos as obras de Bartolomeu Queirós. No primeiro grupo, pode-se incluir os livros chamados *utilitários*, que, segundo Edmir Perrotti, possuem “um discurso voltado para o ensinamento”¹³. São eles: *Estória em três atos* (1980); *Onde tem bruxa tem fada* (1983); *Correspondência* (1986); *Pintinhos e Pintinhas* (1986); *As patas da vaca* (1989); *Papo de pato* (1989); *Apontamentos* (1989); *Escritura* (1990); *Diário de classe* (1992).

No segundo grupo, incluem-se as obras que poderiam ser denominadas *Trilogia da Memória*, isto é, três livros que têm como característica principal serem autobiográficos: *Indez* (1994); *Por parte de pai* (1995) e *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996). Nesses três livros a preservação da infância se faz mais presente. A figura do avô recupera a infância esquecida de um menino que conviveu de perto com o abandono e a solidão.

¹¹ JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 31.

¹² Idem, p. 31.

¹³ PERROTTI, E. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986. p. 17.

Em um terceiro grupo estão as obras que exploram mais intensamente o imaginário, os símbolos, o mistério. Fazem parte deste grupo: *O peixe e o pássaro* (1971); *Raul* (1978); *Mário* (1982); *Pedro* (1983); *Ah! Mar...* (1985); *Os cavaleiros das sete luas* (1985); *Coração não toma sol* (1986); *Minerações* (1991); *Os cinco sentidos* (1999); *Para criar passarinho* (2000); *De não em não* (1998); *A Matinta Perera* (2002) e *Mais com mais dá menos* (2002). Nessas obras é bem marcante a relação entre imagem, pensamento e som na elaboração do discurso.

Finalmente, um quarto grupo de obras escritas por Bartolomeu Campos Queirós, designadas como obras de transição, isto é, nelas há a presença do imaginário, do caráter biográfico, além de também poderem ser entendidas como utilitárias, que servem a algum fim, o de ensinar algo, principalmente. São elas: *A faca afiada* (1991) e *Ciganos* (1994).

Como podemos constatar, o escritor mineiro apresenta um conjunto de obras bastante extenso e diversificado. Portanto, não querendo construir uma reflexão totalizante, será escolhido como objeto de análise apenas um dos grupos para a concretização deste estudo.

Embora a ludicidade e o imaginário estejam presentes em todas as obras do escritor, eles se fazem mais freqüentes nas obras do terceiro grupo. A prosa poética neste grupo se fortalece e torna-se evidente a correlação entre poesia, lúdico e imaginário.

Segundo Johan Huizinga, no livro *Homo ludens*¹⁴, a poesia contém em si uma função lúdica, o que a diferencia da lógica e da causalidade. A expressão poética se encontra no mesmo plano primitivo da criança, do animal, do selvagem e do visionário, numa região de sonhos, encantamentos, êxtases e risos. Para que possamos compreender a poesia, precisamos fazer uso da capa mágica da alma infantil.

É importante lembrarmos que, quando falamos em criança, pretendemos fazer referência também ao adulto que, em contato com a obra de Bartolomeu Campos Queirós, reencontra o espírito infantil, na intimidade, e de forma consciente.

¹⁴ HUIZINGA, J. *Op. cit.* p. 133.

Para que consigamos atingir o objetivo de analisar as evidências de ludicidade no discurso poético de Bartolomeu Queirós, torna-se necessário primeiramente estabelecermos quais as figuras de analogia existentes no discurso deste autor e de que maneira se relacionam discurso e metalinguagem na construção do poema.

Em segundo lugar, analisaremos criticamente como ocorre a presença do imaginário nas obras do autor mineiro, assim como a criação de imagens oriundas ora da tradição literária ora da mitologia. Em seguida, apresentaremos uma reflexão acerca do espaço e do tempo míticos presentes nas obras do autor mineiro. Este momento faz-se importante porque é no valor simbólico do mito que reside a função imaginativa da obra.

Em um terceiro momento, não podemos deixar de considerar as ilustrações e o planejamento gráfico que integram o texto escrito das obras a serem analisadas. Propomo-nos, desse modo, a analisar como as ilustrações e o discurso poético de Queirós interagem e a mostrar que, por meio dos desenhos, das fotografias, enfim, dos recursos pictóricos, a ludicidade torna-se mais presente no conjunto da obra do autor, tendo em vista as formas, as cores e a disposição das palavras na página.

1. O DISCURSO POÉTICO DE BARTOLOMEU QUEIRÓS: METÁFORAS, SÍMBOLOS, LUDICIDADE

Em seu livro *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*¹, Nelly Novaes Coelho apresenta uma série de caminhos e tendências que a poesia infantil (“considerada” para crianças) deverá trilhar nos anos iniciais do terceiro milênio. Nessa previsão, ganha espaço a ludicidade no discurso poético, a poesia como ponte para a conscientização do próprio “eu” em relação com o “outro”, poemas cuja mensagem propõe um alerta humanitário, além de dar um especial destaque para narrativas em verso e para a prosa poética. A professora de literatura também dá ênfase às narrativas poético-alegóricas, ao jogo lúdico dos sons, ritmos e pensamentos e ao jogo entre a idéia e sua representação verbal estruturada em imagem.

Levando em conta essa previsão de tendências, somos levados a questionar até que ponto nos 70 e 80 a maneira de construir poemas já não refletia tais indicações, pois o que dizer do livro *O Peixe e o Pássaro*? Este livro foi publicado em 1972 e se distingue de tudo o que era escrito na época, em se tratando de literatura para crianças e jovens.

Queirós foi o precursor de poemas de característica poético-alegórica na década de 70. Como autor enquadrado em uma lista dos que escrevem para crianças e jovens, Queirós também se diferencia de outros de sua época, por ser um educador, constantemente envolvido com os problemas educacionais do país e autor de projetos que ajudaram a dar um caminho melhor para a educação infantil e juvenil brasileira. Essa dupla função o faz um poeta singular, cujas obras literárias metaforizam o homem, a natureza e os sentidos do mundo.

Os poemas de Bartolomeu Queirós são repletos de metáforas e símbolos, criando um mundo de sugestões e pluralidades. A infinidade de metáforas permite que o leitor se depare com um mundo mítico, um mundo no qual o imaginário se constrói a cada palavra, a cada parágrafo da linguagem poética. Em Queirós, as metáforas, vegetais ou animais, representam o desejo de integrar o homem à natureza. O poeta

¹ COELHO, N. N. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

trabalha com uma série de imagens, entre elas: peixes, pássaros, conchas, caracóis, rios, sementes e luas.

A essência da linguagem poética de Queirós é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, o que ocorre com as expressões metafóricas, as quais surgem, em sua obra, em forma de palavra única ou em um conjunto de palavras, constituindo um enunciado metafórico.

Segundo Wolfgang Kayser, metáfora é a “transferência de significado de uma zona para outra que lhe é estranha desde o início”². Na expressão metafórica, “o significado de uma palavra é usado num sentido que lhe não pertence inicialmente”³. A metáfora cria um novo sentido para a palavra, que até o momento da construção do discurso poético não existia.

A metáfora foi a maneira que Bartolomeu Queirós escolheu para trabalhar com a pluralidade de sentidos, com as energias sugestivas de cada palavra poética e para conduzir o leitor a um mundo imaginário, criado a partir de um estranhamento por parte do leitor ao confrontar o real e o irreal.

Propomo-nos, dessa maneira, a analisar, neste primeiro capítulo, a relação entre as metáforas, as imagens, os símbolos e a ludicidade no discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós. Desse modo, apresentaremos uma reflexão sobre a atuação das metáforas nos poemas deste autor e como tal atuação se relaciona com o aspecto lúdico de suas obras.

A linguagem poética está sempre em movimento, caracterizado pelo vaivém de frases e associações verbais que contêm um ritmo. Nesse processo rítmico, as palavras se juntam e se separam, em um movimento de atração e repulsa. É esse dinamismo da linguagem que leva o poeta a criar seu poema. A analogia é uma das formas de que o poeta pode servir-se para engendrar ritmo ao poema. Na obra poética de Bartolomeu Queirós, o discurso é repleto de analogias, o que contribui para o caráter lúdico de seu discurso poético.

² KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 6. ed. portuguesa totalmente revista pela 16. ed. alemã por Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976. p. 120.

³ Idem, p. 131.

Nestes trechos do poeta: “Peixes do mar que dançavam canto de sereia. Peixes do rio que dormiam barulhos de cachoeira”⁴, percebemos a relação analógica entre os elementos *peixe, mar, rio e canto, barulho, sereia, cachoeira*. Os peixes estão para o mar assim como canto está para sereia. Da mesma forma, os peixes estão para o rio, assim como os barulhos para a cachoeira. Essa é a denominada metáfora de proporção correspondente à analogia, na qual há um grupo de quatro termos em que ocorre uma transferência entre o segundo e o quarto termos. Nesse caso, os segundos termos são *mar e rio*, e os quartos, *sereia e cachoeira*.

A metáfora pressupõe um desvio de sentido. Quando uma palavra não está empregada no sentido referencial, denotativo, podemos inferir com um sentido anterior e estabelecer uma nova lógica para o contexto, sem que o sentido primeiro deixe de existir. Assim ocorre, no trecho: “Entre tantos desejos, naquela manhã o castelo viu-se com vontade de visitar árvores e sombras, divagar em jardins e lembranças. Ao provar um chocolate, nasceu em sua boca o sabor da infância”⁵.

Como *castelo* não sente vontades tal qual os seres humanos, ele está fora de seu sentido denotativo, constituindo-se, portanto, um termo metafórico. Embora a atenção do leitor esteja centrada em um único termo, *castelo*, o processo metafórico só se dá na medida em que se considera o contexto. Entendemos por contexto, a frase, o verso, uma obra ou até mesmo todo o conjunto de obras do autor.

A partir do momento em que a metáfora amplia o vocabulário do leitor e a sua compreensão de uma obra literária, acaba ampliando também as suas maneiras de sentir o mundo. Eis aqui a função poética da metáfora: “... uma palavra metafórica (...) apenas funciona em oposição e em combinação com outras palavras não-metafóricas”⁶.

Em *De não em não*, em todo o contexto, o processo metafórico de um termo pressupõe, ao mesmo tempo, uma presença e uma ausência, unificando os opostos, como no trecho a seguir:

“O pai se despediu um dia. Levou o par de alianças para dispor e negociar com a Fome um pouco mais de vida.”⁷

⁴ QUEIRÓS, B. C. *Mário*. 8. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1994. p. 5.

⁵ QUEIRÓS, B. C. *Coração não toma sol*. São Paulo: FTD, 1998. p. 8.

⁶ BLACK, M. *apud* RICOUER, P. *op. cit.*, p. 215.

⁷ QUEIRÓS, B. C. *De não em não*. 4. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 2001. p. 10.

A *Fome* se desdobra na imagem da morte, a qual, por sua vez, encontra seu oposto na vida. Juntas, portanto, no mesmo contexto, uma presença e uma ausência. Se há a possibilidade de existir vida, a morte também pode estar presente, simbolizada pela *Fome*. Ao mesmo tempo, se existe *Fome*, também existe saciedade.

Encontramos, neste exemplo, uma alegoria, a *Fome*, considerada uma figura de pensamento, uma ampliação da metáfora. Nesse caso há a personificação de um termo abstrato, em que a *Fome* aparece como personagem capaz de falar e agir.

“Na alegoria, tudo parece abrir-se para uma ilusão de infinitude: o próximo se revela distante, e o literal demonstra a insuficiência da leitura de sua literalidade. O alegórico aponta para o outro, para um sentido mais além: ele não é apenas ele mesmo, mas também não é apenas esse outro que o nega e no qual ele se afirma.”⁸

A ilusão de infinitude relaciona-se ao discurso poético, à metáfora e à ludicidade nas obras de Bartolomeu Campos Queirós. A quantidade de metáforas e alegorias nas obras do autor mineiro constrói um jogo de ausências e presenças, cujos participantes são o autor, o leitor e a própria obra, criando um universo lúdico.

O ritmo do discurso poético de Queirós se mostra no jogo de ausências e presenças. Segundo Johan Huizinga, ritmo e ludicidade estão intimamente relacionados, porque a palavra rítmica nasce da necessidade de jogar que o homem tem. O ritmo, então, se constitui numa série de estruturas lúdicas formadas por idéias antitéticas: golpe e contragolpe, pergunta e resposta, ascensão e queda, um processo dinâmico primordialmente.

Em suas obras, Bartolomeu Queirós não recorre às metáforas o tempo todo, pois para que o leitor possa chegar a uma leitura coerente, é preciso que o emprego denotativo e o conotativo se alternem, ora com o uso de termos metafóricos mais próximos do referencial, ora mais distantes. Um exemplo desse jogo dialético entre denotação e conotação está em *Ah! Mar...* :

Meu pai me trouxe uma fotografia dizendo retrato do mar.⁹

Eu não quero ser marinheiro em mares assim provisórios, em águas tão sem limites.¹⁰

⁸ KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. p. 60.

⁹ QUEIRÓS, B. C. *Ah! Mar...* São Paulo: Quinteto Editorial, 1985. p. 11.

¹⁰ Idem, p. 13.

Em ambos os trechos, aparece a referência a *mar* e *mares*, porém com empregos diferenciados no contexto. Enquanto no primeiro o sentido referencial está claro, no segundo o processo metafórico se instaura no discurso poético. É assim que procede a transferência, o caráter de desvio que faz parte da definição de metáfora.

Segundo Riffaterre, é somente na obra que se pode compreender a metáfora como parte de um organismo mais complexo. E é também na obra que se encontra o valor pessoal da metáfora, em uma função poética de linguagem indireta. “É necessário um poema inteiro para abrir um mundo e criar ‘em convergência, a harmonia de um universo em movimento’.”¹¹

Partindo dessa última citação, podemos relacionar o ato de criação com o discurso poético e ambos com o caráter lúdico e o de movimento.

Em Queirós, o emprego de metáforas forma um ‘universo em movimento’, pois elas se desdobram, formando constelações¹², que contêm grupos de palavras as quais se aproximam não porque sejam iguais, mas porque possuem alguma relação de semelhança, de verossimilhança, ou apresentam diferenças que, em lugar de afastá-las, as unem por características que levam a relações que só podem existir no mundo do imaginário. A verossimilhança, segundo Aristóteles¹³, é o traço fundamental que distingue a obra do poeta da do historiador. O verossímil é o possível, não o real. É a imitação da realidade, não a própria realidade.

Nesse jogo de movimentos, as metáforas suscitam imagens que, por sua vez, se transformam em símbolos. Dessa forma, as expressões metafóricas nas obras do escritor mineiro, por analogia, formam os seguintes grupos: o primeiro, que iremos denominar de grupo da *concha*, que se desdobra em ninho, casa, castelo; o segundo, grupo do *passarinho*, que se desdobra em borboleta, caracol, ninho, concha; o terceiro, grupo da *montanha*, o qual se estende para pedra, parede, muro; o quarto grupo, da *pedra*, que se recria em garimpeiro, minas, tesouro; o quinto, grupo da *lua*, no qual se inserem também luar, sol e estrelas; o sexto grupo, do *peixe*, que se desdobra em mar,

¹¹ RICOUER, P. *Op. cit.*, p. 313.

¹² CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

água, rio, oceano e cachoeira; o sétimo, grupo da *árvore*, que engloba teto, céu, ninho e telhado; e, finalmente, o oitavo grupo, do *olho*, o qual se desdobra em raiz, luar, sol, borboleta. No decorrer deste estudo, analisaremos cada um destes grupos, tomando como base a inclusão de cada conjunto em um dos quatro elementos simbólicos da natureza: terra, ar, fogo e água.

Os símbolos decorrem das imagens. Entendemos por imagem, mais especificamente, a imagem poética como algo que vem antes da linguagem significativa. É como uma ilusão. Segundo Bachelard, em *A Poética do Espaço*, a imagem não é um objeto: "... imagens não são idéias, mas o modo como as coisas e os acontecimentos tomam forma, se apresentam, se mostram (...) e nos dão forma".¹⁴

As imagens têm como característica primordial o dinamismo próprio da imaginação. Quando uma metáfora suscita imagens, ela estabelece um jogo de possibilidades de sentido, pois trabalhar com imagens é trabalhar com o "mundo dos possíveis". O autor mineiro evoca em seu discurso poético o "mundo dos possíveis", em que ausência e presença, o visível e o invisível, o dito e o não-dito, a claridade e a escuridão são mediados por imagens, num jogo dialético dos contrários, no qual o caráter lúdico está presente.

A obra poética de Bartolomeu Queirós convida o leitor a fazer parte deste jogo de ilusões e a brincar de esconde-esconde entre sombras, com metáforas, imagens, símbolos, enfim, por meio de uma linguagem própria da arte. Observemos o trecho:

Para bem criar passarinho há que se sonhar borboleta, anjo ou estrela cadente. É importante ter imensas intimidades com o nada, admirar o vazio e um especial encantamento pelo azul que existe muito depois das nuvens, infinito adentro.¹⁵

Segundo Gilbert Durand, o vazio e o nada contêm o absoluto. Mais uma vez está presente o jogo dos contrários. Do nada tem-se tudo, a totalidade dos seres e do mundo. Assim, podemos relacionar a poesia de Queirós com a de Mallarmé. A poesia para Mallarmé é considerada como o único lugar no qual o absoluto e a linguagem podem se encontrar. O que importa para o poeta francês é que as palavras irradiem

¹³ COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992. p. 74.

¹⁴ NEVES, J. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. São Paulo: Itatiaia, 1986. p. 59.

muitas possibilidades de sentido. A poesia de Mallarmé é “canto do mistério com palavras e imagens, cuja percepção faz a alma vibrar, mesmo que esta seja conduzida ao desconhecido”¹⁶.

O mistério nasce do vazio, do nada e das sombras e pressupõe um atributo de curiosidade, de interesse em se descobrir o que está por trás das imagens.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, a partir de Baudelaire é que a modernidade realmente se constituiu e a palavra poética passou a ter um valor em si mesma, tornando-se um centro de sentidos infinitos, desafiando o leitor a prosseguir a viagem pela criação poética, o que se torna mais condensado em Rimbaud e depois em Mallarmé. “A literalidade, na poesia moderna, é a irredutibilidade da letra ao mundo, é o fechamento da palavra no seu próprio universo, onde a imagem do real se estilhaça em mil parcelas de sentidos, possíveis, mais seguros”¹⁷. A aproximação entre Bartolomeu Queirós e os poetas franceses citados se dá na medida em que ele é um poeta da modernidade e que se distingue sobremaneira da maioria de seus contemporâneos.

Podemos inferir que o papel das metáforas no discurso poético de Bartolomeu Queirós é estabelecer um jogo de imagens, em um processo dinâmico de imaginação, as quais se tornam símbolos e que, por sua vez, integram o mundo do imaginário. Cria-se, assim, um jogo dialético¹⁸ entre o discurso do autor e a recepção do leitor, mediados pela obra poética.

Por meio de metáforas, Queirós convida o leitor a adentrar o mundo do imaginário, num processo dialético em que surgem várias possibilidades de sentido. A partir do momento em que o leitor aceita fazer parte deste jogo, existe ludicidade.

Como o poeta mineiro emprega a mesma palavra em diferentes partes do texto com sentidos diversos, ora no sentido metafórico, ora no referencial, isso provoca no leitor um efeito estético que o leva a tornar-se um jogador dentro de uma esfera lúdica. Em alguns momentos o termo empregado pelo autor leva o leitor a estar diante de um

¹⁵ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*. Belo Horizonte: Miguilim, 2000. p. 9.

¹⁶ FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978. p. 97.

¹⁷ PERRONE-MOISÉS, L. *Imitil poesia e outros breves ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 25.

¹⁸ Entendemos “dialético” aqui como confronto de imagens e idéias que pressupõem uma pluralidade de significações.

mundo imaginário, novo, estranho, em outros, o faz deparar-se com o seu próprio mundo. O lúdico e o poético encontram-se exatamente no limiar entre o real e o imaginário. Em um leitor adulto, o texto poético de Queirós provoca um retorno ao universo infantil.

De acordo com Huizinga,

(...) a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da lógica e da causalidade. (...) Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo, originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia, precisamos ser capazes de envergar a alma da criança, como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade infantil sobre a do adulto.¹⁹

É importante lembrarmos que, quando nos referimos a crianças, pretendemos aludir também aos adultos que, em contato com a obra poética de Bartolomeu Campos Queirós, reencontram o espírito infantil, na intimidade e de forma consciente.

Em *O Peixe e o Pássaro*, Bartolomeu Queirós dá a justa medida do que é estar entre sombras:

Deve ser meio-dia. Estou assentado sobre minha sombra. Não existe vento. Tudo está parado no seu devido lugar: pássaro no ar, peixe na água e eu na terra²⁰.

Entre o *peixe* e o *pássaro* está o autor; entre a *água* e o *ar* está o elemento *terra*. Entre o dito e o não-dito está o indizível. Aqui podemos trabalhar com o conceito de metáfora no qual quando se comparam dois elementos em uma construção metafórica, há a formação de um terceiro elemento, que surgiu da união dos pólos, das extremidades, com uma nova identidade.

Os termos *peixe* e *pássaro* foram empregados nesse trecho por um processo de seleção do autor. Por uma simples questão de escolha do poeta, ele combinou estes nomes com outros, formando um enunciado metafórico. Em todo este enunciado, o termo metafórico que sofreu um desvio de sua utilização denotativa é *parado*, o qual provoca o desencadeamento para a conotatividade sugerida. Peixe e pássaro se

¹⁹ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 133.

²⁰ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1991. p. 29.

movimentam constantemente em seu habitat natural, respectivamente, água e ar. O termo *parado* é que nos faz visualizar uma imagem de estranhamento, diferente da real. E assim, no trecho citado de Queirós, percebe-se o papel da metáfora. Toda essa construção passa pelo crivo da tradição cultural para depois particularizar-se na expressão do poeta. Portanto, neste contexto, se Queirós escolheu pássaro e não borboleta, é uma questão de seletividade. Para diferenciar esse emprego, o poeta partiu de uma cristalização metafórica dessa palavra em termos de tradição literária, ou seja, certas metáforas já têm seu uso consagrado nas escolas literárias. No decorrer das análises, mostraremos como os grupos de metáforas empregados por Bartolomeu Campos Queirós foram utilizados, por alguns poetas, na literatura, para, assim, podermos compreender melhor a intenção da obra poética em estudo.

O ato de selecionar está relacionado ao “ver como”, ou seja, ao modo como o poeta está vendo a palavra em um determinado momento e também ao que ele espera que o leitor veja em seu texto.

O “ver como” é o liame positivo entre *veículo* e *conteúdo*: na metáfora poética, o veículo metafórico é como o conteúdo, e de um ponto de vista, mas não de todos os pontos de vista, explicar uma metáfora é enumerar os sentidos apropriados nos quais o veículo é “visto como” o conteúdo. O “ver como” é a relação intuitiva que mantém juntos o sentido e a imagem. (...) ele é a face sensível da linguagem poética. (...) mantém juntos o sentido e a imagem. (...) Essencialmente por seu caráter seletivo.²¹

Entre o dito e o não-dito no discurso poético de Bartolomeu Queirós surge um espaço de tensão, que ocorre entre os termos do enunciado, entre o sentido metafórico e o referencial. A tensão se dá nos “vazios” do texto, que, segundo Iser, vão se preenchendo no processo de leitura, em que o leitor, num jogo de imprevisibilidades, interage com o autor e a obra poética.

Os sete cavalos brancos
desceram das sete luas.
Sete eram os cavaleiros
com sete pares de asas
e sete espadas de prata.²²

²¹ RICOUER, P. *op. cit.*, p. 324 – 326.

²² QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros das sete luas*. 6. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1992. p. 10.

Entre o emprego de luas, nesta estrofe de *Cavaleiros das sete luas*, e o emprego do termo lua em *Raul Luar*, como, por exemplo, em:

LUAR,
luz da lua no céu
e que gosta do Raul.²³

existe este espaço de tensão, pois no momento em que o leitor se depara com o primeiro trecho, ele faz suposições em relação ao enigma criado pelo emprego do termo metafórico *luas*, tentando chegar a uma compreensão coerente com o contexto. Em um segundo momento, o leitor depara-se com *lua* em *Raul* e entra em conflito com a interpretação feita na obra anterior. Ele se choca com a novidade, o estranhamento que se mostra presente no contexto atual. Segundo Barthes, é no campo da novidade que se localiza o texto de fruição, no qual se encontra o prazer do texto e, conseqüentemente, a ludicidade. Para Barthes, em seu livro *O Prazer do Texto*, o leitor, ao entrar em contato com uma palavra empregada em sentido diferente (novo) de um já conhecido anteriormente, tem sua consciência abalada. O imaginário é “a inconsciência do inconsciente”²⁴.

O mesmo podemos dizer do discurso poético de Queirós, pois, nos seus textos, na “fruição” das palavras é que reside o lúdico, regido pelo jogo dialético da imprevisibilidade e da pluralidade de sentidos.

De acordo com Barthes, “a fruição é in-dizível, inter-dita. Remeto a Lacan (‘O que é preciso considerar é que a fruição está interdita a quem fala, como tal, ou ainda que ela só pode ser dita entre as linhas...’)”²⁵.

No fruir das palavras é que reside o prazer do texto, o lúdico, regido pela imprevisibilidade e pela pluralidade de sentidos.

Bartolomeu Campos Queirós, como autor, ao empregar metáforas em seu discurso poético, escreve-o para quaisquer tipos de leitor, adulto ou criança, com o

²³ QUEIRÓS, B. C. *Raul*. São Paulo: Salesiana Dom Bosco, 1986. p. 6.

²⁴ BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 54 - 55.

²⁵ Idem, p. 31.

objetivo de que cada um possa sentir-se seduzido pela poesia. O espaço poético de fruição de Queirós, assim como a definição de Barthes, é que seja um lugar onde haja a "possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo" ²⁶.

Entre jogo e linguagem poética, a relação é evidente: "O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma" ²⁷.

O enigma está na metáfora, pois no processo de leitura as suposições feitas pelo leitor como formas de interpretar se confirmam ou não ao longo do texto. Para o autor mineiro, a metáfora não é simplesmente uma figura entre outras, mas tem uma importância significativa no processo de construção de seus poemas.

Desse modo, Bartolomeu Queirós desfruta de toda liberdade a que tem direito como poeta que é para trabalhar a sua linguagem imagética, sem deixar de se vincular às convenções lingüísticas, isto é, demonstra deter uma sensibilidade e um domínio extraordinário sobre a palavra.

Percebemos esse domínio no aspecto lúdico, em *Raul Luar*, com a inversão da palavra como um espelho, recurso lingüístico que recebe o nome de *palíndromo*. O espírito de liberdade pode ser percebido pelo leitor em toda a poética de Queirós, como no trecho a seguir:

"Para bem criar passarinho é necessário prender o universo – dos mares ao firmamento – em uma gaiola respirando azul e infinito por todos os lados. É seguro declarar que nenhum espaço é demais para os vôos. Para bem criar passarinhos, é preciso experimentar as asas, sempre." ²⁸

Verificamos, neste trecho, uma série de palavras que contêm a imagem da liberdade, como *passarinho*, *universo*, *mares*, *firmamento*, *azul*, *infinito*, *vôos*, *asas*; ao mesmo tempo, duas palavras que representam o oposto, como *prender* e *gaiola*.

²⁶ Idem, p. 9.

²⁷ HUIZINGA, J. *op. cit.*, p. 148 - 149.

²⁸ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 22.

Paralelamente às metáforas, aparecem antíteses, num jogo de contrários que, no mundo do imaginário, podem perfeitamente coadunar-se em um único sentido, o de liberdade, que, conseqüentemente, leva à idéia de leveza. A imagem de passarinhos voando no céu azul, para todos os lados, simboliza a leveza, a qual, segundo Ítalo Calvino, “é algo que se cria no processo de escrever, com os meios lingüísticos próprios do poeta, independentemente da doutrina filosófica que este pretenda seguir”²⁹.

A liberdade, assim como as asas e o vôo, remete ao dinamismo da imaginação, a qual é o veículo da transferência do real para o imaginário. Esse movimento todo aproxima-se da concepção de *leitor implícito* de Iser:

... o papel do leitor se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura. Isso não é aleatório, mas resulta de que os papéis oferecidos pelo texto se realizam sempre seletivamente. O papel do leitor representa um leque de realizações que, quando se concretiza, ganha uma atualização determinada e, por conseguinte, ‘episódica’.³⁰

Desse modo, segundo Iser, todo texto sempre tem um leitor implícito que existe na intenção do autor, mas não está identificado no texto. O leitor implícito é imaginado pelo autor e serve como estratégia textual, antecipando a presença do receptor. É com base nesse leitor que Bartolomeu Queirós seleciona metáforas e as combina com outros termos para criar o seu discurso poético. O leitor implícito permite ao autor montar um quadro de referências para que o texto se atualize histórica e individualmente, a fim de que a sua particularidade possa ser analisada.

Na concepção de Iser, o objeto de leitura é o próprio texto. O leitor torna-se ativo. Quando entra em contato com o texto, abre-se para ele e se dispõe a lê-lo. O ponto de vista do leitor resulta da perspectiva interna do texto.

A seleção e o processo episódico indicam que a apreensão do texto pelo leitor se dá por fases. O leitor se move dentro do texto (movimento e liberdade). Ele cria expectativas diante dos “vazios” do texto. Essas expectativas criam-lhe ilusões e

²⁹ CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 22.

³⁰ ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. I. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 78.

ativam-se, assim, os impulsos de imaginação no receptor, que o levam a criar sentidos para o texto. A obra literária dessa forma provoca efeitos no leitor:

... como o horizonte de sentido nem copia algo dado do real, nem do hábito de um público intencionado, o leitor deve imaginá-lo. Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma seqüência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores.³¹

Podemos encontrar o não-dado em versos como:

“Há que chorar com lágrimas invisíveis como choram os peixes.”³²

Assim como neste trecho de Bartolomeu Queirós as metáforas traduzem a invisibilidade do que não pode ser traduzido absolutamente, os “vazios” do texto seriam o “não-dado”, o “invisível”, o que não está escrito explicitamente no texto.

À medida que o leitor constrói possibilidades de sentidos para os “espaços vazios” do texto, ele confirma suas expectativas ou não. As ambigüidades produzidas pela relação entre os signos servem de impulso para que o leitor busque a totalidade, o equilíbrio no texto, ou seja, sua compreensão.

Portanto, precisamos compreender quais são as estratégias textuais de autoria para perceber os efeitos que a obra literária provocou em nós. Entendemos “autor implícito” no mesmo sentido que Umberto Eco usa quando se refere a “autor-modelo”, em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*³³, ou seja, o autor cuja função é guiar o leitor, deixando claro, por meio de pistas no texto, o que ele quer, como aquele texto deve ser lido e o que podem significar suas palavras.

Conseqüentemente, se o repertório³⁴ do texto é uma condição para que o texto crie sentidos na consciência do leitor, há, sim, uma intenção de Bartolomeu Campos Queirós, em, por meio de metáforas e de um discurso poético repleto de sugestões,

³¹ ISER. Idem, p. 79.

³² QUEIRÓS, B. C. *Minerações*. 3. ed. Belo Horizonte: RHJ, 1991. p. 9.

³³ ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

provocar efeitos em seus leitores. Entretanto, nem sempre a intencionalidade do poeta corresponde à apreensão do leitor. Para que ocorra esta correspondência, é necessário que exista interação entre texto e leitor, o que configura um ato de comunicação.

No discurso poético de Bartolomeu Queirós, as metáforas fazem parte das estratégias textuais. São uma forma de guiar o leitor, o qual tem um papel fundamental no processo de leitura do poema.

(...) o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si – pois este consiste justamente em frases, afirmações, informação, etc. (...) Essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. (...) Esse processo formula algo que não está formulado no texto e contudo representa sua “intenção”.³⁵

Os efeitos do emprego das metáforas poéticas de Bartolomeu Queirós são resultantes da diferença entre o que está escrito no texto e o sentido para o leitor, isto é, da “dialética entre mostrar e encobrir”³⁶.

Esse movimento de “mostrar e encobrir” nos faz lembrar as imagens do sol nascente e poente, em *O Peixe e o Pássaro*; do olho aberto e fechado, em *Os Cinco Sentidos*; da lua nova com as outras fases da lua, em *Raul Luar e Cavaleiros das Sete Luas*; do movimento das ondas do mar, em *Ah! Mar...*; do vôo livre do pássaro e de seu retorno ao ninho, em *Para Criar Passarinho e Mário*.

Segundo Paul Ricoeur, em *A Metáfora Viva*, o conceito metafísico de analogia consiste na idéia de movimento do visível ao invisível, no qual está contida a iconicidade primordial. A semelhança do visível com o invisível é que produz a imagem metafórica. Assim, independentemente de que haja um caráter metafísico na metáfora ou um caráter metafórico na metafísica, para Ricoeur, a metáfora “é o movimento único que conduz as palavras e as coisas para além de..., meta...”³⁷.

³⁴ O **repertório**, segundo Iser, pode ser definido como as “convenções necessárias para a produção de uma situação”, ou seja, são todas as marcas do texto que contribuem para que haja o processo de compreensão do leitor no ato da leitura. O repertório guia o leitor.

³⁵ Iser, *apud* ECO, U. *op. cit.*, p. 22.

³⁶ ISER, W. *op. cit.*, p. 92.

³⁷ RICOEUR, P. *Op. cit.*, p. 444.

De acordo com Heidegger, “o metafórico não existe senão no interior das fronteiras da metafísica”³⁸. A metáfora, em regime metafísico, visa ao invisível, por meio do visível, o inteligível por meio do sensível, após tê-los separado. Há, portanto, a superação metafórica, que também se constitui na superação metafísica.

Desse modo, a verdadeira metáfora é a expressão que se caracteriza como vertical, ascendente e transcendente, envolvendo a linguagem filosófica. A filosofia e a metáfora estariam, assim, relacionadas no discurso poético.

O jogo presente na dança metafórica da poesia é o jogo da própria linguagem. O sujeito do movimento lúdico não é nenhum indivíduo, mas o próprio “jogo”, que envolve “jogadores” e o “ato de jogar”. Temos, assim, mais uma vez, a relação entre discurso poético e ludicidade, que pode ser percebido nos trechos a seguir:

Há que se dormir como dormem as noites. Aninhando, do poente ao nascente, o mundo e seus pertences, apenas para o repouso. Baixar as pálpebras – asas que acordam sonhos.³⁹

Há que se morrer como morrem as sempre-vivas. Escapar-se de si sem furtar-se aos olhares alheios. Ser, a um tempo, presença e ausência.⁴⁰

Nos trechos acima, os termos “dormem”, “aninhando”, “asas que acordam sonhos”, “morrem as sempre-vivas” contêm o jogo da denotação e conotação ao mesmo tempo. “Dormem” em conjunto com os outros termos se transforma numa expressão metafórica. “Aninhando” mantém relação semântica com “asas”, pois “ninho” e “asas” nos remetem à imagem do pássaro. As pálpebras (metonímia) que representam os olhos são as “asas que acordam sonhos”. O contraste em “morrem as sempre-vivas” caracteriza também o jogo antitético do discurso metafórico de Queirós.

O “jogo que se joga em si mesmo” constitui-se na poesia da poesia. A função metalingüística se faz presente na obra poética de Bartolomeu Campos Queirós ora por meio de metáforas, ora por termos denotativos, como podemos observar nas linhas de *Mário*:

³⁸ HEIDEGGER, *apud* RICOEUR, *op. cit.*, p. 443.

³⁹ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 16.

⁴⁰ *Idem*, p. 18.

“Mário sabia conter no ovo notícias secretas de vida, mas impossível abri-lo. Mário sentiu que era preciso tempo para que a carta se revelasse. A poesia é paciente. (...) E Mário, silenciosamente, registrou a poesia.”⁴¹

Mário é um nome formado por uma união de metáforas, *mar* e *rio*: “E no seu nome, que era feito de mar e rio, moravam peixes que enfeitavam seus sonhos”⁴².

O mar pode ser a metáfora do inconsciente. A poesia, inicialmente, existe no inconsciente do poeta. Posteriormente, aos poucos, o que existia apenas em sua imaginação, é concretizado em forma de palavras e, assim, configura-se o poema.

A poesia de Queirós, pela metapoética, mostra a necessidade de resguardar uma identidade, procurar caminhos que nos assegurem o que é próprio dela. A metalinguagem serve ao desvendamento do mistério, mostrando o trabalho do poeta na sua luta com as palavras.

Bartolomeu Campos Queirós utiliza a metalinguagem também no jogo intertextual que desenvolve no conjunto de sua obra literária. Seus textos dialogam entre si, como ocorre em *Os Cinco Sentidos*, no qual aparecem *pedras, peixes, algas, sol, lua, estrelas*, expressões metafóricas do poeta utilizadas também em outros poemas. Dessa forma, *Os Cinco Sentidos* dialoga com *O Peixe e o Pássaro*, com *Raul Luar* e com *Pedro*, além de manter a intertextualidade com outras obras do autor mineiro. O diálogo do poeta com outros textos que ele mesmo escreveu, o que entendemos como intertextualidade, pode dar-se de forma implícita.

Em alguns trechos, o texto de Queirós sugere significados para as metáforas, em um processo metalingüístico, como a seguir:

E o coração criou-se em estrelas de cinco pontas. Alguns fatos, ele os depositava em seu lado direito; outros, ele os confiava ao seu lado esquerdo, enquanto no fundo ficava a infância. O apenas imaginado – palavras nunca faladas – quietava-se nas bordas de cima.⁴³

Podemos inferir, então, que, por meio de uma linguagem metafórica, o poeta mineiro expõe como se constrói um poema, descreve o processo do poetar, apresenta textos poéticos que explicam como fazer um poema. No excerto apresentado acima,

⁴¹ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 17 - 19.

⁴² Idem, p. 5.

verificamos que, em meio às metáforas, surge uma expressão denotativa, “palavras nunca faladas”, que supõe o mistério, propriedade do autor.

Para se descobrir o significado de um enigma, é preciso que o leitor faça parte de um “jogo de adivinhação”, guiando-se pelas pistas deixadas pelo autor. Desse modo, podemos nos questionar até que ponto existe uma estreita afinidade entre jogo e poesia já que o jogo ocorre dentro de limites espaciais e temporais, seguindo uma determinada ordem e algumas regras. Além disso, o jogo geralmente acontece em um ambiente de entusiasmo, cuja ação é acompanhada por um “sentimento de exaltação e tensão, seguida por um estado de alegria e distensão”⁴⁴. Da mesma forma, a criação poética também envolve uma ordem rítmica da linguagem, “a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isso poderia consistir em outras tantas manifestações do espírito lúdico”⁴⁵. Assim, a aproximação entre jogo e poesia torna-se evidente.

Por outro lado, não é apenas na forma do poema que encontramos características lúdicas e próximas às do jogo, mas também na função imaginativa da criação poética. O jogo da imaginação contém um caráter eminentemente lúdico, porque a imaginação poética está sempre oscilando entre a convicção e a fantasia e entre o jogo e a seriedade. No momento em que o leitor acredita estar compreendendo o poema, surge um novo termo metafórico que distorce o sentido primeiro, impelindo o leitor a buscar outras possibilidades de sentido.

Poesia e musicalidade também interagem no discurso de Queirós, no jogo de aliterações e assonâncias, no ritmo organizado das frases nas quais o som ascendente e o descendente se intercalam entre o início e o fim de cada frase, como podemos verificar no trecho a seguir:

Para bem criar passarinho é indispensável apreciar numa capela sons de sino para travar diálogo com os trinados. É bem preciso ter uma praça diante da igreja, com fios para os pássaros virgularem as pautas. Assim, as aves se fazem de música e descansam, sob penas, para renovadas revoadas.⁴⁶

⁴³ QUEIRÓS, B. C. *Coração não toma sol*, p. 15.

⁴⁴ HUIZINGA, J. *op. cit.*, p. 147.

⁴⁵ *Idem*, p. 147.

⁴⁶ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 13.

Queirós organiza as frases de modo a levar o leitor a esperar um determinado ritmo silábico. A prosa poética de Queirós, então, contempla a afirmação de Kayser, a qual afirma que no verso, “o ouvinte é embalado por alguma coisa que existe em estado de continuidade” ⁴⁷. Para Kayser, “para encontrar ritmo, precisamos (...) dum substrato que decorra no tempo e que seja organizado em elementos importantes e não-importantes, pertencentes estes a um mesmo sistema” ⁴⁸.

No Simbolismo, podemos encontrar uma relação entre poesia e musicalidade, pois uma característica dos poetas simbolistas é que eles buscam fazer com que a linguagem poética se aproxime da linguagem vaga e imprecisa da música. No discurso poético de Queirós, a musicalidade pode ser percebida, ainda, pela imprecisão e pelo poder de imaginação das palavras.

No trecho a seguir, além do ritmo contido na leitura dos versos e determinado pela organização das frases, nas quais os verbos se constituem como elementos mais importantes e os substantivos, menos importantes, podemos perceber a sinestesia, também espécie de metáfora, na fusão de ver e escutar. Além disso, há relação entre musicalidade e imaginação. Conforme afirma Alfredo Bosi, “... a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som” ⁴⁹.

Escutar é também um jeito de ver.
Quando nós escutamos,
Imaginamos distâncias,
Construímos histórias,
Desvendamos novas paisagens. ⁵⁰

O ato da imaginação e o desvendamento do mistério fazem parte do mundo de sugestões do discurso poético de Queirós:

A borboleta, apesar de sua tristeza, deu razão ao menino.

⁴⁷ KAYSER, W. *op. cit.*, p. 268.

⁴⁸ *Idem*, p. 266.

⁴⁹ BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 23.

⁵⁰ QUEIRÓS, B. C. *Os cinco sentidos*. 2. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 2000. p. 7.

Afinal de contas, pensou ela, aconteço tão pouco em vida de pessoas que ninguém pode me tomar como amigo. Sou quase uma sugestão.⁵¹

No trecho acima, o enunciado metafórico apresenta como termo central *borboleta*, complementado por *tristeza*, *razão*, *pensou* e *sugestão*. Dessa forma, a borboleta, como elemento da natureza, contribui para decifrar o mundo e o papel do ser como integrante do mundo.

Segundo Heidegger, a arte é conhecimento e criação ao mesmo tempo. Na aproximação entre pensamento e poesia, busca-se a concepção da origem do ser como presença criadora. “O pensar é um poetizar, ou o pensar do ser é o modo originário do poetizar”.⁵²

É com base nessa concepção que recorreremos à *fenomenologia* como suporte teórico para o estudo das imagens poéticas de Bartolomeu Queirós. A *fenomenologia*, segundo Terry Eagleton, “é a ciência dos fenômenos puros. (...) a fenomenologia modifica cada objeto na imaginação, até descobrir o que há de invariável nele. (...) O objetivo da fenomenologia era um retorno ao concreto, à terra firme, sugerido pela famosa frase ‘De volta às coisas em si!’ Ela pretendia desvendar as estruturas da própria consciência e, ao mesmo tempo, desnudar fenômenos em si”⁵³.

Faremos uso dos preceitos teóricos de Gaston Bachelard, para quem a “fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante. A fenomenologia não é simplesmente a ciência que descreve empiricamente os fenômenos, ela é, antes de tudo, um caminho para a intencionalidade poética. É pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda verdadeira poesia”⁵⁴.

A poesia de Bartolomeu Queirós pode ser considerada obra de arte, pela aproximação com as demais artes: pintura, escultura, fotografia, dança, música. As três primeiras remetem ao visual, à importância do olhar, às ilustrações que interagem com

⁵¹ QUEIRÓS, B. C. *Pedro*, p. 12.

⁵² NEVES, J. *op. cit.*, p. 48.

⁵³ EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983. pp. 61 e 62.

⁵⁴ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Trad. A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 4 - 5.

o discurso do autor. As duas últimas contêm ritmo que, no discurso poético de Queirós, surge nas frases e parágrafos.

A poesia, assim como as outras expressões artísticas, caracteriza-se pela renovação e pela repetição. A representação do artista se dá em um conflito de tensões e soluções, de descobrimento e encobrimento, que nos são mostradas por meio da arte. Na *poesia da poesia* de Queirós, o poeta pode assumir o papel de pintor: "Pedro pegou o pincel e pintou tantas borboletas quantas ele tinha na lembrança" ⁵⁵.

A mesma intuição criadora na arte ocorre na poesia, pois Jacques Maritain afirma que "... na raiz do ato criador deve haver um processo intelectual inteiramente particular, sem paralelo no campo da razão lógica, pela qual as coisas e o Eu são apreendidos juntos, por meio de uma espécie de experiência ou conhecimento que não tem expressão conceitual e é expressa apenas na obra do artista" ⁵⁶.

A autonomia do artista na produção da obra de arte pode ser estendida à própria obra, na medida em que podemos defini-la como um objeto produzido por um autor que seleciona e organiza um conjunto de efeitos por meio do qual seja possível cada "leitor" compreender a obra, de acordo com a forma imaginada pelo autor. Essa obra de arte, segundo Eco, é aberta, pois induz o observador a deslocar-se continuamente para vê-la sob novos aspectos, como se ela sofresse contínuas transformações. Entretanto, essa abertura se dá dentro de limites determinados pelo autor, para que o leitor não embarque em uma viagem surreal. Por isso, ao lermos o discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós, como no exemplo a seguir, estamos em contato com uma "obra de arte" ⁵⁷, que suscita no leitor várias possibilidades de sentido, dentro de uma coerência textual. Observemos o trecho a seguir:

"Há que se vicejar como fazem as florestas. Unir-se em copas para aniversariar com sombra o esforço das raízes suportando tronco, galho, fruto e flor, que tudo abraçam desinteressadamente. Como as árvores há que se receber a gota do orvalho sem se molhar, preservando o extrato da noite." ⁵⁸

⁵⁵ QUEIRÓS, B. C. *Pedro*. p. 17.

⁵⁶ MARITAIN, J. *apud* NEVES, J. *op. cit.*, p. 54.

⁵⁷ ECO, U. *Obra aberta*. 8. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁵⁸ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 11.

Há, no texto acima, várias expressões metafóricas que produzem imagens e que remetem à simbologia dos quatro elementos: *terra*, *ar*, *fogo* e *água*. Árvores e raízes remetem ao elemento *terra*; orvalho remete à *água*. A árvore se relaciona tanto ao elemento *ar* quanto à *terra*, assim como a raiz tem relação com a *água* também. Segundo Bachelard, esses quatro elementos são os hormônios da imaginação. O fenomenólogo acredita que todo elemento é bivalente, carregando uma ambigüidade, que constitui a regra fundamental da motivação simbólica. A dureza da rocha, por exemplo, pode incitar tanto a introversão quanto a extroversão. É nesse campo que se situa a poesia de Bartolomeu Queirós, com termos que envolvem uma ambivalência, como em "...há que se receber a gota do orvalho sem se molhar", já citado anteriormente.

No discurso de Queirós, a imaginação é a origem de uma libertação. "As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam"⁵⁹.

É com base nos quatro elementos simbólicos e na tradição de emprego das metáforas em textos literários que iniciaremos, a seguir, a análise dos grupos metafóricos, as *constelações*.

1.1 À PROCURA DA INFÂNCIA

O primeiro grupo se constitui de *concha*, *ninho*, *casa* e *castelo*. Essas quatro expressões, além de outros termos relacionados ao universo simbólico do recolhimento, da intimidade, como o ovo, são expressões metafóricas bastante freqüentes nas obras poéticas de Bartolomeu Campos Queirós.

"Mário morava numa casa coberta de hera"⁶⁰. Na mitologia, a hera é a protetora da maternidade, a virgem do espaço celeste. Por sua vez, a casa representa a imagem da intimidade, do repouso, do aconchego do lar, do retorno ao colo materno, à memória infantil. No simbolismo da casa, podemos reconhecer a existência do corpo material e

⁵⁹ DURAND, G. *Estruturas antropológicas do imaginário*, p. 39.

⁶⁰ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 12.

do corpo mental do ser humano. A casa é o próprio ser vivente, não é apenas o lugar onde o ser vivente mora.

"Misturados nos braços e nos abraços da hera, viviam pequenos insetos, molhados nas ondas daquele mar verde, maré de altura dos muros."⁶¹ Nesse trecho, as imagens do passado reproduzidas pelos verbos no pretérito e no particípio sugerem a segurança de um ser fechado, envolto em mistério. O próprio termo *hera* remete-nos a *era*, verbo ser no pretérito imperfeito, o que faz surgir uma dupla conotação para a expressão metafórica.

Aqui, o jogo de sons e ritmos de braços e abraços, mar e maré torna o caráter lúdico do discurso poético mais evidente. A ludicidade no jogo poético de Queirós está presente em duas qualidades fundamentais do jogo: a liberdade de jogar com os sentidos e as palavras e o fato de o jogo não se caracterizar nem como vida "real" nem como vida "corrente", na expressão de Huizinga, e sim de tratar-se de uma "evasão da vida 'real' para uma esfera temporária de atividade com orientação própria"⁶², o que entendemos por esfera do imaginário.

A cor verde da hera está relacionada ao "regime noturno da imagem", de Gilbert Durand, pois o verde obscurece a água, tornando-a turva, sem pureza, é denominada "cor de abismo", assim como a violeta. O poeta é um ser fechado em si mesmo, cuja liberdade só existe no poder imaginativo e cujas idéias surgem do inconsciente e do consciente, até se transformarem em poesia. Se a casa corresponde ao corpo humano, temos no porão a imagem do inconsciente, e no sótão a imagem da consciência.

O prazer de estar no colo materno, na infância, e o sentimento de aconchego e segurança que uma casa proporciona ao ser humano estão relacionados ao elemento simbólico *terra*: "E a hera era mar e Mário marinheiro em terra firme".⁶³ A terra representa a grande mãe geradora do mundo. O mar, como metáfora do inconsciente, mostra-se firme, seguro, pois se trata de um "inconsciente consciente". Nosso poeta utiliza-se da metalinguagem para definir o seu trabalho, como "explode" sua poesia.

⁶¹ Idem, p. 12.

⁶² HUIZINGA, J. *op. cit.*, p. 11.

No retorno à infância, por meio do discurso poético, Queirós procura viver fatos imaginados, não vividos, em uma fusão do que ele realmente vivenciou em sua infância com o que ficou apenas em sua imaginação. Assim, Bachelard nos confirma que

... os sonhos descem às vezes tão profundamente num passado indefinido, num passado liberto de suas datas, que as lembranças da casa natal parecem desprender-se de nós. Esses sonhos surpreendem nosso devaneio. Chegamos a duvidar de ter vivido onde vivemos. Nosso passado está num além e uma irrealidade impregna os lugares e os tempos. Parece que estagiamos nos limbos do ser. E o poeta e o sonhador escrevem páginas que um metafísico do ser ganharia em meditar.⁶⁴

A ludicidade se encontra neste espaço entre o real e o irreal. Há o poder de sonhar situações não vividas de tal maneira que elas se misturam às vividas e o próprio ser já não sabe mais o que é memória e o que é imaginação.

Verificamos uma aproximação entre o discurso poético de Queirós, ao empregar a metáfora casa, e um trecho de Pierre Seghers, no qual a imagem da intimidade, do repouso, do lugar do imaginário foi sustentada:

Uma casa onde sozinho vou chamando
Um nome que o silêncio e as paredes me destinam
Uma estranha casa que se mantém na minha voz
E que o vento habita.
Eu a invento, minhas mãos desenham uma nuvem
Um barco aberto ao céu por sobre as florestas
Como num fogo de imagens.⁶⁵

Encontramos assim a dialética entre a casa natal e a casa sonhada, isto é, uma casa que habitamos outrora e uma outra casa que projetamos em nossa imaginação e que nunca conseguiremos habitar de fato.

O elemento lúdico no jogo poético de Queirós instaura-se na tensão e na incerteza. "Há alguma coisa em jogo"⁶⁶. O que está em jogo é o arrebatamento do leitor, mesmo o adulto, para o universo infantil; é a incerteza de se estar diante do real ou do imaginário; a possibilidade de brincar com a imaginação de forma consciente, de estar

⁶³ QUEIRÓS, B. C. *op. cit.*, p. 56.

⁶⁴ BACHELARD, G. *op. cit.*, p. 56.

⁶⁵ SEGHERS, *apud* BACHELARD, G. *op. cit.*, p. 57.

⁶⁶ HUIZINGA, J. *op. cit.*, p. 57.

em constante tensão, com a certeza da realização pessoal, ainda que ponte dos sonhos e das imagens.

Na literatura brasileira, podemos inferir algumas comparações entre os poemas de Queirós e os de Carlos Drummond de Andrade. No poema *A Casa sem Raiz*, Drummond apresenta a descrição da morada da família em Belo Horizonte, estabelecendo um jogo de realidade e irrealidade, em que o leitor precisa adentrar para que exista a ludicidade na linguagem poética. O poeta ora usa casa no sentido denotativo ora no sentido conotativo, o que permite ao interlocutor entrar em contato com as possibilidades de sentidos do texto, questionando-se sobre os limites entre realidade e ficção. Observemos os versos a seguir:

Tão estranho crescer, adolescer
 com alma antiga, carregar as coisas
 que não se deixam carregar.
 A indelével casa me habitando, impondo
 sua lei de defesa contra o tempo.
 Sou o corredor, sou o telhado
 sobre a estrebaria sem cavalos mas nitrindo
 à espera de embornal. Casa – cavalo,
 casa de fazenda na cidade,
 o pasto ao Norte, ao Sul, quarto de arreios,
 e esse mar de café rolando em grão
 na palma de sua mão – o pai é a casa,
 e a casa não é mais, nem sou a casa térrea,
 terrestre, contingente,
 suposta habitação de um eu moderno.

Rua Silva Jardim, eu silvo em mim? ⁶⁷

A casa empregada em sentido metafórico, como “o pai é a casa”, remete à idéia de lugar seguro, interno, onde se está longe de qualquer perigo, como a criança se sente quando está perto de seu pai.

O que diferencia Queirós de Drummond é que este não é considerado um poeta de literatura infantil e juvenil, escreve poemas direcionados para adultos; enquanto Queirós é classificado como autor infanto-juvenil. No entanto, a linguagem poética de Bartolomeu Campos Queirós encontra-se no mesmo nível do discurso de Drummond, o que torna Queirós um poeta maior no sentido de transcender as expectativas dos

leitores ao entrarem em contato com sua poesia. O retorno à infância, à memória infantil, aparece em ambos os autores.

O poeta francês Paul Claudel também evidenciou o isomorfismo ligando ao ventre materno, a casa, a cavidade em geral, a morada fechada e o telhado, bem como o fizeram Alexandre Dumas e Edgar Allan Poe, em sua intuição poética. A casa torna-se, então, isomórfica do ninho, da concha, do ovo e do castelo.

Se por diferentes desvios ou labirintos secretos enveredava o castelo, o coração evaporava-se em alados anseios pelo inesperado.⁶⁸

Havia enredos que o castelo não desejava despertados.⁶⁹

Percebemos que a metáfora do castelo suscita um clima de mistério, de isolamento. O castelo normalmente nos traz a imagem de um lugar alto, com torres e escadarias, um lugar paradisíaco, um espaço feliz, assim como o interior intrauterino. O castelo mostra, então, proximidade tanto com o elemento aéreo quanto com o terreno, na dialética da ascensão e da queda (do sótão ao porão ou vice-versa).

No discurso de Queirós, *castelo*, em conjunto com *coração*, pode representar tanto a imagem da infância segura quanto da insegurança de um poeta ao adentrar no mundo instável da imaginação poética, um mundo onde a criação ganha força, mas está sempre “sujeita a imprevistos”, como nas linhas a seguir:

Ao dormir o castelo, tudo se misturava em liberdade. A infância ameaçava passear pelo céu, e o castelo se fazia voador. Nesse brincar, o coração passava em revista fatos antigos, fartas fantasias.

(...)

Era desejo seu se organizar um dia, mas estar em castelo movediço é ser sempre um sujeito em imprevistos.⁷⁰

O termo “movediço” nos traz a imagem da ascensão e da queda. A mesma imagem que o interior escuro do “castelo” nos suscita.

⁶⁷ BARBOSA, R. C. *Literatura comentada*. Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 125 – 126.

⁶⁸ QUEIRÓS, B. C. *Coração não toma sol*, p. 9.

⁶⁹ Idem, p. 14.

⁷⁰ Idem, p. 4 – 6.

Por sua vez, os ninhos e as conchas relembram a criação, por serem o espaço materno onde o repouso e a tranqüilidade se fazem presentes, onde ao mesmo tempo em que o ser sente-se seguro, guardado, é livre para sonhar, imaginar situações que o seu inconsciente produz.

No discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós, a relação entre ninhos, conchas e liberdade aparece com freqüência, como no trecho a seguir: “Para bem criar passarinho há que deixá-los soltos para escolherem e esconderem os seus ninhos entre árvores, varandas e telhados. É bom reparar, sem ansiedade, com distância, as suas pérolas postas em conchas de gravetos encarando o azul, debaixo de árvores e sombras de renda.”⁷¹

A sombra também é uma espécie de habitação. Sendo ela sempre maior que o próprio corpo material, chegamos à “fenomenologia do sair”, de Bachelard, em que “o grande pode sair do pequeno na imaginação”. Assim, o caracol pode ser bem maior que a sua concha, e a poesia pode ser bem maior que o poema em que ela está contida. De uma palavra podem sair vários sentidos. “Sobre o tema da concha a imaginação trabalha também, além da dialética do grande e do pequeno, a dialética do ser livre e do ser acorrentado: e o que não se pode esperar de um ser libertado!”⁷²

Entre ser livre e acorrentado ao mesmo tempo, há o complexo formado pelo medo e pela curiosidade. O início de todo conhecimento no mundo está no fato de que queremos ver algo, mas temos medo de vê-lo. Nosso interesse se confunde com o medo, e a curiosidade volta. É o que acontece com o poeta na construção do poema, pois “aumentam as ondulações do medo e da curiosidade quando a realidade não está presente para moderá-las, quando se imagina”⁷³.

O medo e a curiosidade existem no inconsciente do poeta. O receio que o poeta sente ao incluir uma metáfora em seu poema se confunde com a curiosidade em ver como ficará sua obra de arte depois de pronta. As metáforas em Bartolomeu Queirós exercem a função de operar no processo de construção alegórica. Trata-se de uma função poética e essencialmente lúdica.

⁷¹ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 14.

⁷² BACHELARD, G. *op. cit.*, p. 91.

O ninho, em Queirós, associa-se à imagem da casa simples. Constitui-se signo do retorno, o lugar para onde o pássaro volta, como símbolo da fidelidade. A árvore onde se instala o ninho é uma ampliação da imagem do próprio ninho. A árvore inteira é um refúgio para o pássaro.

O trecho citado anteriormente "... deixá-los soltos para escolherem e esconderem os seus ninhos entre árvores... " apresenta duas características essenciais em um poeta: o poder de seletividade das palavras que irá empregar em seus poemas e o poder de deixar obscuro o sentido das palavras por meio de expressões metafóricas. Ao processo de seleção está relacionada a exatidão, pois, no caso de Queirós, observamos o esforço das palavras para abarcar, com a maior precisão possível, o aspecto sensível das coisas. Segundo Ítalo Calvino, "o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com os olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros"⁷⁴.

A metáfora da árvore, ampliação de ninho, é uma tentativa do poeta de fazer falar o que não tem palavras.

A concha e o ninho, com a simbologia do abrigo, do repouso e da intimidade, encontram-se no mesmo grupo de casca, ovo, semente e navio. Este último representa a morada sobre a água (barca). A barca, sujeita às ondulações do mar (inconsciente), como primeiro meio de transporte no universo da humanidade, nos traz a imagem do bebê nos embalos do colo da mãe, primeiro meio de transporte do bebê. No discurso poético de Bartolomeu Queirós, a expressão metafórica do navio nos propõe uma viagem ao nosso inconsciente: "Falou-me primeiro das vagas, que, se altas, suspendem navios e provocam frios vôos no coração do homem do mar"⁷⁵.

Queirós também emprega o termo "arca", no sentido bíblico:

Leram-me no Livro Sagrado que num tempo a terra foi mar. Ele choveu quarenta dias sem estiar quarenta noites, inchando a água com águas. O dilúvio naufragou montes, sepultou montanhas. A ira engoliu os homens, as feras, as aves, só deixando peixe, água, ar.

⁷³ Idem, p. 91.

⁷⁴ CALVINO, Í. *op. cit.*, p. 75.

⁷⁵ QUEIRÓS, B. C. *Ah! Mar...*, p. 22.

E no imenso planeta líquido, onde antes o paraíso, só uma arca flutuava, embalando escolhida família. (...) ⁷⁶

A alegria de navegar, no poeta, está no fato de que, antes de ser um meio de transporte, é uma casa, símbolo do fechamento, a existência tranqüila de um habitat, onde o poeta poderá “navegar” pelo seu inconsciente e trabalhar com a imaginação. “A imaginação”, escreve Bachelard, “não só nos convida a reentrar na nossa concha, como também a esgueirarmo-nos em qualquer concha para viver aí o verdadeiro isolamento, a vida enroscada, a vida dobrada sobre si mesma, todos os valores do repouso” ⁷⁷.

Do isomorfismo da concha aproxima-se o ovo, no Cristianismo, símbolo da ressurreição, da renovação e do eterno retorno. O aspecto redondo do ovo favorece a idéia de repetição e de multiplicidade. Viver em um espaço circular, como no planeta Terra, na Lua, no Sol, no ovo, no ventre, representa a busca da totalidade, da nossa mais profunda intimidade. Essa característica podemos constatar na poesia do poeta mineiro: “Com a chegada do ovo, o coração de Mário ficou mais forte e com vontade de nascer em palavras” ⁷⁸.

Encontramos neste trecho poético um exemplar de metalinguagem em Queirós. Estar dentro do ovo é estar isolado no inconsciente, preparando-se para o processo de renovação por meio de palavras poéticas. Bachelard, ao relacionar *palavras*, *casa*, *imaginação* e *poesia*, nos faz pensar no papel do ovo em Bartolomeu Queirós:

As palavras – eu o imagino freqüentemente – são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair-se. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo; é permitido ao poeta unir o terrestre ao aéreo. ⁷⁹

⁷⁶ Idcm, p. 13.

⁷⁷ DURAND, G. *op. cit.*, p. 253.

⁷⁸ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 17.

⁷⁹ MICHELET, *apud* BACHELARD, G. *op. cit.*, p. 115.

O ovo, sim, tem essa magia: “unir o terrestre ao aéreo”, pois é algo que se forma no mundo concreto, firme, cuja simbologia remete ao mundo aéreo, espiritual, de renovação, de renascimento. Da mesma forma, a árvore está plantada no solo firme e tem sua copa solta ao ar livre, como se tocasse o céu. Na “fenomenologia do redondo”, de Bachelard, o ser é redondo e vive em um mundo redondo, onde as coisas são redondas. O ser redondo é aquele que vive em sua intimidade, o ser que se concentra em si.

Entre galhos e árvores, vivem os pássaros, os quais, de acordo com Michelet, são “seres quase completamente redondos”:

O pássaro, quase que totalmente esférico, é certamente o ápice, sublime e divino, da concentração viva. Não se pode ver, nem mesmo imaginar, um grau mais alto de unidade. Excesso de concentração que faz a grande força pessoal do pássaro, mas que implica sua extrema individualidade, seu isolamento, sua fraqueza social.⁸⁰

A expressão metafórica do pássaro em Bartolomeu Queirós apresenta essa dualidade de som e silêncio, de ser aberto e ser fechado, do momento de estar dentro do ovo e a sua libertação; a imagem do abrir e do fechar que se concretiza no bater das asas.

Embora possamos dividir os termos metafóricos em grupos que se aproximam pela simbologia e pelo sentido, percebemos, no decorrer de nosso estudo, que todas as coisas existentes no mundo se correspondem de alguma forma, ou seja, apresentam alguma característica comum entre si. Segundo o escritor sueco Emmanuel Swedenborg, a *Teoria das Correspondências*⁸¹ consiste na existência de relações entre as coisas do mundo natural – peixe, pássaro, árvores, rios, borboletas... – e as do mundo espiritual. Essa concepção serve de base para a estética simbolista, a partir de Baudelaire, e que se aproxima do estilo poético de Queirós, no qual podemos verificar alguns traços simbolistas.

No espaço intermediário entre os elementos correspondentes está o *nada*. O poema nada mais é que o *nada*, ou seja, “a matéria que se afirma entre o silêncio e a

⁸⁰ Idem, p. 174.

⁸¹ GOMES, A. C., *apud Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. p. 56.

comunicação”⁸². Os limites de um poema são, de um lado, a comunicação, e de outro, o silêncio. Nesse caso, é tão importante o que se pretendeu dizer quanto o que não se disse.

E Mário, silenciosamente, registrou a poesia.⁸³

E o nada reinava absoluto por todos os cantos do cômodo.⁸⁴

A Fome vinha degustando as palavras, frases, orações. Comia letra por letra, deixando a mudez em todas as bocas.⁸⁵

Nessas passagens de Queirós, o silêncio, o nada, o vazio são presenças que nos levam a refletir sobre a intenção do autor ao empregar essas palavras. Em todos os momentos apresentados, podemos inferir tanto uma conotação de base metalingüística, clara em “poesia” e disfarçada em “cômodos”, como uma preocupação social com o problema da “fome”, por meio do termo alegórico *Fome*, que se personifica no verbo “comia”. O silêncio funciona como metáfora do indizível, convergindo para uma negação do universo verbal. A personificação aí surge como uma forma de o poeta mineiro comunicar aos outros suas percepções. Desse modo, “as concepções surgem enquanto atos de imaginação”⁸⁶.

A representação em forma humana de objetos ou coisas incorpóreas, no caso a Fome, é a essência de um caráter mítico e está presente no discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós. A personificação da Fome consiste em um modo de se compreender melhor o problema e aceitá-lo como parte da vida. Tanto os elementos do mito como os elementos da poesia podem ser mais bem entendidos quando imaginados em uma função lúdica. Verificamos, portanto, mais um indício de ludicidade na poesia de Queirós: o jogo poético da personificação daquilo que pode causar males ao homem e se transforma em símbolo de magia, ritual e imaginação.

⁸² BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 111.

⁸³ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 19.

⁸⁴ QUEIRÓS, B. C. *De não em não*, p. 6.

⁸⁵ Idem, p. 9.

⁸⁶ HUIZINGA, J. *op. cit.*, p. 151.

Exploraremos mais o mito poético no discurso metafórico de Bartolomeu Queirós no próximo capítulo desta dissertação.

Enfim, neste primeiro grupo de metáforas empregadas no discurso poético de Bartolomeu Queirós, pudemos constatar que o poeta cria seus poemas para servirem de ponte para a infância. Seja criança, seja adulto, o objetivo é atingir um mundo onde os olhos se abrem para a subjetividade, para a capacidade de enfrentar desafios, interpretar, compreender o diferente, remover obstáculos e reformular circunstâncias exteriores. Um mundo onde o lúdico é o caminho para o encontro com a sensibilidade e a consciência da infância.

O jogo de metáforas e de imagens se dá na medida em que *concha*, *ninho*, *casa* e *castelo* produzem outras imagens dentro dos contextos lingüísticos criados pelo autor. *Concha* remete a mar e a água. *Ninho* traz em si as imagens de pássaro, passarinho, árvore, ovo, todos relacionados aos elementos ar e/ou terra. *Casa* e *castelo* relacionam-se a pedra e ao elemento terra. Dessa forma, a linguagem poética de Queirós cria uma constelação de imagens, tônica para o jogo textual envolvendo a poesia, o autor e o leitor. Essa constelação exerce um papel fundamental no conjunto da obra do autor, pois ela possibilita ao leitor prender-se ao texto e participar de um jogo de fantasia. Segundo Iser, “a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades”⁸⁷. Esse é um traço distintivo da linguagem poética de Queirós.

1.2. ENTRE O ELEFANTE E A FORMIGA

Aliado ao primeiro grupo de metáforas empregado no discurso poético de Queirós está o **segundo conjunto metafórico** constituído de *passarinho* e, por extensão, *borboleta*, *caracol*, *ninho* e *concha*.

A relação entre *passarinho* e *borboleta* aparece na poesia de Queirós: “Para bem criar passarinho há que se sonhar borboleta, anjo ou estrela cadente”.⁸⁸

⁸⁷ Iser, W. *O ato da leitura*. Vol. II. p. 10.

⁸⁸ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 9.

A miniaturização do pássaro em “passarinho” é constitutiva de um complexo de inversão do que é grande. Manifesta-se na fantasia do engolimento, em que o grande come o pequeno e, dessa forma, o pequeno sai do grande. A imaginação infantil engloba a fantasia da interioridade protetora e, assim, liga-se a *casulo*, *caracol*, *ninho* e *concha*.

A imagem do caracol simboliza a criança ou adulto, em posição fetal, em forma de rosca, aconchegando-se para dormir.

O pássaro pequeno, a concha, o caracol, o casulo da borboleta são seres reduzidos à imagem do pequeno animal. O caracol remete à imagem do pássaro sem asas, impossibilitado de voar, dentro de um ovo, que se encontra no interior do ninho, em um processo de incubação.

A posição “enrolada” do corpo lembra-nos o processo de inversão, do encontro dos contrários. A asa do pássaro, assim como a da borboleta, ao mesmo tempo que nos remete à idéia da ascensão, faz-nos pensar na queda, porque “o regresso imaginário é sempre um ‘ingresso’ mais ou menos cinestésico e visceral . (...) A descida arrisca-se a todo o momento a transformar-se em queda”⁸⁹.

Em Bartolomeu Queirós, no trecho citado, a ligação entre *passarinho* e *estrela cadente* reforça a colisão dos contrários, de ascensão e queda.

Na tradição literária, o poeta Victor Hugo explora as metáforas da inversão, do redobramento, como ocorre com o poeta mineiro:

Eu voava na bruma e no vento que chora
Para o abismo do alto, obscuro como um túmulo.⁹⁰

Na imagem da *estrela cadente*, em Queirós, chegamos ao campo da “imaginação da descida”, que corresponde ao momento em que se inicia o retorno do mundo imaginário para o real, porque o cotidiano do poeta é um constante ir e vir, do real para o imaginário e vice-versa. Às vezes, essa passagem de um mundo ao outro

⁸⁹ DURAND, G. *Estruturas antropológicas...*, p. 201.

⁹⁰ HUGO, *apud* DURAND, G. *op. cit.*, p. 209.

ocorre de forma tão rápida que os dois mundos se confundem e o poeta não distingue mais onde está situado.

O abismo, a profundidade, a descida são sentidos pelo poeta mineiro, na medida em que associa a imagem do passarinho e da borboleta (seres externos) à imagem da concha, do caracol, do ninho (seres fechados em si mesmos, internos). Segundo Durand, "... toda descida dentro de si é ao mesmo tempo assunção para a realidade exterior"⁹¹. Assim, no interior mais profundo do homem existe um espelho sombrio em que o claro-escuro produz a imagem de algo misterioso, um perfeito simulacro para o poeta, que descobre um mundo imenso em um círculo estreito.

Deparamo-nos, neste momento, com a *fenomenologia do escondido*, de Bachelard, que podemos aplicar na análise da poesia de Bartolomeu Queirós:

Encontrei sua poesia escondida entre coisas de que ele gostava: botões de marfim, pedras coloridas, contas de vidro e sementes de frutos.⁹²

O que se encontra escondido torna-se um apelo ao arrombador. A necessidade de segredos é característica da poesia e quanto mais complexa é esta "fechadura", maior o desafio para se compreender a poesia. O discurso poético de Queirós torna-se um desafio para o leitor, pois para tentar compreendê-lo é preciso pensar na linguagem em termos de passado, futuro, ausência, hipótese e indeterminação.

Segundo Bachelard, "haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz morrer as imagens"⁹³. Desse modo, se tentarmos interpretar as metáforas de Queirós, mataremos as imagens poéticas criadas pelo poeta, enfim, destruiremos sua poesia.

Aproximamos novamente a poesia do autor mineiro à de Mallarmé. Vejamos o poema *Leque*, no qual a metalinguagem se faz presente num sutil jogo de metáforas, criando um clima de mistério e realidade:

Tendo como por linguagem
Apenas um adejar no espaço
O futuro verso se liberta

⁹¹ DURAND, G. *Oop. cit.*, p. 209.

⁹² QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 1.

⁹³ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 130.

Da preciosa morada

Asa em surdina mensageira
Este leque se é ele
O mesmo pelo qual atrás
De ti brilhou algum espelho

Límpido (onde vai deslizar
Perseguida em cada grão
Um pouco de invisível cinza
Única a me entristecer)

Sempre assim ele apareça
Em tuas mãos sem preguiça.⁹⁴

O “leque” de possibilidades de sentido, a “asa” da “ascensão e da queda”, o “brilho do espelho” que reflete e inverte as imagens também estão presentes na obra poética de Queirós, algumas vezes desdobrados em outras metáforas:

De repente, na beirada do rio surge um peixe entre colares circulares e brilhantes feitos de água e sol.⁹⁵

Foi a natureza que explodiu a pérola.
No ninho, pedaços brancos do envelope confirmavam o milagre.⁹⁶

A metalinguagem aparece em meio a uma multiplicidade de imagens e explora a sensibilidade do calor do ninho, da concha, do ovo, do caracol e do passarinho, como animal pequeno e indefeso.

Ainda neste segundo grupo de metáforas, a *borboleta* representa a leveza do ser, que, conforme Calvino, deve ser uma das características da poesia. O bater das asas da borboleta também está relacionado à idéia de rapidez e movimento. A leveza pode remeter tanto ao vago, impreciso, como à precisão e determinação. A rapidez pode remeter ao seu contrário, a lentidão. Da mesma forma, a leveza caminha de encontro ao seu oposto, o pesado.

⁹⁴ FRIEDRICH, H. *op. cit.*, p. 101-102.

⁹⁵ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*, p. 19.

⁹⁶ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 18.

O emprego de metáforas na poesia queirosiana trabalha num jogo de precisão e imprecisão, leveza e peso, rapidez e lentidão. O termo metafórico da borboleta é empregado por várias vezes no livro *Pedro*:

(As borboletas dos olhos de Pietro são bonitas).⁹⁷

A borboleta, apesar de sua tristeza, deu razão ao menino.⁹⁸

A borboleta esperou com outra pose lenta o acordar do menino.⁹⁹

Durante a noite a borboleta lavou novamente a pintura de Peter e esperou o sol nascer.¹⁰⁰

Em todas essas passagens, *borboleta* está empregada em sentido metafórico, aludindo ao mundo imaginário. A leveza e a rapidez nos fazem imaginar o vôo da fantasia. A imagem da borboleta nos faz pensar nos movimentos de bailarinos dançando. Como diz Mallarmé, “a dançarina não é uma mulher que dança”¹⁰¹, pois se trata, não de uma mulher, mas de uma metáfora, cujos passos escrevem um poema. O ritmo e a harmonia do bater das asas de uma borboleta é a primeira manifestação da invenção imaginativa. Lúdico e dança estão intimamente relacionados, pois na expressão *lares ludentes*, há aproximação entre os dois, conforme Huizinga. *Ludere* pode designar os saltos dos peixes, o vôo dos pássaros e o movimento das águas. Entretanto, sua etimologia reside na esfera da não-seriedade, mais particularmente na da “ilusão” e da “simulação”. De *ludere* vem *ludus*, que abrange os jogos infantis, recreações, competições e representações teatrais.¹⁰²

Na imaginação, na ilusão e na simulação está presente o espírito lúdico, cuja essência é “ousar, correr riscos, suportar a incerteza e a tensão. A tensão aumenta a importância do jogo, e esta intensificação permite ao jogador esquecer que está apenas

⁹⁷ QUEIRÓS, B. C. *Pedro*, p. 7.

⁹⁸ Idem, p. 12.

⁹⁹ Idem, p. 13.

¹⁰⁰ Idem, p. 15.

¹⁰¹ BERNIS, J. *apud A imaginação: do sensualismo epicurista à psicanálise*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p. 45.

¹⁰² Para um maior aprofundamento, ver HUIZINGA, J. *op. cit.*, p. 41.

jogando”¹⁰³. Trata-se do jogo das idéias, do jogo das imagens, enfim, do jogo da imaginação.

Podemos associar à poesia de Queirós trechos poéticos de Roseana Murray, sua contemporânea da literatura infantil, que também empregou metáforas com função metalingüística, buscando suscitar imagens de rapidez e movimentos associados à dança e, por extensão, à música.

As mãos são ágeis
como borboletas voando
em mágica dança.
As mãos são tão ágeis
tecendo a teia
que parecem separadas
do corpo.¹⁰⁴

Tanto no discurso poético de Queirós como no de Murray há o recurso da metáfora fanopéica. Ambos os autores projetam um ser ou um objeto na imaginação visual. Fanopéia consiste na imagem “capaz de produzir no leitor imagens vivenciais de natureza visual”¹⁰⁵, isto é, evocar na mente do leitor imagens semelhantes às produzidas pelo sentido da visão.

Verificamos que entre o primeiro e o segundo grupos de metáforas há termos repetidos, como *ninho* e *concha*, porém com sentidos diferentes. Enquanto no primeiro grupo, *ninho* e *concha* estão empregados de modo a produzirem a imagem do abrigo, do lugar seguro, relacionados ao elemento terra mais diretamente, no segundo grupo estes termos se referem às imagens aéreas, da liberdade, da rapidez e do movimento, como imagens estendidas de *pássaro* e de *caracol*, *borboleta*, relacionadas mais ao elemento ar.

Essa diferença no emprego das metáforas faz com que o leitor seja transcendido em suas expectativas, o que define o aspecto lúdico da estratégia textual de Queirós. Assim como as metáforas se movem constantemente no texto, o leitor também se movimenta, presenciando o contexto em fases. Segundo Iser,

¹⁰³ HUIZINGA, J. *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁴ MURRAY, R. *O mar e os sonhos*. Belo Horizonte: Miguilim, 1996. p. 5.

O ponto de vista em movimento designa a maneira como o leitor está presente no texto. A presença se define como estruturação do texto capaz de desenvolver-se nos horizontes interiores de memória e expectativas. O movimento dialético daí resultante promove uma modificação constante da memória, assim como uma crescente complexidade da expectativa. Essa é uma das perspectivas do texto diferenciadas entre si que se estabilizam enquanto horizontes numa inter-relação contínua. A dialética de horizontes impulsiona as atividades sintéticas a serem produzidas pelo leitor.¹⁰⁵

Dessa forma, os agrupamentos (sínteses), que vão se formando conforme o movimento do texto e do ponto de vista do leitor, resultam de uma interação entre texto e leitor, sem a qual o jogo poético não ocorre e, conseqüentemente, não há lugar para a ludicidade.

As projeções de imagens suscitadas pelo texto de Queirós, à medida que vão sendo confirmadas ou confrontadas pelas projeções feitas pelo leitor, vão desencadeando um discurso poético rico em ludicidade. As estratégias textuais de Queirós colocam o leitor em constante desafio e tensão, em cujo jogo de imaginação o vencedor é o lúdico, a poesia, a linguagem poética, enfim, a literatura.

Tudo se aninhava, fielmente, no coração. Se era de pedra o caminho do castelo, o coração recolhia não somente a dor do percurso, mas a dimensão e a cor. Não era fácil ser coração. Era um jamais deixar de trabalhar. Mesmo durante o sono do castelo, ele batia atento, velando os sonhos. E guardar sonho não é ofício simples.¹⁰⁷

Expressões como “aninhava”, “dimensão e cor”, “sono do castelo”, “ele (coração) (...) velando os sonhos” inserem-se em um contexto metafórico em que o leitor precisa estar disposto a aceitar uma gama de imagens que povoam o universo poético criado pelas palavras de Bartolomeu Queirós e iniciar-se em um jogo com elas, maneira pela qual chega-se à ludicidade. Caso contrário, o trecho é apenas um conjunto de signos lingüísticos, sem sentido.

¹⁰⁵ FILIPAK, F. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983. p. 110.

¹⁰⁶ ISER, W. *O ato da leitura*. V. II. p. 28.

¹⁰⁷ QUEIRÓS, B. C. *Coração não toma sol*, p. 5.

1.3. A POESIA ENTRE MONTANHAS

Já que nos deparamos com o “caminho de pedra do castelo”; em contraste com a leveza e a rapidez, passamos ao pesado, parado e duro. Bartolomeu Queirós, em seu texto poético, também se referiu, por várias vezes, a elementos que remetem à idéia de dureza, altura, frieza, dificuldades, vazio e silêncio. Assim, há este **terceiro agrupamento** de metáforas, formado por *montanha, pedras, parede e muro*.

Nascendo entre montanhas não se chega a navegar.¹⁰⁸

Nesse trecho, *montanhas* assim como *muralhas, muros e pedra* podem simbolizar a separação da exterioridade ou as fantasias da intimidade, de defesa. É complexo distinguir o grupo metafórico da intimidade e do repouso do grupo da separação e da exterioridade.

O sol era a estrela que o castelo mais amava, morrendo em montanhas ou entremeando em nuvem. E, se tinha ternura pela noite, era para provar nela a saudade do sol.¹⁰⁹

“Quando o sol morre entre as montanhas”, surge um obstáculo para a poesia, a imaginação consciente do poeta. A imagem do sol se pondo entre montanhas denota o esquema da descida, do anoitecer. O *Regime Noturno da Imagem* neste caso funciona na busca da intimidade.

Por outro lado, as montanhas podem simbolizar os entraves para que o inconsciente se transforme em consciência, e a poesia possa facilmente vir à tona, mesmo que envolta em mistério e repleta de ludicidade.

Montanha, pedra e muro estão ligados ao elemento terra. Primitivamente, a terra, assim como a água, é a matéria do mistério, pois é penetrada, escavada. A única diferença entre terra e água é que a primeira representa uma dificuldade maior para ser explorada.

¹⁰⁸ QUEIRÓS, B. C. *Ah! mar...*, p. 29.

¹⁰⁹ QUEIRÓS, B. C. *Coração não toma sol*, p. 21 - 22.

No texto de Bartolomeu Queirós, a imagem da lua nos traz a oposição terra x céu (ar).

Inteira, ela espreitava a terra inteira. Seu luar frio acariciava as pedras, as folhas, as águas, invadindo frestas até a alma.¹¹⁰

Verificamos neste trecho que *frio*, *pedra*, *lua* e *noite* formam um grupo de palavras que nos fazem perceber sensações variadas de frieza, escuridão, calor e claridade. A prosopopéia implícita em “seu luar frio acariciava as pedras” nos mostra a contraposição existente no sentido de *acariciava*, que traz a idéia de maciez, e *pedras*, de dureza. A antítese nestes trechos também ocorre no jogo dos contrários, no qual por trás de algo frio há calor e, por trás de algo escuro (noite), há claridade (lua).

A pedra suscita a imagem do silêncio e da impessoalidade. O silêncio traz uma recusa, um repensar a poesia, um obstáculo ao poetar e simultaneamente a chance de refletir de forma consciente sobre a construção do poema e sobre a condição social do país. Vemos esta dupla compreensão nos versos de Queirós a seguir: “Quanto menos se possui, com mais freqüência a Fome nos visita – a mãe suspeitava”¹¹¹.

A escolha do poeta de empregar *pedra* e *água* em um só verso aponta para realidades antagônicas do seco / duro e do úmido / mole. *Pedra* e *água* acabam se contaminando mutuamente, existindo assim uma tendência à solidificação do que é líquido. Além disso, os dois elementos só adquirem pleno sentido, um diante do outro, porque só se compreende o úmido por oposição ao seco.

A imaginação se faz presente nesta relação de pedra, porque, segundo Baudelaire, “quanto mais a matéria é, em aparência positiva e sólida, mais sutil e laborioso é o trabalho da imaginação”¹¹².

A dialética do duro e do mole, na representação de pedra e água, rege todas as imagens da terra, onde a resistência ganha espaço.

¹¹⁰ QUEIRÓS, B. C. *De não em não*, p. 3.

¹¹¹ Idem, p. 7.

¹¹² BAUDELAIRE, *apud* BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 2.

Se a chuva cai
 O cheiro da terra molhada
 Nos leva a pensar na alegria das raízes.¹¹³

A imagem da "terra molhada" traz o mole que antes da chuva havia sido duro, seco, imagem de pedra. As raízes também dependem do elemento terra para viver, são resistentes e mantêm as árvores eretas.

A imagem da árvore, das raízes, da chuva, da terra sugere o cheiro que exala pela totalidade dos quatro elementos presentes no ambiente. Isso ocorre porque não podemos analisar uma imagem em fragmentos, ela é sempre uma totalidade que envolve impressões e sensações.

A árvore é dura para levar ao alto a sua coroa aérea, a sua folhagem alada. Ela proporciona aos homens a grande imagem de um orgulho legítimo.¹¹⁴

Assim, inferimos uma função da imagem arbórea que é dar mobilidade, por meio de seus galhos retorcidos e folhas, aos pássaros, levando-os a encontrarem sua liberdade no céu.

Em Bartolomeu Campos Queirós, algumas vezes, o discurso poético trabalha com a dialética do *duro* e do *mole* e, por assim dizer, também do *não* e do *sim*, como em *De não em não*:

Pelo pavor da Fome devorar a vida, perde-se o limite dos muros¹¹⁵.

"Perder o limite" é buscar a liberdade do "vôo da imaginação", ir à procura de algo novo, desconhecido, em uma tentativa de ponte entre o mundo material e o espiritual. A vida do ser depende, sim, da harmonia entre os quatro elementos – água, ar, terra e fogo – todavia ele necessita também de liberdade, sentir-se livre da matéria. A dialética reside nos limites entre o que é da matéria e o que é do espírito.

A montanha, o muro e as paredes são necessários para que o ser não se perca, tenha resistência para se manter vivo, no entanto o homem passa a sua vida toda com

¹¹³ QUEIRÓS, B. C. *Os cinco sentidos*, p. 8.

¹¹⁴ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 57.

¹¹⁵ QUEIRÓS, B. C. *De não em não*, p. 12.

o objetivo de transpassar tais obstáculos, símbolos da dureza e, quando consegue atingir seus propósitos, sente falta, parece perder o seu “chão”.

Todas estas expressões metafóricas empregadas em nossa análise, vemos inseridas na poética de Queirós.

Quando a tarde recolhia o vôo dos pássaros entre galhos e ninhos e a lua crescia nas bordas das montanhas, a felicidade invadia provisoriamente o espírito da mãe.¹¹⁶

O poeta Queirós explora todas as metáforas apresentadas, porque é por meio delas e da imaginação que a realidade poderá ser vivida, sem se esquecer dos seus valores.

No discurso poético de Bartolomeu Queirós, o poeta é um modelador, ele ultrapassa a região dos signos e busca o sentido. Ele não reproduz idéias e sentidos, mas produz; manifesta, assim, seu poder criador. Por isso, os personagens da poesia de Queirós são poetas e pintores:

Mário, o menino poeta, nasceu em fevereiro.¹¹⁷

Pedro pintou, um dia, em alguma parte do mundo, o retrato de uma borboleta.¹¹⁸

Por meio de uma poesia metalingüística, nosso poeta nos faz perceber que a criação de uma obra tem alguma semelhança com a procriação de uma criança. Ao modelar o poema, o poeta mineiro coloca em prática o seu sonho de modelagem, repleto de possibilidades. O sonho é que servirá de base para o trabalho não só do poeta, mas também do pintor e do escultor.

O processo de modelagem da “massa” poética, segundo Bachelard, mistura de água e terra, engloba a imaginação material, sempre em ação, visto que uma obra nunca se encontra realizada.

¹¹⁶ Idem, p. 16.

¹¹⁷ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 3.

¹¹⁸ QUEIRÓS, B. C. *Pedro*, p. 1.

... a imaginação que fala, a imaginação que explica, a imaginação literária nos ajuda a viver um desejo íntimo de formas como se tivéssemos o poder de conhecer os segredos da criação do vivente.¹¹⁹

No mundo das sensações e dos signos, existem as imagens primordiais, aquelas que unem universo e homem. O rochedo constitui uma imagem literária que nos dará um exemplo de uma contradição imaginária. Os rochedos são imagens fundamentais da natureza. Eles são uma extensão das montanhas.

Em oposição às rochas, encontram-se as nuvens: dureza x moleza. Quase sempre vemos montanhas cujos picos desaparecem em meio a nuvens. A rocha e a nuvem se complementam. Há um instante poético de Victor Hugo em que ele diz: "Nada muda de forma como as nuvens a não ser os rochedos"¹²⁰.

Nas nuvens podemos imaginar rochedos. Dessa forma, o que é real passa ao imaginário, e o que é imaginário passa a ser real. O poeta é o único capaz de sugerir essa troca de imagens, pois "a imagem literária é a imaginação em sua seiva plena, a imaginação em seu máximo de liberdade"¹²¹. A dialética do rochedo e da nuvem verifica-se na imagem da montanha.

No discurso poético de Bartolomeu Queirós, a montanha e, por extensão, o rochedo aparecem inseridos na imagem da nuvem, como em *Raul Luar*.

Nuvem
lugar onde a imaginação
do Raul é bola do luar¹²²

Nesses versos, a imagem das montanhas estaria na própria imaginação, pois na lua, que produz o luar, percebemos apenas vestígios e sombras de elevações montanhosas, rochosas. É por esses devaneios poéticos que nos deparamos com o caráter lúdico da poesia de Queirós.

Uma imagem dá origem a outras, em um processo de desdobramento. Dessa forma, criam-se imagens contínuas na mente do leitor, a partir do texto escrito. No

¹¹⁹ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 147.

¹²⁰ HUGO, *apud* BACHELARD, G. *A terra e os...*, p. 148.

¹²¹ BACHELARD, G. *A terra e os...*, p. 148.

trecho acima, *Raul* e *Luar* são duas palavras que formam um *palíndromo*, um efeito de espelhamento em que se lê a mesma palavra de trás para frente. E o que podemos inferir sobre *lugar*, que simplesmente se forma a partir do acréscimo de *g* no interior de *luar*, o mesmo *g* que lemos no interior de *imaginação*. Dessa forma, no texto de Queirós, há uma série de imagens poéticas criadas a partir das palavras e, se o leitor aceitar envolver-se, o espírito lúdico deve existir.

O jogo de aliterações e assonâncias imprime musicalidade ao verso, no qual *r* e *l* se misturam e se repetem entre vogais, como no trecho a seguir:

luar é bola e rola na rua do Raul¹²³.

Quando a imagem transcende a sua significação recebe o nome de motivo. É o que ocorre com algumas imagens criadas pela metáforas empregadas por Queirós em seu texto. Sendo a lua também a imagem do sol, ela torna-se um *motivo*. Ela é entendida como uma situação significativa.

Segundo Wolfgang Kayser,

o motivo é uma situação típica que se repete, e, portanto, cheia de significado humano. Neste caráter de situação reside a capacidade dos motivos de apontar um "antes" e um "depois". A situação surgiu, e a sua tensão exige uma solução. Os motivos são dotados de força motriz, o que justifica afinal a sua designação de "motivo" (derivado de *movere*).¹²⁴

As fases da lua sugerem movimento. Antes de a lua aparecer havia sol, e depois dela também haverá sol. A lua, dessa forma, em *Raul Luar* é um *motivo* que, em conjunto com *nuvem*, *imaginação*, *rua*, *bola*, *luar*, *Raul*, dá a idéia de *movere* (movimento), formando um enunciado metafórico.

Ao brincar com a linguagem em *Raul Luar*, o texto de Bartolomeu Queirós contempla a definição de texto que Leyla Perrone-Moisés apresenta em seu livro *Inútil Poesia e Outros Ensaios*, sobre o texto que contém poesia.

¹²² QUEIRÓS, B. C. *Raul*, p. 20.

¹²³ QUEIRÓS, B. C. *Raul*, p. 22.

¹²⁴ KAYSER, W. *op. cit.*, p. 57.

O texto é hesitação entre o som e o sentido (Valéry), texto que diz e se diz, com uma precisão pesada e medida; texto que, ao brincar com a língua, desvenda um saber e, ao mesmo tempo, o cifra na forma justa que surpreende e encanta, pelas conotações e ressonâncias. Que texto é esse, senão o da poesia?¹²⁵

É com esta concepção de poesia que analisamos o discurso poético de Queirós.

Na imagem da lua, vemos as montanhas e os rochedos lunares. Também imaginamos a imagem do sol entre montanhas ao amanhecer e ao entardecer. Além disso, nossa imaginação produz imagens de montanhas entre nuvens. Todas essas imagens então se relacionam de alguma forma no mundo do imaginário, a partir da palavra poética de Bartolomeu Queirós.

Em *Minerações*, as montanhas, feitas de terra e pedras, representam os limites a que pode chegar o poeta, sem desviar-se de seu ritmo, em que o tempo determina a imaginação.

Percorrendo o exato limite das montanhas e planícies, o rio cumpre a rota original esculpida pelo tempo, pacientemente.¹²⁶

Por outro lado, a impassibilidade do rochedo, ao mesmo tempo que dá força ao poeta e demonstra a sua resistência e o esforço humano para desenvolver um trabalho, pode se transformar em uma ameaça, na medida em que leva o poeta para perto da realidade, limitando-o à sua imaginação.

Há também a possibilidade de encontrarmos um isomorfismo entre barco e rochedo. Em Bachelard, podemos ler: “Os barcos frios, esses rochedos que flutuam no mar, mais lentamente, mais cruelmente apertam-se uns nos outros”¹²⁷.

Assim, em Queirós, a dialética das montanhas e das nuvens, em um primeiro momento, é substituída em *Ah! Mar...*, em um segundo momento, pela dialética da montanha e do mar: “Naufragado com as montanhas, eu me via marinheiro morto”¹²⁸.

¹²⁵ PERRONE-MOISÉS, L. *op. cit.*, p. 116.

¹²⁶ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 7.

¹²⁷ BACHELARD, G. *A terra e os...*, p. 151.

¹²⁸ QUEIRÓS, B. C. *Ah! mar...*, p. 16.

Podemos dizer que Bartolomeu Queirós é um “sonhador de nuvens”¹²⁹, ou seja, como grande poeta e “devaneador”, onde há céu, vê terra e vice-versa; onde há céu, vê mar e vice-versa.

A dialética de céu e mar está presente em *O peixe e o pássaro*, em que, por meio da imaginação, o peixe é o próprio pássaro e este último é o peixe. A imaginação de Bartolomeu Queirós trabalha com o impossível, pois segundo ele mesmo diz,

Basta existir uma vida,
qualquer espécie de vida,
para que exista o impossível.¹³⁰

O que atrai a imagem das montanhas e dos rochedos no texto do poeta é o mistério da terra. Essa imagem está inserida na imaginação material, que é modelada pelo ser. O rochedo consiste em uma imagem primordial que nos ensina a viver a realidade em contraposição ao devaneio, à imaginação.

No devaneio poético, a partir de montanha, surgiu a imagem da lua, com suas rochas visíveis a olho nu. A lua também é um lugar de pedra, de montanha, de rochedos, de terra (areia). A imagem da lua, ao mesmo tempo que nos sugere a idéia de movimento, de imaginação livre da poesia, nos indica certos limites simbolizados pela imagem das rochas lunares. Ao mesmo tempo que nos sugere o livre imaginar pela luminosidade refletida do sol, indica-nos a chegada da noite, da escuridão e do silêncio.

Um poeta que, apesar de escrever poemas direcionados mais aos adultos, pode ser relacionado com Bartolomeu Queirós é Manoel de Barros. Tanto Queirós quanto Barros exercitam o “ser criança” ao empregarem em seus poemas expressões metafóricas ligadas à natureza: animais, plantas, pedras, associadas à metapoesia. No livro *Livro sobre nada*, Manoel de Barros traz versos como estes a seguir:

Peixe não tem honras nem horizontes.
Eu queria ser lido pelas pedras.
O meu amanhecer vai ser de noite.

¹²⁹ BACHELARD, G. *A terra e os...*, p. 148.

¹³⁰ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*, p. 15.

Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos.
Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
Tem mais presença em mim o que me falta.¹³¹

Nos versos de Manoel de Barros, peixes, pedras, noite, passarinhos e palavra poética se associam em um caráter lúdico, no qual se insere também, assim como no texto poético de Queirós, a dialética de tudo e nada; presença e ausência, falta e abundância. No limiar desse jogo dialético da poesia de Barros e de Queirós, encontramos o espírito lúdico.

1.4. ENTRE MINÉRIOS E PALAVRAS

Jogo e ludicidade são dois lados da mesma esfera. Segundo Huizinga, em *Homo ludens*, o jogo se caracteriza por ser livre. Entretanto, ele não é totalmente livre, pois existem alguns limites que o jogador (leitor) deve respeitar para não quebrar o acordo estabelecido entre autor e leitor, o que se dá no decorrer da leitura. O lúdico e o poético andam juntos. O poético supõe um desvio do sentido referencial da palavra, levando ao surgimento de metáforas e símbolos. Entendemos, assim, a poesia de Bartolomeu Queirós no sentido de poesia como símbolo, diferente da poesia como engenharia, de João Cabral de Melo Neto, por exemplo.

A pedra constitui a metáfora central da poética cabralina e trata-se de um elemento importante na poética de Bartolomeu Campos Queirós. Entretanto, enquanto no texto de Cabral a pedra simboliza a resistência ao desequilíbrio, à desordem, propondo a ordem, a paz e o silêncio; no de Queirós, por um lado, a pedra simboliza um entrave ao mundo do imaginário, uma barreira que dificulta o processo de escrever poemas, ofício de Queirós e, por outro lado, a imagem da dureza pétrea sugere o seu contrário, a maciez, a facilidade, o desabrochar da imaginação, em um processo dialético. Tanto Cabral quanto Queirós empregam pedra como parte de poemas metalingüísticos, mas a poesia de Cabral se preocupa mais com os detalhes formais do poema, como métrica e rima, questão de “engenharia”, enquanto a poesia de Queirós é

¹³¹ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 67 - 71.

mais simbólica, sem preocupações formais que sejam o centro de sua construção poética, como podemos verificar a seguir, respectivamente nos textos de Cabral e Queirós.

Procura o ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce. (...) ¹³²

e

Pássaro pequeno vive pouco.
Vive menos do que gente.
Um dia na vida de um pássaro dá para viver muita coisa.
Pássaro é também muito esperto. Imagino que a esperteza é causada
pelo medo de pedra, alçapão, visgo ou chuva. ¹³³

Em um primeiro momento, ao nos depararmos com *pedra* no trecho acima, verificamos que ela está no sentido referencial, mas, em um segundo momento, ao entrarmos em contato com a obra e o enunciado como um todo, percebemos que *pedra* juntamente com o restante das frases aludem a outras possibilidades de sentido, instaurando-se nesse caso um jogo metafórico.

Assim, à medida que lemos os textos de Queirós, a imagem inicialmente suscitada pela palavra *pedra* se desdobra em outras imagens, a partir de diferentes termos metafóricos, como nos trechos a seguir, retirados de *Ah! Mar...* :

Um terceiro marinheiro, queimado de sol e sal, sem licença, sem aviso ou carta para atracar, rompendo com meu oceano, fez-se dia em meu dia.
Por que não ser garimpeiro, perguntou-me, ofício capaz de transportá-lo ao mar? É só cavar as montanhas, deixando de lado o ouro. Ter a mina como tesouro, que se aprofunda e mais se aprofunda e mais se aprofunda, romperá no mar, do outro lado do mundo. ¹³⁴

¹³² MELO NETO, J. C. *apud A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1973. p. 29.

¹³³ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*, p. 5.

¹³⁴ QUEIRÓS, B. C. *Ah! Mar...*, p. 27.

Nos termos *garimpeiro*, *montanhas*, *ouro*, *mina* e *tesouro*, encontramos a essência da imagem pétrea, uma constelação de imagens que se formam por um efeito de contaminação metafórico e lúdico.

Do grupo metafórico da montanha, podemos chegar facilmente ao **quarto conjunto** de metáforas, o grupo da *pedra*, que se ramifica em *garimpeiro*, *minas*, *tesouro* e *minérios*.

Pedra, garimpeiro, minas, tesouro e minérios estão relacionados ao elemento terra. Tudo o que sai da terra encerra a marca da substância petrificante. A pedra com seu caráter duro e frio caracteriza o silêncio da natureza. O mesmo silêncio que encontramos no “não”, no “metal”, na “lua”.

Um passeio imaginário pelo mundo da pedra nos mostra que nem toda imaginação é acolhedora e dá margem a devaneios expansivos, as imagens da pedra são antivegetais, endurecem as paisagens.

O fato de o objeto pedra não ter voz não significa que a palavra pedra também seja muda. A metáfora da pedra sugere silêncio, imaginação, mistério, um vôo pelo mundo da matéria.

O que interessa ao poeta ao trabalhar com o elemento terra e a metáfora da pedra é o mistério que se encerra tanto em uma quanto em outra. Em se tratando de mistério, a terra e o céu são reflexos um do outro. Os elementos terrestre e aéreo se unem, transformando-se em matéria do sonho do poeta. E não é só entre esses dois elementos que ocorre a união. A água também vem ocupar um lugar no mundo poético e metafórico. O céu com suas nuvens, o mar com as ondas, a montanha com as ondulações são semelhantes.

No texto de Bartolomeu Queirós, os movimentos da Terra são responsáveis por estimular a imaginação do poeta, contribuindo para a criação poética em uma metalinguagem, ao mesmo tempo clara e envolta em metáforas. Podemos verificar o caráter metalingüístico de Queirós no trecho a seguir:

Há que se afinar o corpo até o último
sempre. Exercer-se como
instrumento capaz de receber a

poesia do mundo. Poesia suspensa
em rotação e translação. Movimentos
moderados alinhando dias e
luares, estações e colheitas, minutos
e milênios, provisoriamente.¹³⁵

A luz, a lua, o brilho lunar refletindo nas águas do mar e a cor dourada do sol batendo no mar remetem à idéia de minérios, tesouro, ouro, prata, enfim, a todo um universo metalizado.

Em *Ah! Mar...*, Queirós utiliza expressões metafóricas que nos convidam a imaginar o mundo mineral, como na construção:

Às vezes consentia-se súdito do reino de Iemanjá. E com fino pó de ouro escondido nos cabelos, pedia passagem para o mar, oferendando velas e rosas brancas. Encontrava a rainha vestida em luar, pisando estrelas, escamas, esguia luz por sobre o mar. (...) Lia na carta do sol mentiras que eram de ouro, buscava a rota da prata na claridade da lua.¹³⁶

Na imagem do sol está embutida a do ouro, reflexo dourado, cuja substância metalizada nasceu do fogo e da terra. Os minerais e, por extensão, os metais produzem uma imagem, imediata, precisa, revelando a solidez, a existência absoluta.

Para o alquimista, o universo sublunar é composto por três reinos: o reino mineral, o reino vegetal e o reino animal. Os reinos mantêm estreitas relações: um alimenta o outro. A imaginação da matéria se baseia em valores concretos. O ouro, considerado filho do metalismo, é produzido em um processo comparado ao da germinação de um vegetal ou de um animal. Nesse momento é que podemos aproximar o ouro do ovo e também da imagem do pássaro, do ninho, dos frutos, formando um grupo de metáforas cuja imaginação nos leva a um encontro com a matéria inerte.

Assim como o pássaro só quebra o ovo quando chega à maturação ideal, dentro da terra, o ouro amadurece como a trufa. "A imagem da maturação mineral apenas continua a imagem da germinação e do crescimento"¹³⁷, diz Bachelard. A diferença é que, enquanto o ouro demora séculos para chegar a um estágio perfeito de maturação,

¹³⁵ QUEIRÓS, B. C. *Minações*, p. 2.

¹³⁶ QUEIRÓS, B. C. *Ah! Mar...*, p. 18.

¹³⁷ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 197.

o passarinho em poucos dias sai de seu abrigo materno e passa a se desenvolver na natureza.

A natureza preserva o mesmo ciclo de nascimento e de morte nos metais, nos vegetais e nos animais.

Para o poeta, o ouro poderia representar a palavra mais bem lapidada, a qual conteria a poesia mais bela que a de outras metáforas. O trecho "... com fino pó de ouro escondido nos cabelos", de Queirós, nos faz visualizar mentalmente a poesia do momento da germinação da palavra.

O fio, em sua função de ligar elementos, contém certa ambigüidade, pois pode tanto referir-se ao nascimento como à morte. A cabeleira feminina pode servir para "enfeitiçar" o homem, e esse "feitiço" pode levar o homem ao processo de crescimento ou de deterioração moral. O fio guarda várias possibilidades de interpretação: fio do destino, fio da vida, fio do mal, fio do bem e, acima de tudo, o fio cíclico, que liga o homem do nascimento à morte.

Os raios do sol incidem sobre os cabelos, transformando-os imaginariamente em fios de ouro. O brilho do sol refletido nos fios criam-nos a imagem de um feixe de luz, que nos remete à luz do nascimento.

No discurso poético de Bartolomeu Queirós, toda a luminosidade do sol e dos fios, levando-nos à idéia de nascimento, de elemento que "liga", está relacionada ao nascimento das palavras poéticas que, dispostas em blocos, estão ligadas por fios condutores de sentidos.

Dessa forma, o ouro nos "cabelos", assim como a pérola na concha e o pássaro no ovo mostram o iminente nascimento:

Foi a natureza que explodiu a pérola.
 No ninho, pedaços brancos do envelope confirmavam o milagre.
 A notícia voou, cheia de cor e canto.
 E profundamente libertada ganhou o azul.¹³⁸

O azul de Queirós pode levar nossa imaginação ao céu, à terra, ao mar, enfim, pode nos fazer entrar em contato com três elementos diretamente, e indiretamente com

o fogo, por oposição à água. Portanto, sempre existirá uma semelhança, uma forma de aproximação das metáforas queirosianas com os quatro elementos materiais, ou diretamente, ou simplesmente por um elo de oposição, em que a ausência remete à presença, a vida à morte, o sim ao não, a noite ao dia, a luz à escuridão.

Segundo Bachelard, o sentido simbólico dos minerais se multiplica, buscando a profundidade da substância e, por consequência, da poesia:

Para o sonhador, quando os minerais afloram, quando exibem seu ser à luz do dia, tendem a tornar-se formas, terminaram de crescer, ficam então inertes e frios. No seio da mina, eles têm todo o privilégio do devir. Os conceitos negligenciam, por função, os detalhes. As imagens, pelo contrário, integram-nos. O metal acabado pode parecer frio, pode dar uma primeira impressão de frieza que fixa as idéias de um filósofo. Mas por seu nascimento imaginário o metal integra um calor de crescimento. Os sonhos da substância concentrada restituem-lhe essa qualidade de calor que a experiência poderia recusar.¹³⁹

Tal como os personagens que ele cria, quando pensa a palavra, o poeta Bartolomeu Queirós exerce funções como às de marinheiro, garimpeiro, mineiro, filósofo.

A aproximação poética e simbólica de pedra e água se mostra em Queirós, sem deixar de lado a imagem do minério em forma de objeto.

As lágrimas da mão caíram como pedras e anéis nas águas do lago, acariciando com ondas a falsa lua e o resto de maio.¹⁴⁰

Embora tenhamos evidenciado diferenças do emprego da expressão pedra e a construção poética entre João Cabral de Melo Neto e Bartolomeu Campos Queirós, podemos estender a interpretação de Lauro Escorel, em *A Pedra e o Rio*, para a poética de Queirós, em algumas situações. Assim como em Cabral, também em Queirós a pedra sobrevive no ovo, “na medida em que este poderia ser considerado, na sua natureza calcária, na sua integridade formal e perfeição de acabamento (...) uma pedra esplendidamente esculpida”¹⁴¹. A diferença entre a pedra e o ovo é que na

¹³⁸ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 18.

¹³⁹ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 206.

¹⁴⁰ QUEIRÓS, B. C. *De não em não*, p. 19.

¹⁴¹ ESCOREL, L. *A pedra e o rio*. São Paulo: Duas Cidades, 1973. p. 70.

primeira há um peso morto e na segunda, um peso vivo; o mistério vivo encerra-se no ovo, representando um ponto de partida.

Mário sabia conter no ovo notícias secretas de vida, mas impossível abri-lo. Mário sentiu que era preciso tempo para que a carta se revelasse. A poesia é paciente.¹⁴²

Ovo e pedra, portanto, são semelhantes na medida em que traduzem a aura da intimidade, na qual o que está no inconsciente do poeta aflora em sua consciência, despertando sua poesia, porém a idéia de nascimento, de origem, de retorno à infância só podemos verificar na imagem do ovo.

A imagem pétreia nos traz uma visão de permanência duradoura. O mesmo ocorre com os minérios, com o ouro, o diamante, o cristal. Quanto mais tempo se passar, mais profundo e completo se torna o ser mineral.

Verificamos o ser mineral na poesia de Bartolomeu Queirós, na qual a metapoética emprega “minérios” como instrumento de trabalho do poeta, como na passagem a seguir:

Há que se ter a discrição dos
minérios entretidos com os tons do
ar, da água, do fogo – e tão somente –
sem desconfiar fortunas. Ser na
Terra o útero e o filho, sem sinais de
medo, nascimento, morte. E como
os minérios ignorar o até quando.¹⁴³

O elemento fogo assemelha-se ao ar e à água pelo movimento das labaredas, comparando ao do vento e ao das ondas do mar ou da correnteza do rio. Toda essa mobilidade é característica da imaginação.

O papel das pedras preciosas é fundamental na literatura porque elas nos possibilitam estudar as relações de uma matéria real com outra imaginada, ou seja, essas pedras empregadas como metáforas produzem “devaneios da vontade de

¹⁴² QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 17.

¹⁴³ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 15.

brilhar”¹⁴⁴ inseridos nas imagens do poema. Entretanto, não podemos esquecer que a mesma pedra preciosa carrega um significado real.

O cristal pode ser visto na imagem de uma gota de orvalho, porém ele exerce outras funções que, na realidade, não são as mesmas do orvalho.

Assim, podemos verificar que, como Bachelard afirma sobre a poética de Guillaume Apollinaire, no texto de Queirós, “todas as metáforas mudam de centro, vão alternadamente do desejo para o objeto, do objeto para o desejo, e a imaginação faz sua obra longe de todas as funções da vigilância, seja essa vigilância da razão, da experiência ou do gosto”¹⁴⁵.

Com base nesta afirmação, reforçamos o aspecto lúdico da poesia de Queirós ao fazer uso do jogo de metáforas. Faremos uma referência ao filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein, que se preocupava com a criação de uma linguagem comum e as convenções para o seu uso. Em *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein reconhece “que a linguagem é apenas uma questão de uso das palavras, pois todo signo, sozinho, parece morto. (...) Ele está vivo no uso”¹⁴⁶.

A característica lúdica mantém estreita relação com a expressão “jogo de linguagem”, do filósofo austríaco. Ao se denominar algo, ele ainda não tem nome. Só terá sentido no jogo, que é o mesmo que afirmar que “uma palavra só tem significação no contexto da proposição”¹⁴⁷. Situação comentada anteriormente sobre o termo pedra, empregado por Queirós em *O Peixe e o Pássaro*.

A extensão da imagem de uma pedra preciosa tanto pode ocorrer nas estrelas, no sol, na lua, como no orvalho, cuja gota brilha ao anoitecer. As palavras do poeta como cristais ou gotas de orvalho suscitam a mesma riqueza poética que um diamante, um rubi ou uma esmeralda são capazes de conter. A noite para o poeta é o momento da intimidade, de formação das palavras em seu inconsciente, como nos mostra Queirós.

¹⁴⁴ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 252.

¹⁴⁵ Idem, p. 252.

¹⁴⁶ WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril, 1975.

¹⁴⁷ Idem, p. 35.

(...) Como as árvores há que se receber a gota do orvalho sem se molhar, preservando o estrato da noite.¹⁴⁸

O orvalho é o verdadeiro cristal da água, do ponto de vista imaginário. A imagem do orvalho tem origem no Céu e é filho do Sol e da Lua. “É a água pura impregnada de matéria celeste”.¹⁴⁹

A imagem mais comum na tradição literária para traduzir as belezas do orvalho é a pérola.

(...) as mães-pérolas em suas conchas, que são as minas onde essas pedras preciosas se formam e se geram, tomam ao raiar do dia o orvalho que as ceva e as emprenha com sua pura substância; depois, elas se fecham e vão para seu abrigo natural no fundo do mar, onde mediante o calor natural esse orvalho é cozido e digerido, e por sua indústria natural formado e feito pérola, que se prende aos lados de sua concha.¹⁵⁰

Os escritores do Renascimento trabalhavam com a idéia de que as pedras preciosas desafiam o mundo das trevas, uma vez que, como pedras, estão encerradas em si mesmas e, ao mesmo tempo, contêm uma luminosidade e um brilho próprios que satisfaz a vontade de brilhar em um ser fechado, duro e frio. Há, então, uma relação dialética, pois o brilhante é quente, mas a pedra é fria.

É o mesmo que ocorre com o olhar, que guarda a intimidade do ser, porém reflete um brilho diante do que vê.

Na imaginação, a imagem sempre se faz presente, mesmo quando não podemos ver um objeto ou um ser diante de nossos olhos, mesmo quando essa visão fica retida num impulso – o que se constitui em um privilégio da imaginação que é clara tanto ao se ocultar como ao se mostrar.

Em um livro sobre Mallarmé, escrito por Jacques Scherer, encontramos a evidência de uma metalinguagem feita de pedras preciosas, cujo brilho intenso tem uma função importante na construção metafórica do poema:

¹⁴⁸ QUEIRÓS, B. C. *Minações*, p. 11.

¹⁴⁹ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 258.

¹⁵⁰ Idem, p. 265.

As palavras, essas pedrarias, para procederem como poesia, não se devem deixar levar por uma corrente impetuosa, mas brilhar numa mobilidade hierática, parente daquele silêncio que Mallarmé tanto amou, e no qual elas podem, se bem colocadas pela magia do poeta, alumiar-se como fogos recíprocos que constituem sua significação e seu valor.¹⁵¹

A idéia de mobilidade das palavras, apresentadas na citação acima como "pedrarias", sem dúvida é recorrente em toda a obra de Bartolomeu Queirós. Algumas metáforas empregadas por Queirós são, num primeiro momento, originárias, ou seja, o poeta estabelece no texto similitude entre as palavras, que rompem com as metáforas tradicionais. A originalidade dessas metáforas queirosianas o distingue de outros autores contemporâneos. Somente com o uso recorrente desses termos metafóricos em sua obra é que as metáforas tornam-se "cristalizadas". Portanto, ao compararmos o uso de "lua" em *Raul Luar* com o uso de "lua" em *De não em não*, a expressão se movimenta entre as obras poéticas e, pela recorrência, ganha espaço e torna-se um *motivo* na poesia de Queirós. O mesmo ocorre com pedra, montanha, muro e outros grupos de metáforas dos textos de Queirós. As *metáforas-chave*, que suscitam outras imagens, podem se transformar nos chamados *motivos centrais* e as imagens produzidas por elas, *motivos secundários*, classificação apresentada por Wolfgang Kayser.

Assim, com o emprego de "lua" e, em oposição à imagem da noite, surgem as imagens do sol e da manhã. A luz noturna está de alguma forma relacionada à luz matinal (diurna). A imagem da lua, então, transforma-se em motivo, na poesia de Queirós, mais especificamente, como motivo central e as outras imagens, como motivos secundários.

Tendo em vista a presença do motivo da lua empregado no texto poético de Bartolomeu Campos Queirós, passamos a analisar o **quinto grupo** de metáforas empregadas por ele, o qual é constituído por *lua, luar, sol e estrelas*.

¹⁵¹ SCHERER, J. *apud* BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*. p. 254.

1.5. ENTRE LUZES E SOMBRAS

A metáfora da lua tem uma grande importância na obra poética de Queirós. Em quase todos os seus livros, encontramos o emprego dessa expressão, ora em forma de alegoria, ora não, ou nos deparamos com palavras surgidas da extensão do sentido de lua.

Um dos textos em que lua é empregada metaforicamente é *Raul Luar*, no qual a própria inversão das letras de *Raul* para formar *Luar* já mostra o aspecto lúdico da poesia queirosiana, no jogo de letras que impulsiona nossa imaginação.

RAUL é luar
é lua
é bola
é belo. ¹⁵²

Nesses versos, está a imagem do redondo. De acordo com a visão fenomenológica do redondo, de Bachelard, todo ser evoca uma redondeza. Raul é um menino comparado por Queirós a formas redondas, como a lua e a bola. A intimidade do ser torna-se visível na circularidade da bola e da lua, pois um ser redondo não possui vértices por onde possa exteriorizar-se. Nesse plano é que as imagens do redondo na poesia de Bartolomeu Queirós se firmam.

A afirmação de que o ser é redondo “se tornará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser. As imagens da redondeza plena nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar (...) uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente. Pelo interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo” ¹⁵³.

A imagem poética da lua e, por extensão, do sol, das estrelas e do luar está relacionada com as imagens vegetais, isso porque o simbolismo lunar sugere um processo de repetição, em que a vida e a morte, a claridade e a escuridão se revezam,

¹⁵² QUEIRÓS, B. C. *Raul luar*, p. 16.

¹⁵³ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 172.

havendo sempre um novo começo após o fim. A lua é, então, ao mesmo tempo, medida do tempo e promessa clara de “eterno retorno”.

A sucessão das estações do ano, o constante desabrochar e apodrecimento dos vegetais, as fases da lua, todos esses processos cíclicos remetem à imagem da unificação dos contrários. O ciclo vegetal, que se totaliza da semente à semente, da flor à flor, pode ser comparado ao ciclo lunar, assim, representa uma vida em contínua mobilidade. A imagem do redondo sobre a qual comentamos indica um constante movimento, como o rolar de uma bola, o que pode ser depreendido da poesia de Bartolomeu Queirós.

BOLA,
forma redonda e
luminosa do luar.¹⁵⁴

O caráter lúdico da linguagem empregada em *Raul* remete-nos à imagem da unificação dos contrários. Na página 4, o poeta escreve:

RAUL e LUAR.¹⁵⁵

E nas duas páginas seguintes:

RAUL e LUAR
Mesmo nome escrito de duas maneiras diferentes.¹⁵⁶

RAUL é LUAR.¹⁵⁷

Verificamos nesse trecho o emprego do *palíndromo*, na medida em que podemos ler a frase da esquerda para a direita ou vice-versa, indiferentemente, que teremos o mesmo sentido.

¹⁵⁴ QUEIRÓS, B. C. *Raul luar*, p. 11.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 4.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 5.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 6.

Luar, o contrário de *Raul*, e *Raul* são um só ser, totalizados na intimidade do ser redondo. A inversão das letras, o jogo da conjunção e e do verbo é reforçam a ludicidade do discurso poético queirosiano repleto de imagens e símbolos.

A filosofia implícita nos temas lunares consiste em uma visão rítmica do mundo, o que se realiza pela sucessão dos contrários, pela alternância de aspectos antitéticos: ser e não ser, vida e morte.

A lua simboliza o ser feminino e, por oposição, o sol representa o ser masculino. Lua e sol habitam o mesmo espaço celeste, apesar de nos proporcionarem visões completamente diferentes.

Segundo a Alquimia, os elementos contrários pela cor e pelo sexo são unidos por uma cadeia, criando um ciclo cujas fases se equilibram, simbolizando uma união. O brilho solar e o lunar se fundem no espaço celeste.

Na tradição literária, a imagem da lua e do sol como símbolo de união foi bastante evocada pelo Romantismo, que herdou a dramatização da literatura bíblica e da iconografia medieval. Também o Simbolismo literário empregou lua metaforicamente, tratando-a como símbolo místico, repleto de sombras capazes de levar o poeta a sonhar e a criar ilusões diante da realidade, entremeando o mundo real e o imaginário simultaneamente.

Sol, lua e estrelas localizam-se no céu, cujo azul evoca-nos a leveza, a pureza e a calma de que um poeta necessita para expressar sua poesia. Já disse Paul Claudel, “o azul é escuridão tomada visível”¹⁵⁸.

Em meio ao azul celeste, encontram-se também as estrelas, que, em forma de constelações, traçam linhas do imaginário na poesia de Bartolomeu Queirós:

Há que ser frágil o suficiente e reconhecer-se inábil para inferir emendas na lei que equilibra as águas. Inábil para decretar outros ministérios ao destino das constelações. Inábil para escolher as cores dos crepúsculos.¹⁵⁹

¹⁵⁸ CLAUDEL, P. *apud* BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 172.

¹⁵⁹ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 9.

Os sonhos existentes no céu, por meio das imagens estelares, levam o texto ao mundo de devaneios, porque as constelações, metaforicamente, não foram feitas para ter um nome específico, mas para fazer sonhar.

Deparamo-nos na poesia queirosiana com uma relação implícita à fórmula de Schopenhauer, em que “a noite estrelada é a minha constelação” ¹⁶⁰.

As estrelas, assim como o sol e a lua, têm uma relação com o mundo vegetal, pois, ao representarem a leveza, podem ser comparadas às flores, como as compara Bachelard: “as estrelas são as flores do espaço” ¹⁶¹.

Aos nossos olhos, uma das principais funções da imaginação literária é seguir e traduzir um dinamismo da nossa imaginação. É mais natural fazer dormir dinamicamente uma constelação que uma estrela isolada. A imaginação tem necessidade de um alongamento, de uma câmara lenta. E, em particular, a imaginação da matéria noturna tem necessidade de lentidão. ¹⁶²

O encontro de sol e lua ao amanhecer faz as estrelas desaparecerem aos olhos do poeta, e ao azul mistura-se um espectro de cores variadas. A cor dourada do sol, meio avermelhada, partilhando o azul, em lugar das estrelas, indica o movimento de um despertar, no qual haverá sempre um equilíbrio. Verificamos novamente a união dos contrários: “o movimento de um céu imóvel” ¹⁶³.

Nessa visão simbólica, há valorização positiva no sentido de ascensão à luz. O astro-rei representa o brilho e a luz de todas as luzes, pois o brilho da lua se dá pelo reflexo solar, a própria Terra é iluminada pela luz solar.

O símbolo do sol remete-nos a várias imagens. Na tradição medieval, Cristo é freqüentemente comparado ao sol. Assim, sol é uma águia e por vezes um cisne. A ascensão luminosa é que valoriza positivamente o sol.

¹⁶⁰ SCHOPENHAUER, *apud* BACHELARD, G. *O ar e os sonhos...*, p. 181.

¹⁶¹ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos...*, p. 183.

¹⁶² *Idem*, p. 183.

¹⁶³ *Idem*, p. 173.

Segundo Bachelard, o sentido dinâmico da auréola não passa da “conquista do espírito que pouco a pouco toma consciência de sua claridade... a auréola realiza uma das formas do sucesso contra a resistência à subida” ¹⁶⁴.

Dessa forma, o isomorfismo da luz e da elevação se condensaria no simbolismo da auréola e da coroa. E, junto a tudo isso, o Astro-Rei imperando toda a sua riqueza simbólica nas imagens poéticas de Bartolomeu Campos Queirós.

Nas imagens suscitadas pelas metáforas do sol, da lua, do luar e das estrelas é que reside a imaginação, força primeira, que deve nascer no íntimo do ser imaginante.

1.6. FLUIDEZ DE SONHOS E PALAVRAS

Enfim, chegamos ao **sexto grupo de metáforas**, formado por termos que se referem ao elemento água: *peixe, mar, água, rio, oceano e cachoeira*.

O elemento água, assim como o elemento ar, ao qual nos referimos no último grupo de metáforas analisado, é bastante explorado na poesia de Bartolomeu Campos Queirós.

Em livros como *O Peixe e o Pássaro, Ah! Mar..., Mário*, a relação do poeta Queirós com o elemento água fica bem evidente, a começar pelos títulos que ele escolheu para seus livros. Além disso, há passagens em toda a sua obra que empregam metáforas relacionadas ao elemento água.

Em sua recente publicação, *Mais com mais dá menos*, Queirós apresenta um trecho de prosa poética no qual define a importância do mar para o mundo e para o homem.

Quando ficava em silêncio, invejava o mar. Saber que todos os rios desciam para ele, fascinava. Passava horas sonhando em seguir o destino do mar. Ter tudo derramado em sua direção, caindo em suas mãos. Ser cheio e sem limites. E o mar é imenso e rico, refletia. Ele é dono de todo o sal, de todos os peixes, de todos os corais, de todas as praias, de todas as rotas, ondas, areias, havendo muito ainda a descobrir. Acolher a noite com a lua e as estrelas, o azul do dia com nuvens e sol. Ser grande como o mar era tudo que ele mais queria. ¹⁶⁵

¹⁶⁴ BACHELARD, G. *apud* DURAND, G. *op. cit.*, p. 151.

¹⁶⁵ QUEIRÓS, B. C. *Mais com mais dá menos*. Belo Horizonte: RHJ, 2002. p. 19.

Podemos perceber nesse trecho que o mar engloba todo o mundo e, assim como o Astro-Rei, reina soberano para os peixes, as areias, os corais e, sobretudo, para o homem.

O jogo antitético de “ser cheio e sem limites” também está presente no discurso poético, evidenciando mais uma vez a ludicidade intencional na linguagem do autor.

De todos os elementos, a água é o que contém sons, funcionando como um espelho de vozes. A água representa uma unidade, pois nela se harmonizam todos os sons da natureza. “O riacho, o rio, a cascata têm, pois, um falar que os homens compreendem naturalmente”¹⁶⁶. A água é, assim, a representação fluida, contínua, que abranda o ritmo, uniformiza diferentes ritmos, sem interrupções bruscas. Conseqüentemente, esse tipo de linguagem gera uma poesia fluida e animada, que escoia da fonte.

Em *Mário*, a fluidez do discurso poético de Queirós vive.

Por ser água, Mário olhava o céu e as nuvens, as plantas e as aves.¹⁶⁷

Por ser mar e rio,
Mário era ar, por onde voam pássaros em som de vento.¹⁶⁸

A decomposição do nome do personagem *Mário* cria dois termos metafóricos referentes ao elemento água, o qual irá relacionar-se também ao ar, ao vento e ao vôo dos pássaros, cujo som do bater das asas assemelha-se ao som do bater das ondas na areia da praia. Misturam-se aí as sensações auditivas e as visuais, em um processo metafórico em que a sinestesia é marca do discurso poético.

Podemos inferir que nesses versos de Queirós há tanto a presença do ritmo como da musicalidade (melodia). O ritmo tem relação com o movimento de alternância, que se dá tanto na imagem do bater das asas como na disposição das sílabas *ar*, *er*, *or*, *am*, *en*, *on*. O movimento operado pelo ritmo tem um caráter de repetição. Há uma

¹⁶⁶ BACHELARD, G. *A água e os sonhos...*, p. 201.

¹⁶⁷ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 9.

¹⁶⁸ Idem, p. 11.

mudança de estado, e depois uma passagem para estados anteriores. Essa constatação ocorre em várias passagens dos textos de Queirós. No trecho abaixo, verificamos não só a presença do termo “ritmo” como também um ritmo próprio constante na mudança e ao mesmo tempo na retomada de idéias que se contrariam. As antíteses de *refaz e desfaz*, *montanhas e planícies* nos trazem a imagem metalingüística dos altos e baixos de um poema.

Há que se apreender do rio o ritmo. Ao buscar o sal, seu curso não desfaz paisagens, mas se refaz em paisagem. Percorrendo o exato limite das montanhas e planícies, o rio cumpre a rota esculpida pelo tempo, pacientemente.¹⁶⁹

Platão definiu o ritmo como “ordem do movimento”¹⁷⁰. O movimento que transforma as situações para depois reproduzi-las e que novamente as modifica apresenta internamente um esquema cíclico, o que Bartolomeu Queirós suscita em sua linguagem poética com o emprego de *rio*, *mar*, *água*, *cachoeira* e *peixe*. No trecho acima citado a presença de “montanhas e planícies” também está relacionada a mar, rio e tempo porque todos esses termos produzem imagens de um esquema cíclico.

A musicalidade, por sua vez, está ligada à entonação criada pela intencionalidade do texto e a intencionalidade do leitor colocadas em jogo. Tudo obedece à presença da intenção que, normalmente, está invisível, e vai se tornando visível no processo de leitura.

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, apresenta uma distinção clara entre ritmo e musicalidade:

No ritmo, o movimento se divide em ondas para banhar de novo e com mais força a unidade original. Esta unidade é a síntese da oposição entre momentos fortes e momentos fracos.

No jogo melódico, o movimento tende antes à diatonia, à expansão e ao vôo do que ao retorno simétrico da energia sonora sobre si mesma.¹⁷¹

¹⁶⁹ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 7.

¹⁷⁰ PLATÃO *apud* BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*, p. 91.

¹⁷¹ BOSI, A. *op. cit.*, p. 100.

Desse modo, a musicalidade está relacionada aos tons que se aliam ao ritmo do texto poético, gerando um caráter lúdico, próprio do jogo da linguagem poética.

Entre os quatro elementos da natureza, a água é o que mais contém ritmo, pela fluidez, pela leveza e clareza que sugere. Como elemento mineral, a água caracteriza-se por se movimentar com facilidade.

As ondas do mar nada mais são do que a animação íntima da água. Na poesia, o vaivém das ondas está ligado ao tempo cíclico, cuja idéia do retorno constante, de movimento e de antítese de algo simultaneamente sem limites e limitado, encontramos na metapoética de Queirós:

Não podiam ser o meu mar as águas aprisionadas em quadrado de papel. O mar do meu marinheiro era solto, além do horizonte, não suportava cadeias.¹⁷²

O termo peixe, empregado por Bartolomeu Queirós muitas vezes em sentido metafórico, estimula sentidos ricos e variados. O peixe é a representação do ser engolido e engolidor. O peixe pequeno é engolido pelo grande. O peixe é símbolo do continente que, ao mesmo tempo, é redobrado e contido. Funciona, então, como arquétipo do continente e do conteúdo. Segundo Durand, "é o animal encaixado por excelência"¹⁷³.

O discurso poético de Bartolomeu Queirós deixa margem a que percebamos esse "encaixe" do peixe no mundo natural:

Peixe pequeno vive pouco.
Vive menos do que gente.
Um dia na vida de um peixe dá para viver muita coisa.
Peixe é também muito esperto. Imagino que a esperteza é
causada pelo medo de anzol, redes, seca ou peixe maior.¹⁷⁴

Como já comentamos anteriormente, os peixes são os pássaros sem asas, o reflexo das aves nas águas, que se movimentam na busca da sobrevivência. O caráter de espelho nas imagens de peixe e pássaro indica o redobramento citado.

¹⁷² QUEIRÓS, B. C. *Ah! Mar...*, p. 11.

¹⁷³ DURAND, G. *op. cit.*, p. 214.

Podemos caracterizar *rio, mar, riacho, cachoeira* como metáforas da limpidez e do frescor. Entretanto, antes de fazer parte da imaginação do poeta, a água é matéria, um esquema de um sonho que ainda está indefinido.

O elemento água como parte do discurso poético de Queirós sugere a busca de uma unidade. Com a poética da água, apesar da variedade de significados que estão contidos nela, há uma garantia de unidade.

A articulação entre as frases se dá por meio de pausas indicadas pelo pontos. O silêncio da pausa insere ao jogo poético uma dialética que pode sugerir um não, um sim ou um porém, criando expectativas no interior do discurso. A pausa na linguagem poética de Queirós exerce uma função semântica na medida em que interfere na entoação, a qual confirma ou não a intencionalidade do texto em confronto com as expectativas do leitor. Essa característica é recorrente em todo o livro *O Peixe e o Pássaro*, sua primeira publicação, e em vários outros livros do autor. À medida que lemos seus livros, deparamo-nos com passagens que parecem sugerir-nos respostas para leituras anteriores, no conjunto da obra do autor. Ao lermos um trecho de *Os Cinco Sentidos*, encontramos sugestões de respostas para *O Peixe e o Pássaro*, porém com uma certa dose de incerteza, própria da linguagem poética.

Com os ouvidos nós escutamos o silêncio do mundo.
E dentro do silêncio moram todos os sons: canto, choro, riso, lamento.
No silêncio vivem barulhos de vento e chuva, de asa e mergulho.
É preciso silêncio para poder escutar.¹⁷⁵

Escutando a nossa imaginação, que na pausa é capaz de alçar vôos poéticos como os proporcionados pelo discurso poético de Bartolomeu Queirós, encontramos possíveis respostas para livros anteriores, pois às novas imagens se juntam as cantigas em um jogo poético que permite ao leitor entrar em contato com a ludicidade presente na obra do autor.

A fluidez, a pureza, o caráter feminino e materno da água suscitam imagens ao poeta Queirós, em que a metalinguagem utiliza-se do elemento líquido explorando-o em variadas metáforas, como no trecho a seguir:

¹⁷⁴ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*., p. 7.

Para bem criar passarinho é conveniente amar as quedas de cachoeiras, as águas evoluindo nos rios e barulhos de chuva sobre as telhas, imitando grãos em peneira. Isso se faz possível se houver liberdade para as buscas, tempo para a solidão e saudades mansas de outros lugares ainda por conhecer.¹⁷⁶

Na tradição literária, o elemento água, representado nas imagens do mar, rio, cascata e outras, é tratado como símbolo de maternidade. A imaginação literária de Edgar Allan Poe trabalha com esse símbolo: “O mar... esta criatura-abrigo, esta criatura-ama... o elemento embalador”. E ainda: “A água transporta-nos, a água embala-nos, a água adormece-nos, a água devolve-nos a uma mãe...”¹⁷⁷.

O discurso poético de Bartolomeu Queirós, ao empregar termos metafóricos como mar, rio, cachoeira, pode tanto estar remetendo à metapoética, pois dão idéia de ritmo e movimento das palavras no processo de construção de um texto poético, como à idéia de retorno à infância, conforme já comentamos em relação ao uso da casa.

Da mesma forma que o mar, o céu, a Terra, a poesia de Queirós apresenta amplas possibilidades, porém sempre dentro de determinados limites, em busca de um ponto de equilíbrio.

1.7. ENTRE O CÉU E A TERRA

Já que existem tantas relações de semelhança entre mar, céu e terra, passamos a analisar o **sétimo grupo de metáforas**, formado por *árvore* e, por extensão, *teto*, *céu*, *ninho* e *telhado*. Em um primeiro momento, a relação existente entre esses termos se dá pelo fato de todos eles remeterem à idéia de altura, elevação. No entanto, a simbologia e o emprego metafórico desses vocábulos no discurso poético de Bartolomeu Queirós são muito mais abrangentes.

A imagem vertical da árvore é uma força evidente que une o terrestre ao aéreo. A árvore reúne os elementos mais diversos. Ao mesmo tempo que remete aos elementos terra e água, pensando-se em função de suas raízes, também refere-se aos

¹⁷⁵ QUEIRÓS, B. C. *Os cinco sentidos*, p. 6.

¹⁷⁶ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 15.

¹⁷⁷ POE. *apud* DURAND, G. *op. cit.*, p. 234.

elementos ar e fogo, ou seja, está relacionada ao espaço aéreo, onde há o céu, o sol e a lua.

Percebemos, em seu discurso poético, que Queirós busca a luz e luta para manter-se em equilíbrio, empregando palavras adequadas para despertar a imaginação do leitor. Do mesmo modo que algumas árvores procuram constantemente seu equilíbrio aéreo. No texto do poeta Queirós, "a árvore é de fato uma morada, uma espécie de castelo do sonho. (...) a árvore une o infernal ao celeste, o ar à terra; oscila do dia para a noite e da noite para o dia"¹⁷⁸, assim como a imaginação poética.

Para bem criar passarinho há que deixá-los soltos para escolherem e esconderem os seus ninhos entre árvores, varandas e telhados. É bom reparar, sem ansiedade, com distância, as suas pérolas postas em conchas de gravetos encarando o azul, debaixo de árvores e sombras de renda.¹⁷⁹

A imaginação se caracteriza por atingir sempre "as alturas", como as árvores e os telhados.

Os ninhos que ficam entre os galhos, voltados também para o espaço celeste, guardam uma dialética entre segurança e insegurança. De um lado, o ninho representa o retorno à memória infantil, à casa materna, ao aconchego e à segurança dos pais. Por outro lado, o ninho aéreo traz a visão de que não há uma segurança, pois debaixo dele há um precipício, um vazio, no qual ele poderá cair a qualquer momento. Dessa forma, a vida no ninho é dialeticamente um refúgio e um perigo.

A análise do discurso poético de Queirós nos faz imaginar que sua poesia representa um desabrochar para a vida aérea extremamente dinâmica, guiada pela imaginação. Nesse contexto poético, a árvore inteira pode ser um ninho balançando ao vento. Não temos nessa imagem o retorno à vida quente e tranquila na infância, mas sim a lembrança de insegurança da altura e da solidão.

A imagem da árvore representa o eixo que fará o poeta ir mais facilmente do terrestre ao aéreo, ou seja, que fará o sonhador entrar no mundo do imaginário.

¹⁷⁸ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos...*, p. 215.

¹⁷⁹ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 14.

Em *O Peixe e o Pássaro*, Queirós emprega o termo árvore exatamente com a função de estabelecer uma ponte para o leitor imaginar diferentes realidades na construção de seu poema:

O pássaro volta para as folhas da árvore comum e se enfeita com elas.
A árvore se enfeita com o pássaro e as folhas.
O mundo se enfeita com a árvore e assim por diante.¹⁸⁰

Da mesma forma, o poema queirosiano se enfeita de metáforas que suscitam imagens cuja simbologia nos permite analisar a linguagem poética empregada em sua obra literária. Do alto de sua copa, a árvore muitas vezes se confunde com o céu. O espaço aéreo celeste, do azul puro e leve é ressaltado no discurso poético de Queirós: “... não morre no mar o azul, (...), ele penetra além das nuvens e se faz absoluto”¹⁸¹.

O azul do céu é a síntese do ar e da luz. A infinitude de seu espaço e o azul representam a liberdade do ser no mundo, o que é sugestionado pela poesia queirosiana:

O infinito é imenso. É nele que o pássaro mora. Ele é cheio de ar, sol, estrela solta, vento e nuvem. Passou no ar um bando de pássaros muito livres.¹⁸²

A idéia de infinitude do azul celeste também é evidenciada no trecho a seguir:

Para bem criar passarinho há que se sonhar borboleta, anjo ou estrela cadente. É importante ter imensas intimidades com o nada, admirar o vazio e um especial encantamento pelo azul, que existe muito depois das nuvens, infinito adentro.¹⁸³

O azul do céu é tão carregado de imagens quanto o azul de um olhar. O olho e o espírito juntos sonham com um espaço além da realidade, pois nunca o poeta alcançará o azul do céu. O poeta precisa transcender aquilo que vê.

¹⁸⁰ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*, p. 19.

¹⁸¹ QUEIRÓS, B. C. *Ah! Mar...*, p. 22.

¹⁸² QUEIRÓS, B. C. *O peixe e pássaro*, p. 26.

¹⁸³ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 9.

Na tradição literária, Mallarmé empregou a expressão metafórica “céu”¹⁸⁴ como um espaço de extrema pureza, onde nada pode cruzar para manchar-lhe o azul, nem mesmo pássaros.¹⁸⁵

É no emprego da metáfora “céu” por Verlaine que Bartolomeu Queirós se assemelha. O francês, em sua poesia, utiliza “céu” e “azul” dando idéia de calma e de leveza ao mesmo tempo:

O céu, por cima do teto,
É tão azul, tão calmo, (...) ¹⁸⁶

O espaço aéreo, com seu azul celeste, acima das árvores, dos telhados e dos ninhos, é o lugar onde a liberdade, a grandeza e a leveza existem em oposição ao aprisionamento, à lentidão e à pequenez. A poesia queirosiana trabalha ludicamente com a união dos contrários, porque, ao empregar as metáforas, permite-nos jogar com o nosso inconsciente, enveredando no mundo do imaginário, tornando parte de nossa consciência, por meio de sensações diversas, principalmente visuais. O poeta mineiro emprega expressões como “ar inteiro” e “espaço pequeno”, as quais evocam a união dos contrários, pois “inteiro” dá idéia de grande, que no caso está em oposição a “pequeno”.

Em *Para Criar Passarinho*, Queirós também trabalha a imaginação na união dos contrários:

Para bem criar passarinho é proveitoso ignorar as grades, as prisões, as teias. É bom se desfazer das paredes, cercas, muros e soltar-se, deixar-se vagar entre perfume e brisa. É melhor ainda não dispor de trilhas ou veredas e ter o ar inteiro como um espaço pequeno para a leveza das asas. ¹⁸⁷

¹⁸⁴ No idioma francês, *azur*, traduzido no livro de Bachelard, *O ar e os sonhos* como *céu*.

¹⁸⁵ Ver: BACHELARD, G. *O ar e os sonhos...*, p. 166.

¹⁸⁶ VERLAINE, *apud* BACHELARD, G. *O ar e os sonhos...*, p. 165.

¹⁸⁷ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 11.

1.8. O OLHAR DA LINGUAGEM POÉTICA

A relação entre céu e olho é bem mais interessante ao poeta do que parece num primeiro momento. O olho é um espaço pequeno, mas que se torna grande na medida em que transcende o que vê, percebe além dos limites visuais. Pelo olho, percebemos sentimentos e podemos imaginar o que o outro está pensando em um determinado momento. Já o céu é um espaço grande, mas que se torna pequeno quando o olho se coloca diante dele e, como diz Coleridge, vê “uma taça invertida”.

Desse modo, o olho pode deter-se visualmente em um ponto, tornando pequeno um espaço grande. Da mesma forma, pode evocar a imaginação, indo além dos aspectos puramente visuais.

Assim, finalmente, podemos analisar **o oitavo e último grupo de metáforas**, o grupo do **olho**, que consiste na grande metáfora do discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós. O olho é empregado em vários dos livros do poeta mineiro. O olhar fenomenológico de Queirós diante do mundo traz à sua poesia um conjunto de sensações em que os quatro elementos – terra, fogo, água e ar – se mesclam aos cinco sentidos: visão, audição, tato, olfato e paladar. Fazem parte do grande grupo metafórico do *olho*, também, *raiz*, *árvore*, *lunar*, *sol*, *borboleta*, *casa*, além de outros termos, pois o tratamento que o poeta Queirós dá ao olho é bastante diversificado, tendo em vista que é o termo metafórico mais importante de sua poética.

No livro *Os Cinco Sentidos*, o primeiro sentido a que o poeta mineiro se refere é o da visão:

Olhar dói (...)
Têm olhares que nos acariciam. ¹⁸⁸

Até mesmo quando o poeta faz menção aos ouvidos e ao sentido da audição, analogicamente se refere à visão:

Escutar é também um jeito de ver. ¹⁸⁹

¹⁸⁸ QUEIRÓS, B. C. *Os cinco sentidos*, p. 4-5.

Segundo Aristóteles, a visão é o sentido que nos instrumentaliza, tornando-nos mais capazes para a investigação e, portanto, causa-nos maior prazer, pois faz parte da nossa natureza desejar conhecer. A aptidão da vista é o primeiro sentido que usamos para o conhecimento e é o mais poderoso porque pode alcançar os objetos e seres celestes e terrestres; diferenciar movimentos, ações e figuras na natureza, sendo o mais rápido dos sentidos.

Alfredo Bosi nos confirma essa idéia quando afirma que “o olho já é mais livre do que os demais sentidos aos quais sempre se atribui maior carga de passividade e sensualidade”¹⁹⁰.

A visão pode exprimir-se por meio dos outros sentidos. Percebemos esse fato em uma pessoa cega, a qual, na impossibilidade de “ver com os olhos”, passa a estimular sua audição, seu tato, olfato e seu paladar e, por meio deles, ver “mentalmente” cenas, cores, formas, ou seja, imaginá-las. Então, “as expressões tácteis, gustativas e cinestésicas cumprem um papel preciso, qual seja, trazer o invisível (...) ao visível”¹⁹¹.

Os “olhos” empregados no discurso poético de Bartolomeu Queirós servem para apreciar os elementos da natureza, para observar o outro e também para estabelecer a ligação com o outro, num ato simultâneo, uma experiência de troca, um jogo que ativa os sonhos, a imaginação, enfim, a memória:

Olhamos as águas rolando
entre pedras, peixes, algas.

Olhamos as terras generosas
onde vivem animais, frutos,
sementes.

Olhamos o firmamento decorado
com sol, lua e infinitas estrelas.

Olhamos o mundo e sentimos
sede, fome e sonho.

¹⁸⁹ Idem, p. 7.

¹⁹⁰ BOSI, A. *op. cit.*, p. 23.

¹⁹¹ CHAUI, M. *Janela da alma, espelho do mundo apud* NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 38.

Com os olhos olhamos nossos
irmãos e eles nos olham.

(...)

Olhando,
imaginamos mistérios.

Olhar é fantasiar
Sobre aquilo que está escondido
Atrás das coisas.

Quando olhamos
nós acordamos alegrias, tristezas,
saudades, amores, lembranças,
que dormem em nossos corações.¹⁹²

O mistério, a imaginação do que está “por detrás” é definida por santo Agostinho como curiosidade, que nada mais é do que a “sede do ato visual”¹⁹³.

A relação entre olho, sol e luar ocorre no plano da luminosidade, do brilho da auréola do olho que se aproxima, por analogia, do brilho ocasionado pelos raios do sol e, conseqüentemente, pela lua.

A visão depende da luminosidade dispendida por seres, objetos e fenômenos naturais. Se eles não podem ser vistos diretamente, ativa-se o intelecto e, com ele, a imaginação.

Na ausência do objeto, as palavras podem substituí-lo. É o que acontece quando o poeta escreve um poema. O que pode ser dito, escrito, enfim, manifestado por palavras também é visível. A linguagem é uma forma de visibilidade. Entretanto, antes de tentarmos compreender o que diz um poema ou traduzir suas metáforas, é necessário investigarmos os seus significados, para assim podermos contemplá-las e fazê-las plenas de sentido e beleza.

A proximidade entre visão, imaginação e palavra se dá como resultado do ato da luz. Aristóteles resume essa aproximação explicando que “é porque a vista (*óphis*) é o

¹⁹² QUEIRÓS, B. C. *Os cinco sentidos*, p. 4 - 5.

¹⁹³ CHAUI, M. *op. cit.*, p. 34.

sentido mais desenvolvido, a palavra imaginação (*phantásia*) tira seu nome da luz (*pháos*), porque sem luz (*phótos*) é impossível que seja visto (*esti idein*)”¹⁹⁴.

De acordo com Husserl, toda consciência é consciência de algo, e a fenomenologia é a “descrição do que aparece à consciência, do aparecer da consciência a si mesma e do que é constituído por ela”¹⁹⁵. A fenomenologia refere-se a uma visão intencional, colocando a *intentio* sob os efeitos do olhar (da consciência), ou seja, relaciona-se à visão intelectual da essência.

Já no campo da percepção, a visão está intimamente relacionada ao tato. Percepção se origina de *percipio* que vem de *cipio* – tomar com ou nas mãos – desse modo tem suas raízes no tato e no movimento: “os sentidos precisam ser tocados (pela luz, pelo som, pelo odor, pelo sabor) para sentir”¹⁹⁶.

Para Merleau-Ponty, nas palavras de Marilena Chauí, “o olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria”¹⁹⁷, porque ver é manter-se à distância.

A relação entre a mão, a palavra e o olho existe na medida em que os três remetem ao campo da linguagem e do discurso. O gesto, o olhar e a palavra apresentam semelhanças simbólicas, no entanto há diferenças específicas entre eles. A mão tem uma capacidade maior de sentir a matéria das coisas; o olhar possui um caráter mais imediato e direto que a palavra na intuição do mundo; a palavra, por sua vez, surge como algo que está dentro do poeta, em oposição ao mundo natural, fora dele.

No discurso poético de Bartolomeu Queirós, a tríade olho, mão e palavra aparece ativando nossa percepção:

Quando alguém especial nos olha
nós nos sentimos tocados.¹⁹⁸

¹⁹⁴ ARISTÓTELES, *apud* CHAUI, M. *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁵ CHAUI, M. *op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 40.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 40.

¹⁹⁸ QUEIRÓS, B. C. *Os cinco sentidos*, p. 13.

A intuição do poeta permite-lhe escolher as palavras que considera adequadas para levar o leitor a imaginar situações a partir de sua percepção, como neste trecho:

Ao ficarmos muito tempo ao sol
Seu calor nos queima.

Mas se olhamos para a neblina
Cobrindo as águas, nas manhãs
De maio, nosso corpo gela.¹⁹⁹

Verificamos nesse trecho a associação da visão com a percepção tátil.

Queirós faz uso da natureza em sua poética, mostrando que “a Natureza dá a si mesma um espelho: as Artes”²⁰⁰.

A sinestesia formada pela visão e pelo tato, somada aos elementos da natureza, dá a dimensão do trabalho artístico do poeta mineiro com a palavra:

Para bem criar passarinho é urgente apenas contentar-se com o desejo de tê-los na palma da mão. E isso não se alcança ao imaginar-se acariciando-se as suas penas com cuidados invisíveis e os afagando apenas com o olhar, sossegadamente.²⁰¹

No trecho acima, homem, natureza e arte se unem. Os cinco sentidos, principalmente a visão, foram um fator preponderante para essa união.

Mundo, homem e arte são feitos dos quatro elementos da natureza (terra, água, fogo e ar). Dessa forma, tudo se relaciona com tudo. Existe um vínculo entre matéria, alma, espírito, firmamento e divindade, pois os seres existem para estabelecerem vínculos, o que ocorre em cada ação, na magia, nas artes, na memória e na ciência. Por isso, podemos afirmar que a “reflexão do olhar é o espelho: a da alma, a Natureza; e a da Natureza, as artes”²⁰².

Nesse jogo de metáforas e palavras, encontra-se o discurso poético de Queirós, em que vários olhares são possíveis; o corpo e a alma são os espaços sensíveis. Temos a concepção de que é pelo olhar que podemos intuir a alma do outro. O olhar é

¹⁹⁹ Idcm, p. 12.

²⁰⁰ BRUNO, apud CHAUI, M. *op. cit.*, p. 51.

²⁰¹ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 16.

²⁰² CHAUI, M. *op. cit.*, p. 51.

o reflexo da alma e do espírito. Na realidade, o homem não vê o mundo de fora, ele faz parte do mundo e é feito da mesma matéria deste. Podemos afirmar que o homem é espelho do próprio homem. Assim, a visão ocorre no meio das coisas e dos outros homens, e não de fora, à distância. O corpo sensível do homem vê e simultaneamente é visto e sentido por outrem.

A poesia de Bartolomeu Queirós embaralha nossos olhares e nossos demais sentidos, pois mistura essência e existência, imaginário e real, visível e invisível ao desdobrar seu universo onírico de semelhanças e de silenciosas significações.

Segundo Marilena Chauí,

As coisas são configurações abertas que se oferecem ao olhar por perfis e sob o modo do inacabamento, pois nunca nossos olhos verão de uma só vez todas as suas faces (totalidade visual que o olho do espírito imagina ver porque dela se apropria pelo conceito) (...) O invisível é o forro que atapeta o visível.²⁰³

O que não pode ser visto diretamente pode ser visualizado mentalmente em sua ausência. Podemos, sim, enxergar o que está "além de", por meio da poesia de Bartolomeu Queirós:

Para bem criar passarinho é bom visitar as montanhas para deixar repousar as penas. E depois de altos passeios, sem deixar marcas de passagem, descansar entre montes e distância. Por ser assim, contemplar com o coração o além, onde só as rezas enxergam.²⁰⁴

Na simbologia, *olho* e *olhar* estão sempre relacionados à transcendência, segundo a mitologia universal e a psicanálise.

É claro o isomorfismo da coroa solar e da auréola do olho. Bachelard explica-o afirmando que o sentido dinâmico da auréola não passa da "conquista do espírito que pouco a pouco toma consciência da sua claridade... a auréola realiza uma das formas do sucesso contra a resistência à subida"²⁰⁵.

²⁰³ Idem, p. 59.

²⁰⁴ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*, p. 19.

²⁰⁵ BACHELARD, G. *apud* DURAND, G. *op. cit.*, p. 151.

O isomorfismo da luz e da elevação está condensado no simbolismo da auréola e da coroa, e estas, na simbologia religiosa e/ou na política, seriam manifestações da transcendência.

Nos olhos, a imaginação faz aparecer a figura de alguma esfera, do Sol, da Lua, das estrelas, dos elementos (água, ar, terra e fogo), pedras, árvores e animais. Assim, a analogia entre as coisas do mundo torna-se um recurso evidente na poesia do autor.

Em *Mário*, o olho aparece em forma de ação, olhar:

Por muitas vezes, o olhar de Mário andava sobre a hera enquanto seu coração, mergulhado no fundo, escutava o ruído das folhas em crescimento.²⁰⁶

Novamente, a sinestesia se faz presente, na qual visão e audição aparecem concomitantemente.

“O coração escutar o ruído das folhas em crescimento” é um movimento da imaginação, a qual, segundo Bachelard, “é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade”²⁰⁷.

Para Bachelard, tudo o que engloba a imaginação criadora deve ser relacionado à percepção e à memória. E é a esta última que daremos um pouco da atenção de nossa análise neste momento, pois o olho remete à memória, primordialmente, a momentos de infância, à casa paterna. A casa também possui olhos, as janelas, por onde entra a luz do sol, que além de iluminar o interior do lar, também o aquece. Por elas, o luar consegue se fazer presente à noite, cujo brilho ilumina a sala, os quartos, o sótão.

Em um artigo de José Moura Gonçalves Filho, intitulado *Olhar e Memória*, lemos: “A memória oferece o passado através de um modo de ver o passado”²⁰⁸.

É pelo olhar que podemos perceber o que já vivenciou um homem. O seu enraizamento tem íntima relação com essa memória. O olho é o espelho da memória.

²⁰⁶ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 12.

²⁰⁷ BACHELARD, G. *apud* NOVAES, A. *O olhar*, p. 153.

²⁰⁸ GONÇALVES, J. M. F. *apud* NOVAES, A. *O olhar*, p. 9.

Olho e raiz mantêm uma analogia no tocante à memória e também no que diz respeito ao fato de ambos apresentarem ramificações. A raiz possui um emaranhado de fibras nervosas que se assemelham aos nervos ópticos que ligam o olho ao cérebro humano, onde está concentrada a memória.

Enraizar-se é uma necessidade importante do ser humano, porque sem raiz não há memória, não há história para contar. Para Simone Weil, “o ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa, natural na existência de uma coletividade que conserva vivos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. (...) Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes”²⁰⁹.

Em *Minerações*, Queirós embala sua poesia no vôo dos pássaros e da memória:

Há que se escrever a vida em flauta e
vôo como cantam os pássaros.
Buscar na memória a lembrança e a
direção. (...) ²¹⁰

Outra analogia, estabelecida entre olho e borboleta, surge no discurso poético de Queirós no livro *Pedro*:

Pedro ficou na posição de um pintor, muito atento, com os olhos muito abertos para as coisas do mundo. A borboleta, notando a atitude do menino pintor, voou para bem perto dele. Isto, para poder se olhar no espelho dos olhos de Pietro e saber se estava pronta. (As borboletas dos olhos de Pietro são bonitas...) (...) ²¹¹

Quanto mais abertos estiverem os olhos, maior iluminação haverá na consciência do poeta e mais alto ele irá em seu vôo imaginário. Na auréola do olho é possível imaginarmos a imagem de uma borboleta. A obra do poeta se reflete em seus olhos, assim como as palavras de um poema refletem na consciência do poeta. Está aí o olho que vê a si mesmo, o olho da imaginação, da memória e da consciência.

²⁰⁹ WEIL, S. *apud* NOVAES, A. *O olhar*, p. 101.

²¹⁰ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 13.

²¹¹ QUEIRÓS, B. C. *Pedro*, p. 7.

Esse olhar que se volta para si mesmo, ao mesmo tempo se dirige para as coisas do mundo, para os fenômenos. É o olhar de fenomenólogo que busca a unidade entre os diferentes elementos: água, ar, terra e fogo.

Durante o Renascimento houve uma busca incessante da unidade que rege microcosmo e macrocosmo, quando “refazer a arte clássica é transpor amorosamente as formas do corpo humano. Criar a nova ciência é descobrir as leis inscritas tanto no vôo dos pássaros quanto na órbita dos planetas”²¹².

No Renascimento, os olhos do pintor e do poeta conviviam harmonicamente com os olhos do sábio, do cientista, valorizando tanto o conhecimento pelos sentidos como o conhecimento pelo espírito.

Na tradição literária, o poeta Fernando Pessoa empregou o termo metafórico olho em muitos de seus poemas. Assim como Bartolomeu Campos Queirós, Pessoa utiliza o sentido da visão, o olhar como veículo para transcender o real. O poeta faz aflorar nossa percepção do real, sugere o que não havíamos imaginado ainda, eleva diante de nossos olhos mentais um novo mundo, o imaginário. O poeta português também possui múltiplos olhares, conforme afirma Leyla Perrone-Moisés:

O olhar dos múltiplos poetas – Pessoa é, como o de todos os poetas, um olhar metafórico, isto é, que transporta, que põe no que está o que não está; que vê numa casa branca uma nau preta; que, ao olhar a pacata rua lisboeta, avista a terra inteira, / Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.²¹³

Entretanto, o que diferencia o emprego metafórico do olho entre Fernando Pessoa e Bartolomeu Queirós é que no discurso poético de Pessoa a consciência prevalece sobre as sensações, enquanto na poesia de Queirós, a percepção ganha ênfase. O que se torna evidente nos primeiros versos de *Os Cinco Sentidos*:

Por meio dos sentidos
suspeitamos o mundo.²¹⁴

²¹² BOSI, A. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, A. *O olhar*, p. 74.

²¹³ PERRONE-MOISÉS, L. *Pensar é estar doente dos olhos*. In: NOVAES, A. *O olhar*, p. 345.

²¹⁴ QUEIRÓS, B. C. *Os cinco sentidos*, p. 3.

Em Queirós, os sentidos se espelham uns nos outros sem que seja preciso interpretá-los. O mundo é apreendido pelos sentidos, que se integram em uma totalidade; são vários meios pelos quais o corpo humano pode apreender a diversidade do real. Os sentidos se somam e se fundem na forma simbólica do corpo.

A totalidade dos sentidos é uma das tônicas do discurso poético de Bartolomeu Queirós, como nos sugerem os versos abaixo:

Os olhos têm raízes pelo corpo inteiro.
 (...)
 Os ouvidos têm raízes pelo corpo inteiro.
 (...)
 O nariz tem raízes pelo corpo inteiro.
 (...)
 A boca tem raízes pelo corpo inteiro.
 (...)
 A pele é raiz cobrindo o corpo inteiro.²¹⁵

Na poética de Queirós, mesmo quando as palavras *olho* ou *olhar* não estão empregadas diretamente no texto, por analogia podemos perceber o sentido da visão estendendo a outros termos que nos fazem imaginar o *olho* e o *olhar*.

O discurso poético de Queirós, a nosso ver, com um só olhar é capaz de abranger uma multiplicidade de sentidos.

Na dialética da consciência e da percepção, a poesia de Queirós nos possibilita enveredar pelo mundo da imaginação e da ludicidade, pois seus poemas nos proporcionam um apelo à interioridade, por exigir, como afirma Bordini:

(...) um ajustamento contínuo de emoções e desejos, juízos e avaliações à medida que a leitura progride. (...) A condensação dos sentidos operada pela palavra poética não procede, porém, apenas da imagética ou da melopéia. Para poder entender por que o poeta significa mais do que o conjunto de seus signos é preciso ir além do nível verbal, entrando no campo das representações. Todo discurso evoca não as coisas, mas os seus conceitos.²¹⁶

²¹⁵ Idem, p. 5 – 13.

²¹⁶ BORDINI, M. G. *Poesia e consciência lingüística na infância*, apud GEBARA, A. E. L. *A poesia na escola: leitura e análise de poesia para crianças*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 39.

Tendo em vista todos os grupos analisados, podemos constatar que o aspecto lúdico inserido no discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós encontra-se também nas metáforas escolhidas pelo autor para fazerem parte de sua poesia, dando a possibilidade de se jogar com os sentidos implícitos das palavras em cada contexto poético. A cada novo livro, o autor retoma os termos empregados em obras anteriores, produzindo novas imagens e dando vida ao jogo poético da linguagem.

2. O ESPAÇO E O TEMPO MÍTICOS NO DISCURSO DE BARTOLOMEU CAMPOS QUEIRÓS

As artes, de um modo geral, podem ser concebidas enquanto tempo ou espaço. Na pintura, o espaço é mais valorizado e, na música, dá-se mais ênfase ao tempo, ou seja, ao ritmo. A literatura parece ocupar um lugar intermediário entre a música e a pintura: “suas palavras formam ritmos que se aproximam de uma seqüência musical de sons numa de suas fronteiras e formam padrões que se aproximam da imagem pictórica ou hieroglífica”¹.

O conjunto dos elementos narrativos perfazem o ritmo da literatura, o qual se forma pelo movimento recorrente que está representado no ciclo natural. Todas as recorrências importantes na natureza possuem rituais que sugerem um conjunto de ações significativas para a vida humana. No ritual, podemos encontrar o surgimento da narrativa, considerando ritual uma seqüência temporal de atos na qual o significado ou a significação consciente se mostra oculto. A narrativa à qual estamos nos referindo é a narrativa pura. Segundo Frye, “a narrativa pura seria um ato inconsciente, a significação pura seria um estado incomunicável de consciência, pois a comunicação começa por meio da construção da narrativa”². É o mito que dá significação arquetípica ao ritual. Por exemplo, no ciclo solar do dia, assim como o ciclo das estações do ano e o ciclo orgânico da vida humana, existe o mesmo padrão de significação. É a partir desse padrão que o mito constrói uma narrativa em torno de uma figura em parte solar, em parte vegetal e em parte deus ou um humano arquetípico.

O mito da busca, ainda segundo Frye, caracteriza-se, em seu aspecto narrativo, por ser o mito central da literatura. A busca do herói nas narrativas mitológicas parece um sonho, algo que ocorre no subconsciente. O fato de o homem acordar e adormecer pode ser relacionado aos momentos de luz e trevas; nessa correspondência é que o mundo de sombras da imaginação tem início, um mundo de antíteses sintetizadas pela mistura do sol e do herói. Há, então, a percepção de um mundo em que o interior e o exterior coincidem. Esta é a tentativa de unir o poder humano e natural em um ritual.

¹ FRYE, N. *Fábulas de identidade*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p. 20.

Para Frye, “a importância do deus ou do herói no mito se situa no fato de que tais personagens, que são concebidos à semelhança do homem e que, contudo, têm mais poder sobre a natureza, gradualmente constroem a visão de uma comunidade pessoal onipotente, para além de uma natureza indiferente”³.

2.1. CAVALEIROS DAS SETE LUAS: MITO E POESIA

Cavaleiros das Sete Luas, de Bartolomeu Queirós, se estrutura de maneira a confirmar a visão de herói mítico de Frye.

O mito engloba várias áreas do pensamento contemporâneo: antropologia, psicologia, religião comparada, sociologia, além de ser um elemento integrante da literatura. Bartolomeu Queirós empregou vários mitos literários em seu discurso poético, cuja análise é parte do presente capítulo. Tomaremos como base para tal análise a concepção de Frye, sobre mito:

É uma história na qual alguns dos personagens principais são deuses ou outros seres mais poderosos que a humanidade. Raramente ela está situada na história: sua ação acontece num mundo acima ou anterior ao tempo comum (...). Por isso, assim como o conto popular, ela é um padrão de história abstrato. Os personagens podem fazer o que querem, o que significa o que o narrador quer: não há necessidade de ser plausível ou lógico em motivação. As ações que acontecem no mito são ações que acontecem apenas em histórias; elas estão em um mundo literário auto-suficiente. Por isso, o mito teria o mesmo tipo de atrativo para o escritor de ficção que os contos populares. Oferece-lhe um referencial pronto, respeitável pela antiguidade, que lhe permite devotar todas as energias à elaboração de sua forma.⁴

A mitologia define crenças religiosas, tradições históricas, enfim, torna-se matriz da literatura, porque os poetas – pensadores de metáforas e imagens – dificilmente tratam de um tema literário que não coincida com um dos mitos.

Os princípios estruturais da mitologia, que são a união do homem e da natureza, se constroem por analogia e identidade. Dessa forma, criam-se também as estruturas literárias. Tanto na poesia quanto no mito, os principais elementos conceituais são a analogia e a identidade, presentes nas figuras de linguagem mais comuns, o símile e a metáfora.

A forma literária, assim, se origina da tradição literária e, por sua vez, do mito.

² Idem, p. 22.

³ Idem, p. 25.

Podemos encontrar um discurso poético alegórico em alguns livros de Bartolomeu Campos Queirós, como já comentamos no capítulo inicial, já que existe alegoria quando uma obra literária se associa a outra ou a um mito por meio de uma interpretação de significado e não por sua estrutura.

Segundo Frye, “a literatura é uma mitologia reconstruída, com seus princípios estruturais derivados daqueles do mito”⁵. Mitologia e literatura são corpos de criação verbal, a primeira num cenário mais simples; a segunda em um cenário mais complexo.

Após essas considerações teóricas, passamos a analisar o espaço e o tempo míticos, enquanto integrantes de uma visão lúdica, presentes nas obras de Bartolomeu Queirós. Centralizaremos a análise principalmente em três publicações de Queirós: *Cavaleiros das Sete Luas*, *O Peixe e o Pássaro* e *A Matinta Perera*.

No capítulo inicial, foram bastante exploradas as formas simbólicas pertencentes ao imaginário pessoal. Por outro lado, a partir do momento em que o imaginário deixa de pertencer à esfera do pessoal e passa a fazer parte da coletividade, forma-se o mito. O imaginário coletivo, portanto, é de cunho mítico.

A concepção de Frye para mito pode ser aplicada em *Cavaleiros das Sete Luas*, que constitui uma narrativa em forma de poema, na qual Bartolomeu Queirós conta as aventuras de sete cavaleiros que saem para lutar por seus reinos e deixam sete amadas esperando-os, ansiosas e apaixonadas, sonhando com o retorno dos homens.

Quando deixaram as luas
 não era noite nem dia
 nem madrugada ou poente.
 Se o dia não chegara
 a noite houvera partido
 eles saíram do tempo.⁶

Os cavaleiros encontram-se “fora do tempo”, no limite imaginativo do desejo que é infinito, eterno e apocalíptico. Frye não considera a questão temporal. Volta-se para o espaço do mito, da simbologia na narrativa literária. No conceito de Frye, apocalipse significa “a concepção imaginativa de toda a natureza como o conteúdo

⁴ Idem, p. 38 - 39.

⁵ Idem, p. 46.

de um eterno corpo vivente, o qual, se não é humano, está mais perto de ser humano do que de ser inanimado”⁷.

No trecho de *Cavaleiros das Sete Luas*, transcrito na página anterior, podemos estabelecer uma relação do poema com a ludicidade, uma vez que o poeta Queirós se preocupa em dispor os versos organizados em sete sílabas poéticas, métrica também conhecida como redondilha maior. Da mesma forma que o jogo, o poema apresenta aspectos que o diferenciam do texto habitual, como a organização da linguagem. Trata-se de uma estrutura conhecida, mas que a cada novo encontro com o leitor suscita novos elementos, impulsionados pelo ritmo dos versos na leitura e pela busca de novos significados para as metáforas.

A idéia de um espaço e um tempo intermediários é o que constitui o mundo mítico, que se forma entre dois mundos, o real e o imaginário, pronto a aderir a um espírito lúdico no qual mentira e verdade contrastam, assim como ocorre em *Cavaleiros das Sete Luas*:

Em noites de lua cheia
havemos nossos encantos.⁸

Nestes versos, a lua é o símbolo da claridade em contraste com a escuridão da noite. Apresenta-se, assim, a antítese do claro e do escuro, do diurno e do noturno, como já expusemos no capítulo inicial.

A idéia de encantamento sugerida na palavra “encantos” permite-nos relacionar esse trecho com as narrativas infantis, os contos de fadas, em que uma princesa espera por seu príncipe encantado, tal como Cinderela e Branca de Neve. É no domínio da palavra que a imaginação se instala na poesia, espécie de “linguagem que há muito tempo causa estranheza, mistério e encantamento”⁹.

O mundo do faz-de-conta, em que a imaginação ganha espaço, em oposição ao real, é o mundo da ludicidade, onde o jogo da linguagem é imprescindível.

A lua cheia representa uma imagem geométrica, um círculo, um emblema da eternidade. A busca da vida eterna encontra representações no poema de Queirós.

⁶ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros das sete luas*, p. 10.

⁷ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 121.

⁸ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 7.

⁹ KIRINUS, G. *Criança e poesia: na pedagogia Freinet*. São Paulo: Paulinas, 1998. p. 39.

Entretanto, o homem é um ser mortal. A imortalidade é possível se o homem encontrar a morte, na qual se concebe a eternidade. Mesmo após a morte de seu corpo, o homem continua vivo nos elementos da natureza: terra, água, fogo e ar, os quais, por sua vez, também fazem parte da constituição do ser humano. Segundo Frye, “no plano arquetípico propriamente dito, em que a poesia é um artefato da civilização humana, a natureza contém o homem”. Já “no plano anagógico, o homem contém a natureza”¹⁰. Então, tudo o que o homem construiu também faz parte do universo humano. O espaço do homem é a própria natureza. A relação entre o homem e o elemento fogo estabelece-se nos versos de Queirós:

Nos ares daquela hora
partiram os cavaleiros
com sete cores no corpo
– arco-íris, alvorada
labaredas abrindo espaços.¹¹

Na mitologia clássica, a história de Prometeu mostra o surgimento do fogo como evidência de um mundo espiritual, habitado por seres, intermediário entre o humano e o divino. O céu, então, entendido como firmamento, que contém os corpos ardentes do Sol, da Lua e dos astros, quase sempre se identifica com a idéia de paraíso, ou funciona como um caminho para ele. No simbolismo apocalíptico, “os corpos ardentes do Sol, da Lua e os astros, todos estão dentro do corpo universal, divino e humano”¹².

Em *Cavaleiros das Sete Luas*, os cavaleiros buscam a afirmação de uma identidade hipotética. Eles não são deuses, mas criam a ilusão de que se transformaram em seres onipotentes e onipresentes:

Eram sete caravelas
aladas em céu aberto
seguindo ordem do rei

sobre os cascos dos navios
nadavam em par as velas
eram sete marinheiros.¹³

¹⁰ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 146.

¹¹ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 13.

¹² FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 147.

¹³ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 11.

Neste trecho, podemos perceber a referência ao elemento água, que remete à idéia de caos, levando à morte por afogamento e à redução a um ser inorgânico. A água consiste em um elemento que circula entre os continentes e dentro deles, como o sangue circula no corpo do homem. O simbolismo poético comumente coloca o fogo num plano superior à vida humana, e a água, num plano inferior. Podemos relacionar esse simbolismo a *O Peixe e o Pássaro*, em que o peixe fica abaixo do homem e o pássaro, acima.

Circulação liga-se à idéia de movimento cíclico, em que fim e início, início e fim de um ponto se unem, como ocorre na imagem do pôr-do-sol.

Segundo Frye, “a narrativa envolve movimento de uma estrutura para outra”¹⁴. Esse movimento é cíclico, “uma alternância de êxito e declínio, esforço e repouso, vida e morte, que é o ritmo do processo”¹⁵.

Verificamos que o primeiro e o último versos apresentam a mesma estrutura, apenas com o uso de metáforas (caravelas e marinheiros) para designar os mesmos seres. Essa circularidade, a idéia do retorno no jogo das palavras, no início e no fim da estrofe, remete-nos à filosofia da linguagem de Wittgenstein, o qual afirma que “as palavras só adquirem significado no fluxo da vida; o signo, considerado separadamente de suas aplicações, parece morto, sendo no uso que ele ganha seu sopro vital”¹⁶.

No uso das metáforas de forma organizada existe o espaço lúdico da poesia.

Bartolomeu Campos Queirós escreve sua epopéia aliada à forma da *estória romanesca*. Podemos classificar *Cavaleiros das Sete Luas* como uma narrativa inserida entre o modo em que o herói é superior em condição ao homem e ao meio e o modo da *estória romanesca*, que apresenta um mundo idealizado, em que, segundo a *teoria dos modos*, de Frye, “... os heróis são bravos, as heroínas belas, os vilões cheios de vilania, e as frustrações, ambigüidades e obstáculos da vida comum são desconsiderados”¹⁷.

Entretanto, a ênfase do poema está no modo com que os cavaleiros, como heróis, demonstram qualidade superior ao meio e aos outros homens, como se

¹⁴ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 159.

¹⁵ Idem, p. 159.

¹⁶ WITTGENSTEIN, L. *apud* COSTA, C. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 38.

¹⁷ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 152.

fossem deuses, na medida em que eles morrem em batalha e retornam em um processo de ressurreição.

Impossível imaginar
tão belo renascimento
de sete cavalos brancos
modelados em espuma
debatendo sobre águas
ressurgindo entre areias.

Prateando os cavaleiros
repousam sete luas.¹⁸

Neste trecho também constatamos ludicidade no jogo de assonâncias e aliterações que perfazem as rimas internas, como a seqüência de verbos no **gerúndio** (debatendo, ressurgindo, prateando) e o emprego da sibilante **s**, ditando o ritmo e a sonoridade do poema (impossível, renascimento, sete, espuma, cavalos. Brancos, ressurgindo, águas, areias, etc.).

A idéia de morte e renascimento está ligada à do desaparecimento e retorno. Esse processo caracteriza-se como uma atividade divina que se identifica com os processos cíclicos da natureza, como a passagem das estações do ano, as fases da lua, os meses do ano, os períodos de chuva e de estiagem e até mesmo o nascer e o pôr-do-sol. “O deus pode ser um deus-Sol, que morre à noite e renasce na alvorada...”¹⁹.

A seqüência das fases da Lua, em Lua velha, cavidade interlunar e Lua Nova analogamente apresenta o ritmo de três dias de morte, desaparecimento e ressurreição que se dá na simbologia da Páscoa. O movimento das fases da Lua marca o tempo mítico.

Se de um lado há o movimento cíclico, de outro há a caracterização da arte na analogia da inocência, presente nas *estórias romanescas* no papel da amada que reza na ausência do amado para que ele retorne brevemente.

São sete damas de ouro
em sete castelos brancos.
Sete orações, sete dores
causadas por sete espadas.
Debruçadas em janelas
com olhos guardam o tempo.²⁰

¹⁸ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 13.

¹⁹ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 159.

²⁰ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 17.

O cavaleiro-herói, ou o deus-Sol, é análogo ao herói de muitos mitos solares, nos quais o herói viaja perigosamente por um mundo escuro, repleto de monstros e labirintos, entre o pôr e o nascer do Sol. Em outros mitos solares, o deus-Sol é representado velejando em um barco, na superfície do mundo. Segundo Frye, “se o leviatã é a morte, e o herói tem de adentrar o corpo da morte, o herói tem de morrer, e, se sua procura está completa, o estágio final dela é, ciclicamente, o renascimento, e, dialeticamente, a ressurreição”²¹.

Se de um lado temos o Sol, de outro temos a Lua, cujo simbolismo aparece ligado à obsessão do tempo e da morte. Em *Cavaleiros das Sete Luas*, há todo um drama mítico da morte e do renascimento evidenciado pela ascensão dos heróis ao firmamento, onde ocorre a unificação dos contrários: Sol e Lua.

Tanto a poesia como a história, incluindo-se a mitologia e a religião relacionam-se ao esquema cíclico da conciliação dos contrários.

A lua é simultaneamente medida do tempo e promessa do *eterno retorno*. Nas religiões, a lua desempenha um papel importante na formação dos mitos cíclicos. Os mitos do dilúvio, da renovação, as liturgias do nascimento inspiram-se freqüentemente nas fases lunares.

Gilbert Durand cita Eliade, com quem concorda que, “se procurássemos resumir numa fórmula única a multiplicidade das hierofanias lunares, poderíamos dizer que revelam a vida que se repete ritmicamente: está viva e inesgotável na sua própria regeneração”²².

Em *Cavaleiros das Sete Luas*, verificamos também a idéia de sacrifício, tanto por parte dos heróis, como das deusas que os esperam. A imagem da ida para uma possível morte dos cavaleiros e a tristeza e a dor sofrida pelas moças nos sugere o sacrifício:

(...)
Viajaram sete dias
sem dormir os sete escuros.
(...)
São sete damas de ouro
em sete castelos brancos.
Sete orações, sete dores
causadas por sete espadas.²³

²¹ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 190.

²² ELIADE. *apud* DURAND, G. *op. cit.*, p. 294.

²³ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros das sete luas*, p. 11 - 12.

Segundo Durand, “os primeiros romanos oferecem sacrifícios a Saturno, o deus do tempo nefasto”²⁴. Já nas práticas de batismo, purificadoras, o sacrifício tem outra conotação, a de marcar uma intenção de se integrar no tempo e de “participar no ciclo total das criações e das destruições cósmicas”²⁵.

Para Durand, o sacrifício é um ato de troca, uma substituição no jogo das equivalências. Ao realizar-se a troca, o sacrificado ou o sacrificador torna-se senhor do tempo passado ou futuro. Os rituais sacrificiais ligam-se ao sonho alquímico do domínio. “A substituição sacrificial permite, pela repetição, a troca do passado pelo futuro, a domesticação de Cronos”²⁶. O papel do sacrificador no sonho é sempre de um ser mítico, considerado como mago ou profeta na consciência coletiva. No caso de *Cavaleiros das Sete Luas*, o sacrificador seria o deus-Sol, o rei, que ordena aos cavaleiros que lutem. Por meio do sacrifício, o homem consegue dominar seu destino, e a ordem do universo poderá ser modificada, conforme a vontade humana. A dupla negativa torna-se, assim, suporte concreto do positivo, uma vez que a filosofia do sacrifício engloba o domínio do tempo e o esclarecimento da história.

Na iconografia, há uma tríplice relação da deusa lua com os animais, em que “ela é hóstia despedaçada pelas feras, ou pelo contrário é a domadora, a encantadora ou a caçadora escoltada por cães, como Hécate, Diana, Ártemis”²⁷.

Em *Cavaleiros das Sete Luas*, a relação dos heróis e da lua com animais surge na segunda parte do livro, denominada *De quatro cavaleiros*. Os suntuosos animais funcionam como arquétipos: Ônix seguiu para o norte a cavalo; Berilo foi para o sul com a imagem da águia iluminada; Safira seguiu para o leste e seu cavalo é comparado a um leão; por fim, Topázio vai para o oeste e seu cavalo comparado a um pavão.

Tanto a águia como o leão e o pavão apresentam uma postura régia tal qual o símbolo solar. O Sol é o guia de todos esses animais. A águia é a rainha de todas as aves. O leão é o rei de todos os animais selvagens. Enfim, o pavão, além de régio, é conhecido como predador de serpentes.

²⁴ DURAND, G. *op. cit.*, p. 308.

²⁵ *Idem*, p. 309.

²⁶ *Idem*, p. 311.

²⁷ *Idem*, p. 312.

Todas essas relações mostram que as palavras escolhidas por Queirós para construir seu poema estão unidas por um fio simbólico e, juntas, em um fio textual, contribuem para criar um mundo imaginário implícito na poesia do autor.

A segunda parte do livro *Cavaleiros das Sete Luas* termina assim:

Segue Topázio em oeste
sobre crepúsculo e paz.
Seu destino é claro ouro
que entre nuvens se desfaz.

Conduz na mão o poente
– outono se desmanchando.
Seu cavalo tem postura
– realeza de pavão.²⁸

O domínio do tempo e do espaço pode ser percebido no quinto verso “conduz na mão o poente”. Em um primeiro momento (primeira estrofe), o destino se desfaz, o herói morre; já na segunda estrofe, o herói consegue dominar novamente o destino, é o momento da ressurreição. Representa o sacrifício como caminho para o domínio da vida.

Na teoria de Frye, podemos relacionar essa compreensão com o que ele denomina de “campo das imagens imitativas elevadas”, que remete a uma “analogia da natureza e da razão”²⁹. Nesse momento do poema de Queirós, é possível classificar a narrativa como característica do *Modo Imitativo Elevado*³⁰, que, segundo Frye, ocorre quando o herói é superior em grau aos homens e não ao meio. Essa superioridade pode ocorrer no campo moral ou físico, como no caso de Jesus Cristo. O modo é imitativo porque baseia-se na idéia de *mímese*, de Aristóteles, com o princípio de verossimilhança. A *mímese* aristotélica é a “representação poético-ficcional em que sobressai o caráter da ação – objeto representado – em função do qual é ativado o princípio regulador da operação mimética: o verossímil”.³¹

Representar o verossímil significa que “o objeto da representação do poeta não é o que realmente aconteceu, mas o que poderia acontecer, isto é, possível”.³²

²⁸ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros das sete luas*, p. 19.

²⁹ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 154.

³⁰ *Idem*, p. 40.

³¹ COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992. p. 73.

³² *Idem*, p. 74.

Desde o início do poema, Queirós ressalta a imagem dos cavalos alados, do vôo dos cavaleiros e da idéia de ascensão. O cavalo alado é o dragão, animal lunar por excelência e polimórfico.

O esquema cíclico integra a animalidade, a animação e o movimento num conjunto mítico no qual desempenham um papel positivo. Mas para que a positividade exista, é necessário que haja a perspectiva negativa. O mito agrolunar é responsável por reabilitar e eufemizar o próprio Dragão, que deixa de ser um animal negativo, que provoca medo, e passa a ser visto positivamente, como um veículo para uma vida melhor. É dessa forma que os cavalos alados de *Cavaleiros das Sete Luas* podem ser vistos. Num primeiro momento como um veículo negativo para a morte, o desconhecido; em outro, para um mundo melhor, onde o homem torna-se dono de seu destino e do tempo.

O Dragão é o “arquetipo fundamental que resume o *Bestiário da Lua*: alado e valorizado positivamente como potência uraniana pelo seu vôo, aquático e noturno pelas escamas, é a esfinge, a serpente com penas. (...) O monstro é, com efeito, símbolo da totalização, de recenseamento completo das possibilidades naturais”³³.

Na animalidade, a imaginação do esquema cíclico busca um triplo simbolismo: o do renascimento, o da imortalidade e o da doçura ligada ao sacrifício. No animal lunar, como no ritual de sacrifícios, ativo e passivo se confundem, pois tal animal pode ser tanto o monstro sacrificador como a vítima.

Em *O Peixe e o Pássaro*, percebemos a relação de sacrifício entre o peixe (animal aquático) e o pássaro (animal aéreo). Podemos compará-los à figura do dragão, que constitui um ser híbrido, pois possui as escamas do peixe e as asas do pássaro. Entre eles, está o homem, animal também alado, só que duplamente. Primeiro porque tem membros para se locomover; segundo, porque é capaz de “dar asas à imaginação”. Eis aí os dois planos do pensamento humano: o referencial e o metafórico e, no meio deles, um terceiro plano, o mítico. Verificamos esses três planos no trecho abaixo:

O Tempo

O pássaro da minha história eu o observo durante um dia.
Também o peixe eu o observo nesse mesmo dia.
Estamos juntos, mas com uma pequena diferença:

³³ DURAND, G. *op. cit.*, p. 313.

o pássaro está no ar, o peixe na água.
E eu entre os dois – na terra.³⁴

Na terceira parte do livro *Cavaleiros das Sete Luas*, Bartolomeu Queirós apresenta as quatro damas à espera dos quatro cavaleiros da segunda parte.

Encantada pelo amor,
pela chuva possuída,
entrega-lhe o corpo amante.³⁵

Entregar-se às águas representa a esperança no decorrer do tempo, como um movimento cíclico, porque a água, segundo Frye, tem seu próprio ciclo, “das chuvas às primaveras, das primaveras e fontes aos córregos e rios, dos rios ao mar ou à neve hibernal, e assim sucessivamente”³⁶.

O ciclo das águas inicia-se com a primeira dama, *Gaia*. A segunda, de nome *Flora*, representa a primavera, os elementos da natureza, a seqüência após as chuvas.

Flora, verde ama, passeava
entre sementes e frutos
– festas nos prados do Sul.³⁷

No final da segunda parte, o poeta Queirós coloca em evidência o numeral quatro como característica do movimento cíclico. Os símbolos cíclicos, na teoria de Northrop Frye, dividem-se, geralmente, em quatro fases principais, “sendo as quatro estações do ano o modelo para os quatro períodos do dia (manhã, meio-dia, tarde e noite), os quatro aspectos do ciclo da água (chuva, fontes, rios, mar ou neve), os quatro períodos da vida (juventude, maturidade, velhice e morte) e similares”³⁸.

O movimento cíclico do numeral quatro pode ser verificado nos seguintes versos:

São quatro cavalos brancos
e são quatro os cavaleiros
nos quatro cantos do mundo.

³⁴ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*, p. 9.

³⁵ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros das sete luas*, p. 22.

³⁶ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 161.

³⁷ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 23.

³⁸ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 161.

São quatro estações do ano
quatro pontos cardeais
e quatro espadas de prata
são quatro os elementos
terra, água, fogo e ar.³⁹

Há um movimento cíclico da natureza no que se refere aos três primeiros elementos – terra, água e fogo. Entretanto, não há um ciclo do ar – o vento pode ir para qualquer direção, colocando os heróis em movimento, para onde o ar deseje ir. O tema da imprevisibilidade e do inesperado aparece no movimento, ou melhor, na dança dos heróis.

A imagem da dança e, conseqüentemente, a música são elementos presentes também neste poema de Bartolomeu Queirós. O retorno dos cavaleiros, após a ressurreição, faz a alegria (positividade) voltar à morada das damas que, num movimento de elevação, cantam.

A música que invade o reino
é de amar e só de amor.
É lira por entre pássaros
rios, quedas e nascentes
com canto sempre sereno
embalando todo o dia.
Se a canção atinge estrelas,
repousa amor aos ouvidos.⁴⁰

O jogo de palavras imposto ao uso de substantivos e verbos imprime ao trecho acima um caráter lúdico, como em “é de amar e só de amor”. O emprego de “canto” e “canção” também mostra a intenção de Queirós de usar diferentes termos com um mesmo sentido.

Por meio da musicalidade, há um movimento apocalíptico para cima nas imagens de pássaros e estrelas. Estas últimas relacionam-se à *Cosmologia* no sentido de um princípio estrutural da poesia, como o mito. A *Cosmologia*, neste sentido, fornece uma estrutura de símbolos na poesia bem melhor do que a concepção científica, com associações, metáforas e outras correspondências que o simbolismo exige. Ou seja, apesar de a religião e a ciência fazerem estudos e pesquisas acerca do espaço celeste, é na literatura que a *Cosmologia* é melhor

³⁹ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 26.

⁴⁰ *Idem*, p. 32.

compreendida, pelo uso de figuras de linguagem que traduzem o clima de mistério do Universo e, por esse motivo, satisfazem a imaginação do poeta. Por isso, Frye afirma que “a cosmologia é uma forma literária e não religiosa ou científica”⁴¹.

O movimento de ascensão é um processo dialético, que, além de cíclico (ascensão seguida de queda e vice-versa), também faz parte de uma narrativa. A dialética exprime um conflito, o que constitui uma ameaça para o final feliz e para o estado de inocência. Tal conflito percebe-se na tristeza das damas (negatividade) pela ausência dos cavaleiros e a conseqüente volta deles, acompanhada pelo êxtase (positividade), uma alegria que eleva o ser humano a um mundo edênico e divino.

É possível estabelecer uma analogia do numeral sete, representação da quantidade dos cavaleiros, com as sete notas musicais. Cada cavaleiro representa uma nota e o conjunto das sete notas possibilita tocar a canção do retorno:

Sete notas musicais
abrindo em sete portas
subindo sete degraus
alcançando sete céus.⁴²

Segundo Durand, “a música constitui, também ela, um dominar do tempo. (...)”⁴³.

E pelos lados do leste
com fios de sol e ouro,
Moira bordava o destino
– paciente tecelã.

E, quando de azul o vento,
o amor tomava da agulha
e tecia longos laços
– esperança que nascia.⁴⁴

Na metáfora poética “Moira bordava o destino”, temos a imagem dos instrumentos e dos produtos da tecedura e da fiação, universalmente simbólicos no mundo. Na mitologia japonesa ou mexicana encontramos a personagem ambígua,

⁴¹ FRYE, N. *Fábulas de identidade*, p. 62.

⁴² QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 32.

⁴³ DURAND, G. *op. cit.*, p. 336.

⁴⁴ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 24.

simultaneamente ligadora e dona dos laços. O nome da Moira *Átropos* deriva do radical *atro*, próximo de *Athar*, nome asiático da Grande Deusa. “O fuso ou a roca, com os quais estas fiandeiras fiam o destino, torna-se atributo das Grandes Deusas, especialmente das suas teofanias lunares”⁴⁵. As *Moiras* são consideradas divindades lunares. Segundo Porfírio, elas são “forças da lua”; em um texto órfico, elas são citadas como “partes da lua”, conforme explica Durand.

O movimento contínuo do fuso é cortado pelo movimento alternado e rítmico do arco ou do pedal da roda. A fiandeira é, portanto, a senhora do movimento circular e dos ritmos, como a deusa lunar é conhecida por senhora da lua e das fases.

Tecer, tecido, tessitura são palavras que remetem a texto. Assim como o tecido é formado por um conjunto emaranhado de fios, o texto é constituído por palavras entrelaçadas, que contêm sentido.

O tecido, assim como o fio, é símbolo de continuidade, existente no inconsciente coletivo pela técnica “circular” ou rítmica da produção têxtil. Para Durand, “o tecido é o que se opõe à descontinuidade, ou rasgo e à ruptura. É a trama e o que subentende”⁴⁶.

No livro *Texturas: sobre leituras e escritos*, Ana Maria Machado relaciona a escrita e o tecer, fiar e bordar. Situa a função feminina entre o tear e os livros. A mulher, ao tecer, faz do trabalho sua narrativa. Na mitologia grega, um exemplo da atividade têxtil feminina como substituta do texto é a história de *Filomena*, raptada por seu cunhado *Tereus*, que a prende numa torre e lhe corta a língua para que ela não o denuncie. A moça consegue, então, tecer a narrativa de sua história e faz a tapeçaria chegar até sua irmã, que desvenda a mensagem.

Na *Odisséia*, de Ulisses, *Penélope* fia durante o dia e desmancha tudo novamente à noite, para adiar seu casamento. Ao fazer isso, ela se coloca em uma situação de escolha, sobre a qual tem o domínio, preservando sua autonomia. Segundo Ana Maria Machado:

O que acontece é que ela está experimentando criar sua própria história no tear, de cada vez tecendo uma coisa diferente, ensaiando, fazendo várias versões, re-

⁴⁵ DURAND, G. *op. cit.*, p.321.

⁴⁶ *Idem*, p. 322.

tecendo, re-escrevendo, porque é uma história que nunca tinha sido escrita antes. A história de uma mulher que tem uma escolha.⁴⁷

É o que acontece com o poeta Queirós, que trabalha bem as palavras, testando várias versões, em uma espécie de brincadeira de adivinhação, até apresentar uma forma ao leitor, para que este possa *enxergar as entrelinhas*, decodificando a mensagem.

Na isomorfia entre tecido e texto, podemos verificar, mais uma vez no discurso poético de Bartolomeu Queirós, a metáfora a serviço da metalinguagem, neste caso, a metáfora mítica, por meio da personagem Moira.

Juntamente com o fio, o tecido, aparece a roda, cuja forma circular “sempre será símbolo da totalidade temporal e do recomeço”⁴⁸.

Outro símbolo da totalidade e do recomeço é o relacionamento amoroso, sexual que se relaciona à fecundidade.

Ao crepúsculo do oeste
íris velava a luz
– farol de todas as naves
trajetória de altos vôos
clarividência de lume.

Numa das mãos a candeia
a outra resguarda a chama
seus olhos cintilações.

Seu corpo consome o fogo
que alimenta o amor.⁴⁹

Íris, senhora da luz, oposta às trevas. Luz que remete à ascensão, ao clímax do desejo amoroso. Segundo Bachelard, “o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo”⁵⁰.

O gesto sexual rítmico pode engendrar um grande complexo mítico, sobretudo no que se refere ao ritmo feminino das menstruações e ao ritmo lunar da fecundidade. O ritmo sexual, o fogo e a música mantêm uma relação, na medida em que, conforme Bachelard, foi tentando fazer fogo que o homem aprendeu a cantar. Durand confirma a idéia de Bachelard, declarando que “para o primitivo são as

⁴⁷ MACHADO, A. M. *Texturas: sobre leitura e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 40.

⁴⁸ DURAND, G. *op. cit.*, p. 323.

⁴⁹ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 25.

técnicas rítmicas do fogo, do polimento, do derrube, do barqueiro ou do ferreiro que se acompanham de danças e cantos"⁵¹.

Podemos constatar a idéia de relacionamento amoroso e fecundidade, no discurso poético de Queirós empregado em *Cavaleiros das Sete Luas*, nos trechos a seguir:

Foram sete anéis de ouro
sete alianças de prata
sete corpos em flores
trançadas por sete amores

De herança aos sete filhos
somados a outros sete
deram o tesouro das luas
deram as sete maravilhas.⁵²

Ainda verificamos, nesses versos, a imagem apocalíptica, na qual os cavaleiros são ao mesmo tempo homens e deuses. A união entre os mundos mineral e vegetal fica evidenciada em *ouro*, *prata* e *flores*, assim como já constatamos anteriormente a fusão dos mundos animal e humano.

Ocorre, assim, a união entre os mundos humano, animal, vegetal, mineral e divino. Entretanto, a identificação poética dessa união se dá no plano metafórico, por isso a sua ligação com o mito.

Já verificamos no capítulo inicial a relação entre música e jogo, música e ludicidade. O caráter lúdico do discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós se encontra no ritmo dos versos, das sílabas poéticas e na própria metalinguagem implícita do poema. O jogo amoroso suscitado pelo poeta mantém estreitas ligações com a poesia e com a música.

Segundo Francis Bacon, citado por Huizinga, "a poesia é como um sonho de amor filosófico"⁵³.

Há vários exemplos de poesia, desde a Antiguidade, que funcionam apenas como jogo social, com seu caráter estético em segundo plano. A poesia e os concursos de canto como jogos sociais são exemplificados com os lamentos de amor da China e do Anam da Antiguidade. A poesia dos trovadores, cantigas de

⁵⁰ BACHELARD, G. apud DURAND, G. *op. cit.*, p. 334.

⁵¹ DURAND, G. *op. cit.*, p. 334.

⁵² QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 36.

⁵³ BACON, F. apud HUIZINGA, J. *Homo ludens*, p. 134.

amor e de amigo, se relacionam intimamente com as lamentações de amor. O motivo lúdico neste tipo de poesia, segundo Huizinga, seria uma “maneira de exprimir, e talvez de resolver, os intrincados problemas da vida, e que a arte poética, sem visar diretamente a um efeito estético, tenha encontrado neste jogo o mais fértil solo para o seu desenvolvimento”⁵⁴.

Poesia, mito, religião, amor, música, jogo: palavras que se misturam e se confundem no discurso poético de Queirós. Para Huizinga, “toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão”⁵⁵.

O mito é sempre poesia, pois em um trabalho com imagens e a imaginação, o mito narra fatos supostamente acontecidos em um tempo bastante remoto; pode conter um significado sagrado. O mito, sob uma forma lúdica, pode ir muito além da esfera da razão. Mito e poesia inserem-se em uma esfera lúdica exatamente porque ambos transcendem os limites do juízo lógico.

Ao relacionarmos poesia, mito e tradição, remetemos nossa análise à última parte de *Cavaleiros das Sete Luas*, em que Queirós evidencia o numeral três, estabelecendo analogia com a figura geométrica do triângulo:

São três raios e três mundos
três essências de três anjos
três forças em três cavalos
(...)
são três lados, são três vértices
uma única figura.⁵⁶

Novamente, o movimento apocalíptico se faz presente. Conforme a teoria de Frye, o universal concreto aplica-se ao mundo divino, sob a forma da Trindade, a tradição insiste em que, “por mais deslocções dos processos mentais costumeiros que isso envolva, Deus é três pessoas e é contudo um só Deus”⁵⁷.

⁵⁴ HUIZINGA, J. *op. cit.*, p. 140.

⁵⁵ *Idem*, p. 143.

⁵⁶ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 35.

⁵⁷ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 143.

Deslocação, segundo Frye, é a “adaptação do mito e da metáfora aos cânones da moralidade ou da plausibilidade”⁵⁸. Seria uma modificação do mito para que ele possa ser aceito como parte da realidade, possível na vida humana.

O número três sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da soma de 1 e 2, que surge da união do Céu e da Terra. Para os chineses, o três é um número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão: o Homem, filho do Céu e da Terra, completa a Tríade.

Também a *Cabala* privilegiou o número três, a *lei do ternário*:

Tudo provém, necessariamente, de três, que não passa de um. Em todo ato, um, por si só, de fato se distingue: 1. o princípio atuador, causa ou *sujeito* da ação; 2. a ação desse sujeito, ou *verbo*; 3. o *objeto* dessa ação, seu efeito ou seu resultado. Esses três termos são inseparáveis e são reciprocamente necessários uns aos outros.⁵⁹

Da mesma forma, o poeta, a palavra e o leitor dependem um do outro. A partir da *lei do ternário*, podemos fazer uma leitura metalingüística do numeral três no discurso poético de Bartolomeu Queirós.

Ao fazer uso da tradição literária, Queirós resgata narrativas contribuindo para a renovação da poesia contemporânea, pois emprega os mitos em um contexto particular no qual um determinado público-leitor adentrará.

Em meio a todo o simbolismo de *Mário*, o poeta ainda encontra espaço para empregar termos que remetem à tradição das narrativas míticas, como no trecho:

Mário morava numa casa coberta de hera
pela força do abraço da hera crescia paciente e lentamente, parede acima.
(...)
E a hera era mar e Mário marinheiro em terra firme.⁶⁰

O termo *hera* empregado no poema não surgiu da intenção do poeta apenas, existe uma narrativa por trás deste vocábulo, o que nos ajuda a justificar o discurso poético de Queirós.

Hera era a filha mais velha de *Crono* e *Réia*. Ela era considerada a mais importante e poderosa de todas as deusas olímpicas. Casou-se com *Zeus*, sendo

⁵⁸ Idem, p. 359.

⁵⁹ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 901.

⁶⁰ QUEIRÓS, B. C. *Mário*, p. 12.

sua terceira esposa (a primeira foi *Métis* e a segunda, *Têmis*). Entretanto, conta-se que *Zeus* e *Hera* eram amantes há muito tempo e que se haviam unido em segredo, quando o deus *Crono* reinava sobre os *Titãs*. Uma das várias tradições conta que as núpcias do casal ocorreram no *Jardim das Hespérides*, símbolo mítico da fecundidade, “no seio de uma eterna primavera”. Segundo os mitógrafos, de forma geral, os pomos de ouro do *Jardim das Hespérides* foram o presente de núpcias que *Géia* ofereceu a *Hera*, e esta plantou-os em seu jardim.

Como esposa legítima do pai dos deuses e dos homens, *Hera* é a protetora das esposas, do amor legítimo. No entanto, ela sempre foi retratada como ciumenta, vingativa e violenta. Sempre irritada com *Zeus*, por suas infidelidades, perseguiu suas amantes e filhos fora do casamento. Para escapar da vigilância da esposa, *Zeus* se transformava em cisne, em touro, em chave de ouro e disfarçava também suas amantes.

Por ser esposa de *Zeus*, *Hera* possui atributos de rainha, exerce também poderes sobre os fenômenos celestes; ela pode desencadear tempestades e comandar a lua, o sol, os planetas. “A união de *Zeus* e *Hera* é como símbolo da natureza inteira”⁶¹.

É por meio de ambos, do calor do Sol e das chuvas, que a terra é fecundada e torna-se repleta de vegetação. *Hera*, assim como *Zeus*, é considerada a personificação do poder, da justiça e da bondade. Ela é respeitada pelo *Olimpo* inteiro como “a grande divindade feminina do *Olimpo* grego”.⁶²

Dessa forma, podemos perceber a estreita relação que se estabelece entre a análise metafórica realizada no primeiro capítulo e a narrativa mítica da *Hera*, no que concerne ao discurso poético envolvendo símbolos da natureza no livro *Mário*.

Em *Cavaleiros das Sete Luas*, Bartolomeu Queirós explora ludicamente a tradição mítica no excessivo uso de termos que fazem parte do universo mítico. Na estrofe a seguir, a imagem da fiandeira aparece representada pela *Moira*:

E pelos lados do leste,
com fios de sol e ouro,
Moira bordava o destino
– paciente tecelã.⁶³

⁶¹ BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico*. V. I. Rio de Janeiro: Vozes, 1991. p. 514.

⁶² Idem, p. 512.

⁶³ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros das sete luas*. p. 24.

O fuso utilizado pela fiandeira representa a lei do *Eterno Retorno*. Segundo Platão, o fuso regula a balança entre a vida e a morte. As Moiras pertencem ao mundo feminino, representação da periodicidade, da renovação, da transformação, da ruptura e do nascimento. O ciclo se dá pela ligação entre as *Moiras*. As Deusas-Fiandeiras é que determinam o ritmo da máquina de fiar. Conta a narrativa mitológica que as Moiras fiam o destino dos homens. Elas não se deixam influenciar pela vontade deles nem dos deuses. As fiandeiras divinas são filhas da noite, filhas de *Têmis* e de *Zeus*, permanecem estranhas ao mundo olímpico. Ora as *Moiras* se encontram dependentes de *Zeus*, ora em situação oposta. Seu trabalho é feito em segredo, assim como o fio do destino, que nasce do mistério.

Percebemos, então, uma conotação metalingüística no discurso poético de Queirós, na medida em que o poeta, assim como as fiandeiras, escreveu seu poema em silêncio, envolto em mistérios, no qual podem estar inseridos os mais surpreendentes fios do destino humano. Com um jogo de linguagem mítica, Queirós procura nos trazer idéias de como se constrói um poema. O ritmo das metáforas míticas se assemelha ao movimento da pequena máquina de fiar.

Na civilização helenística, as *Fiandeiras* representam a *Lua Tripla*, semelhante à *Ísis*. Seu mito é a imagem do Único, que nada é capaz de separar. As *Moiras*, enfim, são mulheres inflexíveis que fiam o destino como suas irmãs, em sua túnica branca tecida com fio do linho.⁶⁴ “A fiandeira e o fio instalam-se dentro de nós como os modelos mais ativos de nossa imaginação”⁶⁵. Talvez seja esse o objetivo do poeta mineiro: o de estimular o imaginário.

E, quando de azul ao vento,
O amor tomava da agulha
E tecia longos laços
– esperança que nascia.⁶⁶

Pierre Brunel, em seu *Dicionário de mitos literários*, mostra a relação entre fiar e tecer:

⁶⁴ Ver: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

⁶⁵ *Idem*, p. 376.

⁶⁶ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 24.

Fiar: recomeçar. Esse eterno retorno ao mesmo organiza as metáforas do trabalho interior feminino. Trabalho do sonho de criação, infinito. Fiando, a fiandeira se faz onipotência, ambígua. Entendemos ser essa a diferença entre a atividade de fiar e aquela de tecer, ainda que muitas vezes o tecer não seja senão a inevitável consequência do fiar. Tecelãs e costureiras serão sempre as auxiliares das Fiandeiras.⁶⁷

Uma outra narrativa mítica implícita no discurso poético de *Cavaleiros das Sete Luas* é o mito de *Íris*:

Ao crepúsculo do oeste
Íris velava a luz...⁶⁸

Íris, filha de *Taumas* e *Electra*, é da raça de *Oceano* e irmã de *Harpías*. Simboliza o arco-íris, e a ligação entre o céu e a terra e entre os deuses e os homens. É representada, normalmente, com um véu que, ao sol, reflete as cores do arco-íris. Tornou-se esposa de *Zéfiro* e mãe de *Eros*. Alada, é mensageira dos deuses, principalmente de *Hera* e de *Zeus*.⁶⁹

O tempo mítico no discurso poético de *Queirós* aparece na tradição mitológica de *Clio*:

(...)
Percorre sete caminhos
que vão à casa de *Clio*
– deusa amiga das histórias
que, somadas, tecem o tempo.⁷⁰

Clio é considerada musa da História e tinha sempre consigo a trombeta heróica e a clepsidra. Como reprovou o amor de *Afrodite* por *Adônis*, foi punida pela deusa, a qual fez nascer em seu coração um amor profundo por *Píero*, rei da Macedônia. *Clio* teve um filho, fruto do amor pelo rei *Píero*, a quem deu o nome de *Jacinto*, que foi transformado em flor.⁷¹

Cavaleiros das Sete Luas também trabalha o vocábulo lua no sentido mítico. Na mitologia literária, a personificação da Lua, *Selene*, possui uma história que nos ajuda a imaginar possibilidades de compreensão para o discurso poético de *Queirós*.

⁶⁷ BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*, p. 376.

⁶⁸ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 25.

⁶⁹ GUIMARÃES, R. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 190.

⁷⁰ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 30.

⁷¹ GUIMARÃES, R. *op. cit.*, p. 111.

Selene era filha de *Hiperião* e *Téia*. Costuma ser representada como uma bela jovem que percorre o céu no seu carro de prata, puxado por dois cavalos brancos. Teve uma filha de *Zeus*, de nome *Pândia*. Na *Arcádia*, o deus *Pã*, seu amante, deu-lhe de presente um rebanho de bois brancos. Teve também cinquenta filhas com o pastor *Endimião*. Conta-se que o herói *Naxo* também é seu filho. *Selene* não era *Lua*, mas sabendo que seu irmão *Hélio* se afogara no *Erídano*, jogou-se do alto de uma montanha, despedaçando-se. Os deuses, penalizados, transformaram os dois irmãos em *Sol* e *Lua*.⁷²

A imagem mítica da *Lua* e do *Sol* não está presente só em *Cavaleiros das Sete Luas*, mas também em *O Peixe e o Pássaro*:

O infinito é imenso. É nele que o pássaro mora.
Ele é cheio de ar, sol, estrela solta, vento e nuvem.⁷³

Mesmo sem o termo *lua* estar visível na frase, ele se encontra perceptível em oposição a *sol*, tendo em vista que na mitologia *sol* e *lua* são irmãos, personificados por *Hélio* e *Selene*, respectivamente.

Já em *Cavaleiros das Sete Luas*, *lua* é empregada em meio a metáforas, aliterações, assonâncias, num jogo sonoro que determina o ritmo do poema:

A transparência da lua,
cavalos e asas brancas
– tudo é águia iluminada
voando vôos rasantes.⁷⁴

A imagem de águias e pássaros de forma geral nos remete à narrativa mítica da *Fênix*, tanto no trecho de *O Peixe e o Pássaro* quanto no de *Cavaleiros das Sete Luas*. *Fênix* trata-se de uma grande ave, originária de Etiópia e ligada ao culto do Sol, entre os egípcios. Tinha a aparência de uma águia gigantesca, vermelha, cor de fogo, azul-claro, púrpura e ouro, mais bela que o pavão. Conta-se que era a única de sua espécie e não se reproduzia da mesma forma que os outros animais. Quando a morte se aproximava, juntava plantas perfumadas e formava um ninho. Deitava-se

⁷² Idem, p. 274 - 275.

⁷³ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*, p. 26.

⁷⁴ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 17.

nele e, depois de tudo consumido, ressurgia das cinzas. Dizia-se que uma *Fênix* durava quinhentos anos.⁷⁵

Podemos verificar, dessa maneira, a influência da tradição literária na obra de Bartolomeu Campos Queirós. A partir de um termo metafórico, um animal, por exemplo, surgem motivos inseridos em narrativas tradicionais escondidas nas entrelinhas, que suscitam várias possibilidades de interpretação.

A imagem da concha, do caracol, isto é, do espiral nos remete a outras narrativas, como o mito da serpente:

(...)
E além das sete conchas
sete marés, sete ondas
atrás dos sete horizontes
vive o castelo de Vesta
que brilha por entre o branco.⁷⁶

Nesses versos, a rima interna presente em *conchas*, *ondas* e *horizontes*; *castelo* e *Vesta* e *brilha* e *branco*, além do jogo de vogais e consoantes no interior das palavras, nos dão mais uma prova da ludicidade artística do discurso queirosiano.

Além disso, a semelhança entre *conchas*, *marés*, *ondas* é a mesma existente entre o *espiral* e a *serpente*. As formações onduladas, contínuas e labirínticas, repletas de mistérios e de imprevisibilidades aproximam essas imagens.

A serpente é uma criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, diferente dos outros animais. Segundo Bachelard, “a serpente é um dos mais importantes arquétipos da alma humana”⁷⁷.

A narrativa mitológica em que a imagem da serpente se encontra mais presente é a história (mito) de *Dioniso*. Ele nasce da união de *Zeus* e *Perséfone*, isto é, da fusão da alma e do espírito, do Céu e da Terra. Para realizar essa união, a tradição conta que Zeus se transforma em serpente. Dioniso, como filho de *Zeus*, deverá sacrificar-se para renascer e agir. Por isso, é dilacerado pelos *Titãs*, para renascer pela vontade reafirmada de *Zeus*, o Espírito. Só assim as bacantes e os possuídos poderão, como *Atena*, ter a serpente na mão. O apólogo deste mito

⁷⁵ GUIMARÃES, R. *op. cit.*, p. 151.

⁷⁶ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 31.

mostra claramente que a serpente não é boa nem má, mas possui dois lados: o bom e o mau. A serpente é a grande força da natureza, capaz de estabelecer equilíbrio no ambiente natural. A imagem da serpente nos sugere o equilíbrio do homem entre o Céu e a Terra.⁷⁸

No trecho do discurso poético de Queirós citado, também podemos verificar o jogo no emprego do numeral sete, em meio a assonâncias, com a repetição do fonema *on*, e as aliterações, com a ênfase às consoantes *v* e *t*.

O número sete é característico do culto de *Apolo* (deus Sol); as cerimônias a *Apolo* eram celebradas no sétimo dia do mês. Ele aparece em várias tradições gregas: as sete *Hespérides*, as sete portas de *Teba*, os sete filhos e as sete filhas de *Níobe*, etc. O número sete simboliza a totalidade do espaço e a totalidade do tempo. Associando o número quatro, que simboliza a Terra (com os quatro pontos cardeais) e o número três, que simboliza o céu, o sete representa a totalidade do universo em movimento. Assim, o número sete é o símbolo universal da totalidade em movimento. Ele é a chave do *Apocalipse* (sete igrejas, sete estrelas, sete Espíritos de Deus, sete selos, sete trombetas, sete trovões, sete cabeças, sete calamidades, sete taças, sete reis).⁷⁹

Como soma de três e quatro, o número sete é o signo do homem completo, pois o quatro representa a fêmea e o três, o macho. É também o signo da perfeição para os bambaras. Conta-se que o deus soberano, Faro, deus da água e do verbo, mora no sétimo céu, com a água fecundadora que ele distribui sob a forma de chuva. É também no sétimo céu que o Sol cai, todas as noites, ao final do seu trajeto. A terra, assim como os céus, compreende sete andares e as águas terrestres também são sete, assim como os metais. O sete é, ao mesmo tempo, o número do homem e do princípio do Universo, do mundo completo, da criação concluída, do crescimento da natureza. É também a expressão da palavra perfeita e, por meio dela, da unidade original.

É neste último item que podemos relacionar o significado do número sete empregado por Queirós à metapoesia, pois um dos sentidos que esse número pode ter é exatamente o de buscar a melhor forma da poesia. Ao empregar o número

⁷⁷ BACHELARD, G. apud CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. . *op. cit.*, p. 815.

⁷⁸ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. . *op. cit.*, p. 820 – 825.

⁷⁹ *Idem*, p. 826 – 831.

sete, Queirós pode estar se referindo à busca da palavra perfeita para a construção do poema, como no trecho:

Jaspe segura na mão
o segredo da semana
seguida de sete horas
sete noites, sete dias
somadas em sete anos
sete séculos, centenários

Percorre sete caminhos
que vão à casa de Clío
– deusa amiga das histórias
que, somadas, tecem o tempo.⁸⁰

Na soma dos números três e quatro e na simbologia do número sete, verificamos uma relação com a divisão dos capítulos de *Cavaleiros das Sete Luas*: *De quatro cavaleiros*, *De quatro deusas* e *Outros três pares*.

A totalidade surge na imagem da lua cheia e é confirmada em todos os capítulos:

Em noites de lua cheia
havemos nossos encantos.⁸¹

A partir da epígrafe colocada no início do livro (versos acima), há a sugestão da totalidade, que se confirma no decorrer das páginas, como já pudemos constatar.

2.2. O DISCURSO MÍTICO EM *A MATINTA PERERA*

Não é apenas em *Cavaleiros das Sete Luas* que Bartolomeu Queirós escreve poesia sob a influência das narrativas literárias míticas. Em seu mais recente lançamento na Bienal do Livro de 2002, em São Paulo, Queirós apresentou um livro que faz parte de uma coleção denominada *Histórias do Rio Moju – Reconto de Narrativas Amazônicas*, a qual tem por objetivo apresentar ao público infantil e juvenil algumas lendas amazônicas. Essa coleção se inspira na mitologia da região

⁸⁰ QUEIRÓS, B. C. *Cavaleiros...*, p. 30.

⁸¹ *Idem*, p. 7.

amazônica. Segundo afirma Laura Sandroni na contra-capa do livro *A Matinta Perera*, “conhecidos autores e ilustradores brasileiros recontam a tradição popular em obras em prosa moderna e traços contemporâneos que, impregnadas da magia dos seres e dos acontecidos na floresta, encantarão os leitores de todas as idades”⁸².

Em 1998, a Universidade do Estado do Pará ofereceu um curso de formação para professores, no município de Moju. A literatura infantil, um dos principais temas do curso, abordava o conto tradicional. Foram apresentadas várias histórias reunindo a memória oral, a tradição e a ficção. “Os contadores de histórias do interior da Amazônia convivem no seu dia-a-dia com a possibilidade de se defrontar com situações e personagens das lendas que ouviram dos pais e que repassam aos filhos, assim como a qualquer outro bom ouvinte, crédulo ou não.”⁸³

Além de *A Matinta Perera*, de Bartolomeu Campos Queirós, fazem parte da coleção *Histórias do Rio Moju*, *A Iara*, de Arthur Nestrovski; *O Curupira*, de Arthur Bógea; *A Cobra-Grande*, de Néelson Cruz; *A Pororoca*, de Laerte e *O Boto*, de Fanny Abranovich, além dos ilustradores Biratan Porto, Tina Vieira, Caco Galhardo e Marx.

Bartolomeu Queirós reconta o mito de *A Matinta Perera*, sem deixar de lado a poesia e a ludicidade das metáforas que compõem grande parte de sua obra, haja vista o primeiro verso do livro: “... O medo tem olhos muito abertos”⁸⁴.

No entanto, o trabalho com o discurso mítico em *A Matinta Perera* difere sobremaneira do realizado em *Cavaleiros das Sete Luas*. Neste último, Queirós emprega mitos gregos e latinos, primitivos, preferencialmente estáticos e que se impõem ao leitor como uma narrativa literária fixa, sem alterações. Ao mesmo tempo, sugeria um sentimento de tranquilidade diante de um universo no qual o leitor se encontra imerso. As personagens míticas, deuses e semideuses, se envolviam em uma trama novelística repleta de relações amorosas e traições com tendência para o gênero dramático.

Em *A Matinta Perera*, Bartolomeu Queirós constrói um discurso poético narrativo com base em um mito formado pela literatura oral brasileira, que, por sua vez, se compõe de elementos trazidos por indígenas, portugueses e africanos para

⁸² QUEIRÓS, B. C. *A matinta perera*. São Paulo: FTD, 2002.

⁸³ Idem, p. 37.

⁸⁴ Idem, p. 3.

fazer parte da memória e do uso do povo contemporâneo, expressos em forma de depoimentos pessoais: de leituras, observações, raciocínios. Toda literatura oral se ajusta à inclusão de elementos locais no enredo da narrativa.

Assim, o mito amazônico, caracterizado pelo movimento, pela ação, pelo testemunho humano, pode conservar alguns pormenores que o individualizem, mas possui costumes que vão modificando-se, adaptados às condições do ambiente da floresta.

O canto, a dança, a fábula, a tradição, o conto e, por fim, o mito independem de uma localização no espaço. Vivem em uma determinada região, depois emigram, viajam presentes na imaginação coletiva.

As fábulas ou mitos constituem uma sugestão perfeita para o indígena, que os traduz em narrativas cujas personagens são animais ou seres misteriosos, com extensos poderes, bons e maus ao mesmo tempo. Nos mitos amazônicos, e não é diferente em *A Matinta Perera*, sente-se um sabor de História fantástica, passada de geração a geração, com uma herança que ajuda a justificar o princípio de tudo. O princípio das estrelas, das chuvas, do escuro da noite, dos animais, dos rios é explicado com base nas fábulas e mitos, nos quais viveram sob outra forma para alimentar o lado assombroso da vida na floresta.

A narrativa de *Matinta Perera* confronta lenda e mito. Enquanto a lenda se reveste de uma imobilidade que dá a idéia de um ritual, o mito está em constante movimento.

Uma aventura de *Matinta Perera* é muito comum nos depoimentos dos moradores das imediações de Belém do Pará, porém os narradores geralmente desconhecem a lenda. Dessa forma, os depoimentos se transformam em mitos por estarem em constante transformação. "O mito age e vive, milenar e atual, disfarçado noutros mitos, envolto em credices, escondido em medos, em pavores cujas raízes vêm de longe, através do passado escuro e terrível"⁸⁵.

Existem algumas versões para o mito de *Matinta Perera*. Em algumas regiões da Amazônia, *Matinta* é comparada a um lobisomem. Só pode ser vista por quem cobrir as mãos com um pano preto, pois, para ela, as unhas do homem são como fogo. Quem quiser livrar-se da assombração desse ser misterioso deve aproximar-se

⁸⁵ CASCUDO, L. C. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p. 105.

da casa onde ela mora, rezar e dar uma volta na chave. Na manhã seguinte, *Matinta Perera* aparece, em forma humana, sentada à porta.

Uma segunda versão conta que *Matinta* representa-se por uma senhora vestida de preto que se transforma em duende assombrando as pessoas da região e causando-lhes fortes dores de cabeça, cansaço no corpo, enfim, um mal-estar generalizado.⁸⁶

No glossário do próprio livro *A Matinta Perera*, Queirós a define como “espécie de ser encantado que pode ser um(a) feiticeiro(a), que se transforma em pássaro e/ou outros animais e vaga pela noite pedindo tabaco”⁸⁷.

Para recontar o mito amazônico da *Matinta Perera*, Queirós utiliza-se da prosa poética, assim como na maioria de seus livros, trabalhando com metáforas e prosopopéias que imprimem ao discurso o clima de jogo e mistério que perfaz a narrativa mítica.

A Matinta Perera, de Bartolomeu Queirós, narra a história de um caçador que sai todas as noites para caçar e é assombrado por um ser misterioso, do qual sente muito medo.

Na construção do discurso poético e narrativo, podemos verificar o emprego de outros mitos amazônicos, como o *Boto* e a *Cobra-Grande*.

O rio era um largo caminho molhado de prata, nas noites, e de ouro, nos dias. Pequenas montarias rolavam rio abaixo, rio acima, de tempo em tempo. No seu fundo, diziam, nadavam peixes donos de minas de tesouros e de palácios para morar os filhos do Boto. A Cobra-Grande reinava vestida de prata e luar nas margens das águas. O resto era uma imensa floresta, começando onde nasce o dia e terminando onde a noite abre sua boca.⁸⁸

Neste fragmento, constatamos a relação entre tempo e espaço. O primeiro representado pelos *dias* e *noites* e o segundo, pelos *rios* e *florestas*.

No trecho “Pequenas montarias rolavam rio abaixo, rio acima, de tempo em tempo”, podemos estabelecer uma estreita relação com a afirmação de Durand sobre mito: “o mito é uma repetição rítmica com ligeiras variantes, de uma criação.

⁸⁶ Ver: BEZERRA, A. M. e PAULA, A. M. *Lendas e mitos da Amazônia*: concurso de monografias “José Coutinho de Oliveira”. Rio de Janeiro: DEMEC/PA, 1985. p. 88.

⁸⁷ QUEIRÓS, B. C. *A matinta perera*. São Paulo: FTD, 2002. p.38.

⁸⁸ Idem, p. 6.

Mais do que contar, como faz a história, o papel do mito parece ser o de repetir, como faz a música”⁸⁹.

Parece-nos que Bartolomeu Queirós inicia seu conto transmitindo-nos a definição de mito por meio de imagens poéticas, isto é, uma metapoética implícita.

Além de “rios e floresta”, “minas de tesouros e palácios” também traduzem imagens espaciais, pois o palácio e, por extensão, o castelo representam a intimidade do ser, o local onde ele se sente seguro, confiante, segundo Bachelard, como constatamos em capítulo anterior.

Na narrativa de *A Matinta Perera*, a personagem misteriosa pertence ao mundo do fantástico, com base na memória coletiva de um povo. Segundo Bachelard, “apenas se conhece uma seqüência de fixações em espaços da estabilidade do Ser, de um ser que não quer escoar-se, que, mesmo no passado, quando vai à procura do tempo perdido, quer deter o vôo do tempo. Nesses mil alvéolos, o espaço serve para isso”⁹⁰. A função fantástica é, portanto, uma forma de se manter uma reserva de eternidade contra o tempo. O espaço de representação surge com a função simbólica. Este espaço relaciona-se à ação tendo em vista que a “representação espacial é uma ação interiorizada”⁹¹.

A função fantástica de *A Matinta Perera* se dá na medida em que ela possui um caráter de imediatez, sem poder inserir-se em um tempo determinado, sem duração significativa. A memória perde-se na função fantástica. Assim como o imaginário, a memória opõe-se aos limites do tempo e assegura ao ser a consciência e a possibilidade de regressar além do que prevê o destino.

Em *A Matinta Perera*, o destino prevê medo e insegurança:

Os pios dos pássaros, na meia-noite, riscavam o escuro e ascendiam aflições em seu coração assustado.⁹²

Ao mesmo tempo que o discurso poético de Queirós joga com as palavras, suscitando temores, há um certo contraste em outros trechos, nos quais o jogo de palavras apresenta *Matinta* positivamente:

⁸⁹ DURAND, G. *op. cit.*, p. 361.

⁹⁰ BACHELARD, G. *apud* DURAND, G. *op. cit.*, p. 408.

⁹¹ DURAND, G. *op. cit.*, p. 408.

⁹² QUEIRÓS, B. C. *A matinta perera*, p. 10.

A Matinta Perera não gosta de ver medo ou dor no coração dos homens. Mas é preciso presenteá-la.⁹³

A característica maior da função fantástica é o eufemismo, que surge contra o mal, afastando o medo, a morte e o destino fatal.

Presente na poesia de Queirós, o *Boto* é o mito amazônico de um peixe que, sob forma humana, seduz as moças ribeirinhas, sendo apontado como pai dos bebês órfãos.

A *Cobra-Grande*, por sua vez, constitui uma entidade da *Mitologia Amazônica*, do ciclo aquático, também de nome *boiaçu*, causando medo nas populações ribeirinhas da Amazônia. Considerada a senhora dos elementos, a *Cobra-Grande* tinha poderes cosmogônicos e as narrativas a ela relacionadas explicam a origem das espécies.

Tanto a imagem do *Boto* como a da *Cobra-Grande* podem ser relacionadas ao elemento água e, no discurso poético do poeta mineiro, à água doce, porque o rio é a morada desses seres míticos.

No livro *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard, já com referência no primeiro capítulo, o autor apresenta com clareza a supremacia da água doce na imaginação material.

O rio, malgrado seus mil rostos, recebe um destino único; sua fonte tem a responsabilidade e o mérito de todo o curso. A força vem da fonte. A imaginação quase não leva em conta os afluentes. Ela quer que uma geografia seja a história de um rei. O sonhador que vê passar a água evoca a origem legendária do rio, sua fonte longínqua.⁹⁴

Também verificamos que o *Boto* e a *Cobra-Grande* possuem um certo sensualismo amoroso em suas narrativas literárias. Esse sensualismo primitivo fornece-nos argumentos para explicar as imagens naturalistas em ação nos mitos. Tal aspecto justifica a “supremacia imaginária da água das fontes sobre as águas do Oceano”. Desse modo, “a água doce é a verdadeira água mítica”.⁹⁵

Ao construir seu discurso narrativo, Bartolomeu Campos Queirós novamente faz uso da metalinguagem:

⁹³ Idem, p. 19.

⁹⁴ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁹⁵ Idem, p. 158.

Nas noites de lua nova,
quando a lua é uma vírgula no céu, o caçador vagava mata adentro buscando seu sustento e o da família, com ouvidos abertos para os sinais.⁹⁶

Além da referência metalingüística, podemos constatar a ligação com o *Regime Noturno da Imagem*, de Durand, nos termos noites e lua, como verificamos no capítulo inicial.

Ainda neste mesmo trecho, o caçador pode assumir o papel do poeta em busca de palavras para a construção do poema. Palavra e floresta se entrelaçam porque ambas guardam mistérios, ambas estão repletas de “sombras”.

Os pios dos pássaros, na meia-noite, riscavam o escuro e ascendiam aflições em seu coração assustado. Os filhos, naquele tempo de noite, dormiam vigiados pelas muitas estrelas. O pai vencia a floresta pisando leve em gravetos e folhas para não acordar outros mistérios. As sombras das árvores desenhavam, com ajuda da brisa morna, fantasmas que somente o medo e o espanto sabiam decifrar: Curupira, lara, Caipora.⁹⁷

Ao empregar palavras como *pios*, *escuro*, *estrelas*, *leve*, *morna*, Queirós aguça nossa percepção porque explora os cinco sentidos, como fez no livro de mesmo nome *Os Cinco Sentidos*.

A referência a outros mitos amazônicos também ocorre em Curupira, lara e Caipora.

Encontramos uma curiosa relação entre o *Curupira* e *Matinta Perera*. Segundo Barbosa Rodrigues, o filho predileto do *Curupira* é o *Saci Pererê* no Sul, no centro a *Kaipora* e no Norte *Mati taperê*. Tanto *Mati* como *Saci* são transformados em pássaros. Ambos possuem um canto fino, insistente, que apavora, principalmente o do *Mati Taperê*. “Quem o ouve, atira fumo para fora ou o promete dar a quem lhe aparecer cobrando pela manhã e é fatal a vinda de uma velha. No Amazonas e Pará esse *Mati Taperê* é um curumim (menino) com uma perna só, cabelos vermelhos, (...) acompanhado ou não por uma velha indígena ou negra andrajosa”⁹⁸.

Quanto ao emprego do mito *lara*, podemos relacioná-lo ao elemento água, pois que *lara* também é designada como *Mãe-d’água*. É um ser mitológico indígena, metade humano, metade peixe.

⁹⁶ QUEIRÓS, B. C. *A matinta perera*, p. 9.

⁹⁷ Idem, p. 10.

O conjunto mítico *Mãe da água* engloba todos os arquétipos, esquemas e símbolos da inversão e da intimidade, pois, segundo Durand, trata-se do “tema da mãe e da água, esquema do mergulho e da inversão dos valores, símbolos encaixados e gulliverização dos continentes, ligação dos conteúdos alimentares que fazem aparecer este conjunto mítico como uma ilustração das estruturas místicas do imaginário”⁹⁹.

Com o tempo, o caçador passou a cismar vestígios de vôos e asas sobre sua cabeça. O ruído arranhava e amarrava a sua alma. Ele procurava ver, mas os olhos não enxergavam. Só seu coração guardava a certeza. Havia, sim, um vulto afugentando as suas caças. Se os olhos não alcançavam, seus ouvidos escutavam ainda um pio estranho. Pio fino, frio e longo serrando sua curiosidade com mais pavor.¹⁰⁰

A fantasia insere-se no discurso poético de Queirós quando se revela como narrativa fantástica. A função fantástica, para Durand, está “na raiz de todos os processos da consciência, revela-se como a marca originária do Espírito”¹⁰¹. Por isso, quando os olhos não conseguem enxergar, a imaginação criadora aparece como característica da espécie humana. E, se não podemos ver de fato, transferimos as sensações para os ouvidos e imaginamos o ser misterioso pelo som produzido por ele. Então afirmamos que escutar é uma forma de ver. “Há em nós uma aptidão para traduzir qualquer sensação e qualquer rastro perceptivo em temas visuais. (...) O fato de ver e de dar a ver está à beira de uma poética.”¹⁰²

Um outro destaque no livro de Queirós é o numeral treze, como podemos constatar nos trechos a seguir.

Eram treze os filhos. Treze bocas e mais a da mulher que, mascando fumo cozinhava a maniçoba. (...)
Cismou ser Matinta Perera a velha Daria que morava no meio da floresta com treze gatos.¹⁰³

O número treze, desde a Antiguidade, foi considerado como prenúncio de mau agouro. Filipe da Macedônia, após ter acrescentado sua estátua às dos Doze Deuses Superiores, durante uma procissão, morreu assassinado.

⁹⁸ CASCUDO, L. C. *op. cit.*, p. 113.

⁹⁹ DURAND, G. *op. cit.*, p. 367.

¹⁰⁰ QUEIRÓS, B. C. *A matinta perera*, p. 13.

¹⁰¹ DURAND, G. *op. cit.*, p. 397.

¹⁰² *Idem*, p. 409.

¹⁰³ QUEIRÓS, B. C. *A matinta perera*, p. 8 e 24.

A *Cabala* enumera treze espíritos do mal. O décimo terceiro capítulo do Apocalipse é o do Anticristo e o da Besta.

Por outro lado, ainda na Antigüidade, o décimo terceiro em um grupo era considerado o mais sublime e o mais poderoso. No cortejo dos Doze Deuses, Zeus era o décimo terceiro.

De uma forma geral, o número treze representa um recomeço, um renascer de algo. Podemos relacionar esse significado ao fato de Jesus Cristo também ser o décimo terceiro elemento em seu grupo.¹⁰⁴

Em meio a medos e incertezas, o mistério convive com o discurso poético de Queirós, no qual se conhece, desconhecendo.

E o caçador agora, sabendo da existência de *Matinta Perera*, sempre deixava fumo, cortado e enrolado num pano branco, no vão da janela. Nunca mais ouviu o bater de asas e o assobio sobre sua cabeça, espantando suas caças, amedrontando seu coração. E, quando terminava o tabaco, o paninho branco aparecia, esticado no vão da janela, pedindo mais. Mas no coração do homem sempre ficou uma pergunta: Quem era *Matinta Perera*?¹⁰⁵

Matinta Perera representa os seus medos, a sua insegurança diante dos fenômenos do mundo. Queirós emprega em seu discurso *Matinta* como expressão metafórica que “inquieta, sugere e atíça a atividade mental”¹⁰⁶. A metáfora é o elemento de “ressignificação da palavra”¹⁰⁷.

Enquanto existir a incerteza na mente do personagem (caçador), o discurso poético suscita imagens possíveis na mente do receptor (metaforicamente, um caçador), o que se constitui numa intenção lúdica do autor.

Glória Kirinus estabelece uma relação bastante clara e pertinente entre metáfora e jogo:

A metáfora tem a propriedade de passar do significado próprio – lua, espelho, pingos, estrelas, poços – para o significado figurado; do único para o multívoco e da linearidade para o jogo. (...) A metáfora provém do mito, na necessidade que o homem primitivo tinha de entender e dominar a natureza. Então, ao criar “outro mundo”, metaforiza a natureza.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Ver: CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p. 902 e 903.

¹⁰⁵ QUEIRÓS, B. C. *A matinta perera*, p. 28 - 29.

¹⁰⁶ KIRINUS, G. *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 38.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 38.

Entre metáforas e mitos, Bartolomeu Queirós constrói seu discurso poético. Brinca com as palavras, transformando seus textos em um instigante mundo de significados, sonhos e imagens, onde o jogo da linguagem se configura como um dos mais importantes recursos poéticos.

Além das palavras poéticas dispostas nas páginas do livro, contribuem para o caráter lúdico da obra as ilustrações, abordagem que faremos no terceiro capítulo, ressaltando a importância das ilustrações e do planejamento gráfico na obra poética de Bartolomeu Campos Queirós.

3. ILUSTRANDO ENTRE LUZES E SOMBRAS

A importância da imagem visual nos livros para crianças e jovens começou a ser verificada na década de 70, com a publicação da Revista *Recreio* que apresentava uma proposta lúdico-interativa. Nessa época, vários escritores tiveram seus livros ilustrados por Rogério Borges, Paulo Tenente e Walter Ono, entre eles, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Sylvia Orthof e Bartolomeu Campos Queirós.

As editoras constataam a importância da ilustração nos livros infantis e juvenis, por meio de pesquisas que analisam o desenvolvimento sócio-cognitivo-emocional da criança. Foram valorizadas características gráficas, como o uso da cor, o traçado, a perspectiva, o tratamento dado à superfície, a composição, assim como o planejamento gráfico: capa, número de páginas, tipos de letras, tamanho das figuras e disposição do texto escrito e das ilustrações nas páginas, culminando em uma tendência de mudança nos projetos gráficos dos livros infantis.

A década de 80 foi considerada por Ana Lúcia Brandão como um marco da ilustração no mercado editorial brasileiro. Segundo ela,

É neste momento que percebemos que as editoras reconhecem que a infância vive da visualidade dominada pelos meios de comunicação de massa. Esse momento foi um dos mais bonitos porque o *boom* da imagem invade o mercado editorial em diferentes expressões de diversos ilustradores que trabalham com a linguagem visual através da caricatura, do desenho clássico, a pintura, a ilustração pura, a colagem e a fotografia, revelando um momento único na ilustração brasileira.¹

Verificamos na pós-modernidade que não há uma única maneira de concretizar as ilustrações. A procura do novo, a ruptura com o passado, a busca da expressão e da experimentação – características da modernidade – e os avanços tecnológicos impulsionaram a diversificação da arte e das artes gráficas. A Pós-Modernidade, por sua vez, buscou as imagens do passado para a constituição de uma nova narrativa visual. Surge, então, o reaproveitamento de imagens da história da arte pelos artistas/ilustradores contemporâneos, dando variedade às produções.

As ilustrações e os textos visuais de hoje convocam as crianças a conhecê-los, a explorá-los e a relacioná-los com uma realidade imaginada ou real.

¹ BRANDÃO, A. L. *apud* PILLAR, A. D. *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999. p. 160.

Tendo em vista essas considerações, propomo-nos neste capítulo a analisar as ilustrações presentes nos livros de Bartolomeu Campos Queirós do ponto de vista analógico.

Queirós realizou um trabalho poético em conjunto com os ilustradores de seus livros e organizou da mesma forma o planejamento gráfico de suas obras. Embora as figuras não sejam de Queirós, os ilustradores obtiveram uma harmonia de seus trabalhos com o discurso poético apresentado. É natural que Bartolomeu Queirós, por ser também um educador, se preocupasse com a função lúdica das ilustrações interagindo com o discurso escrito. Denominamos ilustração toda imagem que acompanha um texto, seja um desenho, uma imagem pictórica, uma fotografia ou outro tipo qualquer de imagem. Já o planejamento gráfico constitui o planejamento do livro impresso, abrangendo formato, número de páginas, tipo de papel, tipo e tamanho das letras, mancha (a parte impressa da página), diagramação (distribuição de textos e ilustrações), encadernação, tipo de impressão, número de cores de impressão, além de outros itens.

Em um primeiro momento, a função da ilustração é tornar o texto mais atraente, principalmente para as crianças. Quantos mais cores e formas variadas houver, mais brilharão os olhos infantis. Os desenhos e as fotografias atraem o sentido da visão. Em um segundo momento, pensamos na ilustração como um recurso visual que ajuda a explicar o texto escrito, a dar sentido às palavras.

Ressaltamos que as ilustrações também são textos, porém não-lingüísticos. O conceito de texto empregado nesta análise é o de uma unidade dotada de sentido. Para que um conjunto de palavras e frases forme um texto, é necessário que ele tenha coerência de sentido. Isso significa que ele não é simplesmente um amontoado de frases dispostas umas após as outras, mas sim estão relacionadas entre si. Se o texto é um todo organizado dotado de sentido, ele pode ser verbal (um poema), visual (um quadro), verbal e visual (um filme). Para esta concepção de texto, baseamo-nos na definição de Ingedore Koch e Luiz Carlos Travaglia, no livro *Texto e Coerência*, no qual eles afirmam que “textualidade ou textura é o que faz de uma seqüência lingüística um texto e não uma seqüência ou um amontoado

aleatório de frases ou palavras. A seqüência é percebida como texto quando aquele que a recebe é capaz de percebê-la como uma unidade significativa global².

A ilustração não possui somente a função de explicar e ornamentar o livro, também exerce a de descrever, narrar e ativar a linguagem artística, primordial nos livros de Queirós.

Além da função estética, a metalingüística e a simbólica (metafórica) se inserem em grande parte das imagens ilustrativas apresentadas nos livros de Queirós. O uso de técnicas diferentes de ilustração enriquece o universo visual infantil, estimulando sua percepção, sua apreciação estética e sua própria criação artística.

Em *O Peixe e o Pássaro*, Queirós narra a tentativa de encontro entre um peixe e um pássaro. A função lúdica exercida pela relação metafórica entre peixe e pássaro se estende do discurso poético às fotografias que ilustram o livro. As fotos tiradas por Haroldo Carneiro contêm a ludicidade própria do jogo metafórico, no qual as figuras de animais são tiradas de seu sentido habitual para representarem outro sentido.

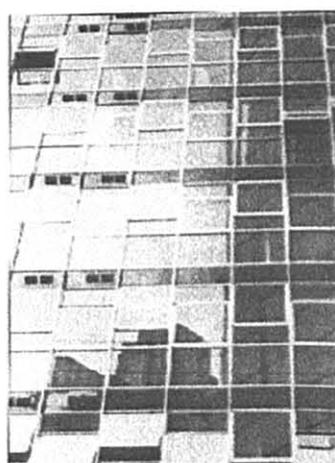


FIGURA 1. *O peixe e o pássaro*, p. 32.

Nesta ilustração, é sugerida a união de um aquário e uma gaiola com a finalidade de possibilitar um espaço para esse encontro. O primeiro representa o peixe e o segundo, o pássaro. A gaiola é feita de metal e o aquário, de vidro, o que pode sugerir a interpretação da metáfora ilustrada. Dessa forma, o ilustrador chama

² KOCH, I. G. V. & TRAVAGLIA, L. C. *Texto e coerência*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1999. p.26.

nossa atenção para a característica metafórica da linguagem empregada. Evidencia o fato de peixe e pássaro não serem animais, mas uma narrativa sobre pessoas e suas dificuldades de relacionamento.

Para estabelecer harmonia entre a fotografia e o discurso poético, Queirós escreve:

Quero construir uma gaiola conjugada com um aquário e deixá-los juntos.
Minha idéia me entristece como os compromissos aceitos com antecedência.³

No projeto gráfico de Walter Ono e Mário Cafiero para *Ah! Mar...*, de Queirós, há o aproveitamento de ilustrações antigas com um sentido poético. As imagens de caravelas em mar revolto pela tempestade, que faz as embarcações se chocarem contra os rochedos e afundarem, em conjunto com o texto escrito, trazem à tona o sentido metafórico do poema em prosa de Queirós. O que está revolto é o interior do personagem menino, em meio a uma vida repleta de “prisões”, obstáculos, problemas e uma “constante inconstância”.



FIGURA 2. *Ah! Mar...*, p.16 - 17.

Estas ilustrações representam o sentido dos versos:

E mais amargo era o desejar-me marujo sem jamais ter visto vaga, vela ou jangada em equilíbrio.⁴

Segundo Luís Camargo, em *A Ilustração do Livro Infantil*, a ilustração também possui ritmo, porque da mesma forma que o ritmo, no discurso poético, resulta de repetições e/ou alternância de sons, sílabas, palavras, expressões, versos e

³ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1991. p. 33.

⁴ QUEIRÓS, B. C. *Ah! Mar...* São Paulo: Quinteto Editorial, 1985. p. 17.

estrofes, o ritmo visual é resultado da repetição/alternância de elementos visuais, como linhas, formas e cores. O ritmo nas imagens visuais está relacionado à proporção com que as linhas, formas e cores aparecem no livro.

Em *Raul Luar*, a imagem circular se repete em praticamente todo o livro. Ora a lua aparece pequena, ora grande; ora no centro da página, ora na parte de cima ou de baixo. Sempre em contraste com um fundo de cor diferente. Isso sem nos esquecermos de que a cada momento a forma “redonda” surge em uma cor diferente: azul, amarela, branca, vermelha e às vezes fica oculta no espaço colorido da página. Essa repetição de formas, apesar da disposição e do colorido diversos, mostra o ritmo das imagens em conjunto com o ritmo dos versos, que também se repetem:

Luar do Raul⁵

DO
Indica que o Raul
Ama o Luar
Raul do Luar⁶

DO
Indica também que
O Luar ama o Raul.⁷

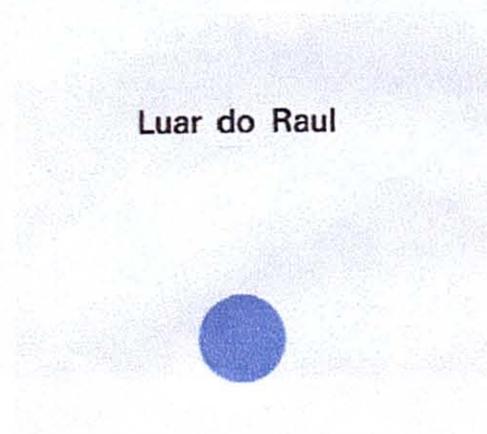


FIGURA 3. *Raul luar*, p. 28.

⁵ QUEIRÓS, B. C. *Raul Luar*, p. 28.

⁶ Idem, p. 30.

⁷ Idem, p. 31.



FIGURA 4. *Raul luar*, p. 29.

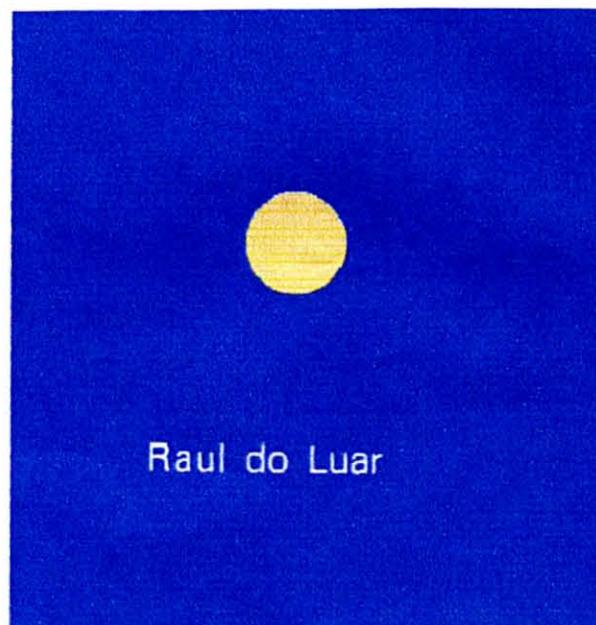


FIGURA 5. *Raul luar*, p. 30.

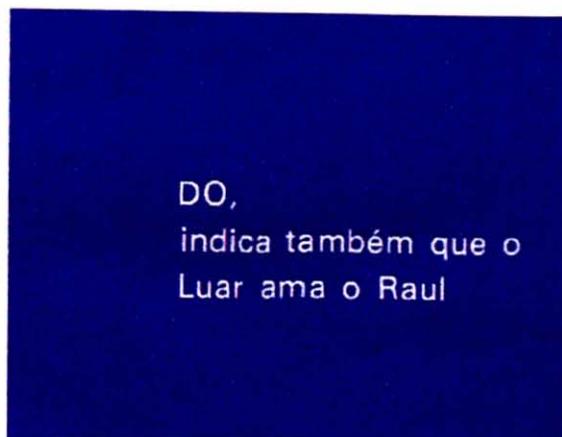


FIGURA 6. *Raul luar*, p. 31.

Ao analisarmos estas páginas, cujas ilustrações e cores chamam sobremaneira a atenção do sentido da visão, podemos inferir interpretações variadas, considerando formas, cores e disposição na página.

Na figura da página 28, o ser redondo azul leva-nos a imaginar o interior do ser humano, um ser fechado em si mesmo, com seus pensamentos e suas reflexões. O fundo branco confirma a paz interior que o ser vive no momento.

Na figura da página 30, a mesma forma redonda, só que em amarelo, o qual ilumina o interior e dá possíveis respostas às suas reflexões. O fundo azul contrasta com o amarelo chamando a atenção para o detalhe visual no centro da página. A relação entre “Raul do Luar” e a forma redonda existe no ser fechado em si mesmo. Tanto a figura da bola quanto o verso terminam no mesmo ponto, encontram-se e fecham-se.

Em *Para Criar Passarinho*, além da anáfora existente em cada início de parágrafo da prosa poética, em que se encontra escrito “Para bem criar passarinho”, as ilustrações formadas com desenhos e pintura se repetem com imagens de passarinhos em diversos tons, nuances e posições. A imagem pictórica na página 9 está relacionada com a prosa de Queirós:

Para bem criar passarinho há que se sonhar borboleta, anjo ou estrela cadente. É importante ter imensas intimidades com o nada, admirar o vazio e um especial encantamento pelo azul que existe muito depois das nuvens, infinito adentro.⁸



FIGURA 7. *Para criar passarinho*, p. 9.

As cores amarelo, azul, vermelho e verde se misturam num jogo de claro e escuro, contornadas pelo branco e preto, construindo sombras que dão à figura poder imaginativo.

O branco pode referir-se à luz, e o preto, às sombras. Entretanto, na parte intermediária, podemos relacionar o amarelo ao elemento terra, o verde ao elemento água, o azul ao ar e o vermelho ao fogo. Onde há cor, há luz, portanto a luminosidade é predominante nas imagens do livro de Queirós. O contraste do claro-escuro é que vai atrair o leitor para a ilustração.

É possível interpretarmos esse contraste metafórico como o momento em que o poeta procura encontrar as palavras exatas para construir seu poema. O escuro corresponderia à etapa em que as idéias na mente do poeta ainda estão confusas, em processo de organização. Enquanto o claro diria respeito ao desabrochar das idéias para o mundo concreto, em forma de palavras. Há, portanto, em nossa interpretação, um enfoque metalingüístico para as ilustrações produzidas por Walter Lara para acompanhar o discurso poético de Queirós, em *Para criar passarinho*.

⁸ QUEIRÓS, B. C. *Para criar passarinho*. Belo Horizonte: Miguilim, 2000. p. 9.

Na imagem pictórica dos passarinhos, o olho chama nossa atenção à contemplação do imenso universo intergaláctico, além das nuvens. Podemos inferir que o olhar voltado para o alto supõe a entrada no mundo da poesia, da imaginação, muito além da realidade, onde impera a criatividade. Não é coincidência que todos os pássaros aparecem soltos, prontos a “voar” a qualquer momento.

Para organizar a análise das ilustrações dos livros de Queirós, observaremos algumas técnicas empregadas pelos ilustradores, como a apropriação, que se trata do aproveitamento de ilustrações antigas com um sentido poético; a fotografia, a aquarela, a computação gráfica, imagens geradas por computador.

Segundo Luís Camargo, “o uso de técnicas diferentes enriquece o universo visual da criança, estimula sua percepção, sua apreciação estética e sua própria criação plástica”⁹.

A técnica da aquarela aparece nos desenhos de Mario Cafiero, para *Coração Não Toma Sol*. De forma geral as ilustrações valorizam o contorno, a linha, o aspecto clássico dos objetos. A principal preocupação do estilo pictórico não é com a forma e o volume, mas sim com as impressões visuais provocadas pelas imagens. Em *Coração Não Toma Sol*, o estilo linear e pictórico também é valorizado, dando ênfase à visualidade.

Logo na página 1, a ilustração se relaciona com o discurso poético da página 2, apresentando função primordialmente simbólica:

Por viver entre sólidas paredes,
Era um coração que não tomava sol
Ele tinha por tarefa represar tudo
Aquilo encontrado, pensado e
Sonhado pelo castelo – instável fortaleza.¹⁰



FIGURA 8. *Coração não toma sol*, p. 1.

⁹ CAMARGO, L. *Ilustração do livro infantil*. 2. ed. Belo Horizonte: Lê, 1998. p.52.

¹⁰ QUEIRÓS, B. C. *Coração não toma sol*. São Paulo: FTD, 1998. p. 2.

A figura do coração dentro do castelo é metafórica. A cor vermelha remete à emoção, ao amor e também ao elemento fogo, o qual no sentido metafórico representa o sentimento amoroso. O lado emotivo do ser humano fica sempre guardado em fortaleza, em seu corpo físico, feito de tijolos que podem ser destruídos a qualquer momento. A instabilidade das emoções humanas, com seus momentos angustiantes e suas alegrias, fica evidenciada nas metáforas ilustrativas. A força lírica do amor, da emotividade humana é metaforizada na figura do coração, que, no decorrer do livro, é representado em várias proporções e situações.

As cores, de forma geral, estimulam o sentido visual. O uso da cor aproveitando os contrastes de tom são mais importantes do que a própria cor em si. A oposição claro – escuro chama a atenção do olhar. Além disso, o contraste quente – frio estabelece uma distinção entre as cores quentes, normalmente vermelho e amarelo, e as frias, azul e verde.

Segundo Johannes Itten, as cores vermelha e amarela frequentemente têm sido usadas para representar expansão. Dessa forma, se uma figura de cor vermelha for sobreposta em um fundo de cor cinza ou qualquer cor fria, mesmo que o tamanho do desenho vermelho seja pequeno, a impressão visual que se tem é que essa figura é maior que seu fundo, devido à sugestão da cor de tonalidade forte, a qual estimula a visão. Percebemos, desse modo, também nas ilustrações, o caráter sinestésico, presente no encontro de estímulos visuais da cor vermelha, que sugerem estímulos táteis.

No mesmo livro, a sobreposição de desenhos é outra constante. Uma figura tendo como fundo outra figura, como podemos observar na ilustração a seguir.



FIGURA 9. *Coração não toma sol*, p. 17.

A figura acima mostra o coração vermelho servindo de fundo para uma borboleta colorida pela mistura de amarelo e vermelho. O coração, por sua vez, tem como pano de fundo nuances de rosa e azul, do mais claro ao mais escuro. Podemos interpretar estas figuras sobrepostas como uma análise do interior humano, de seu poder emotivo e de sua imaginação, ligados à memória infantil, na qual a lembrança da imagem materna, das brincadeiras infantis, da criação de um mundo imaginário na infância se deslocam para o interior do ser humano adulto, para o interior do poeta, enfim do artista, que, por um momento, volta a ser criança ao imergir no mundo da imaginação. A borboleta pode representar a liberdade imaginativa do artista ao desenvolver sua obra, a qual ele constrói com o auxílio do pensamento, do conhecimento, do raciocínio. O coração, como já comentamos, pode representar a emoção, os sentimentos diante do mundo e de suas atribuições. A obra do artista, do poeta, é construída com a ajuda da emoção, entretanto, muito mais da liberdade criadora do pensamento poético, o qual, na ilustração, em forma de borboleta, toma a frente da simples emoção.

A idéia de liberdade imaginativa, o retorno à memória infantil, época em que a criatividade e o sonho vivem em pleno vapor, estão presentes tanto no desenho como no discurso poético da página 18, como podemos observar a seguir.

Cansativo, esse trabalho do coração. Ele quis, um dia, deixar sua idéia de borboleta pousada no cabelo da mãe, do lado esquerdo. Mas as cores queriam estar no fundo, junto da infância. E quando lá deixadas, voaram para o lugar da imaginação. A borboleta chegou a ocupar o coração por inteiro.¹¹

A utilização de figuras geométricas, como quadrado e triângulo também é um recurso na figura da página 24.



FIGURA 10. *Coração não toma sol*, p. 24.

¹¹ Idem, p. 18.

Conforme Donis A. Dondis, no livro *Sintaxe da Linguagem Visual*, constituem elementos básicos da comunicação visual o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. “A linha descreve uma forma. Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade da forma.”¹² Segundo Dondis, há três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero. Podemos, então, interpretar o emprego das figuras geométricas como mais um indício metafórico de referência ao ser humano. A forma quadrada nos remete à idéia de retidão, de um ser fechado em si mesmo, cuidadoso, preocupado com o seu interior. A direção horizontal e vertical das linhas do quadrado sugere o bem-estar interior. A forma triangular, cujas linhas apresentam direção diagonal, dá a idéia de tensão, conflito, ação, sugere instabilidade interior, ao contrário do sentimento de estabilidade que as linhas horizontais e verticais denotam na figura quadrangular.

A forma circular também aparece na ilustração apresentada, nas metades do coração dividido. O círculo remete-nos à idéia de proteção, de infinitude, de útero materno, um retorno ao seio materno pelo artista.

Dessa forma, momentos estáveis e instáveis no interior do ser humano são metaforizados por meio de ilustrações que, em conjunto com o discurso poético de Queirós, permitem uma interpretação metalingüística para o livro.

A figura do coração vermelho, recortada em cinco partes, forma um quebra-cabeças, metaforicamente, o poema, que vai sendo construído aos poucos, em meio a instabilidades da intuição poética.

Observe o trecho que acompanha a ilustração:

Pelo seu resto de medo, o castelo pensou em deixar o coração ao sol, mas aos pedaços. E como cinco eram as partes, em pouco tempo ele estaria todo ensolarado. Mas foi preciso um amigo para vigiar o primeiro pedaço, enquanto o castelo buscava o segundo, num segundo dia, um terceiro em terceira era...¹³

“Deixar o coração ao sol” pode representar uma forma de tentar dar sentido ao que se está imaginando. A exposição ao calor remete-nos à idéia de reavivar a imaginação criadora.

¹² DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 57.

¹³ QUEIRÓS, B. C. *Coração não toma sol*, p. 24.

Ainda em se tratando da técnica da aquarela, outro exemplo de ilustração é o já comentado *Para criar passarinho*, em que as pinturas de pássaros dispostos nas mais variadas posições, cujo colorido contendo amarelo, verde, azul, branco e vermelho nos remete à idéia de liberdade para criar, a mesma liberdade que o passarinho tem quando está em contato com as cores da natureza. O mundo natural é repleto de cores que nos levam a imaginar variadas significações. Entretanto, a mistura de cores apresentada nas ilustrações de *Para criar passarinho* nos sugere a idéia de harmonia interior. A mesma harmonia de que o pássaro necessita para viver na natureza, o poeta precisa para escrever seu poema. Novamente, a metáfora metalíngüística estabelece um jogo de sentidos em que o caráter lúdico é a principal característica. As ilustrações podem ser consideradas metafóricas porque os passarinhos, apesar de estarem caracterizados com detalhes, surgem sobre um fundo colorido, que não condiz com a natureza real, e sim possibilita-nos inferir sentidos fora dos habituais para as figuras.



FIGURA 11. *Para criar passarinho*, p. 11.

Nesta ilustração, foi empregada a **técnica da aquarela** e surgem três pássaros, cada um em um galho diferente, em posições distintas, dando a idéia de que, apesar do pequeno espaço do desenho, a liberdade é grande, ultrapassa os limites do papel. Embora haja os galhos que representam muros e paredes, nos quais os pássaros podem apoiar-se, existe uma certa liberdade para que o animal possa investigar outros espaços. Podemos interpretar esses pássaros em seus galhos como o poeta que, ainda preso a regras convencionais do discurso escrito, é

capaz de imaginar ludicamente um mundo poético, metafórico, e trabalhar com liberdade na construção de seus poemas, tal como o ilustrador.

Também podemos inferir que a figura dos três pássaros pode estar representando um único pássaro, o mesmo animal voando aqui e ali, em movimento. O discurso poético de Bartolomeu Queirós exposto logo a seguir sugere o vagar pelo ilimitado mundo da imaginação.

Para bem criar passarinho é proveitoso ignorar as grades, as prisões, as teias. É bom se desfazer das paredes, cercas, muros e soltar-se, deixar-se vagar entre perfume e brisa. É melhor ainda não dispor de trilhas ou veredas e ter o ar inteiro como um espaço pequeno para a ligeireza das asas.¹⁴

Assim como os poemas e a prosa poética de Bartolomeu Queirós sugerem idéia de movimento, os ilustradores de seus livros possivelmente procuram repetir a mesma idéia em seus desenhos. Até mesmo o planejamento gráfico do livro foi feito de modo a ter a mesma dimensão de movimento. Em todo o livro, a partir do início do discurso poético na página 7, trechos discursivos e pinturas se alternam no espaço da página. Nas páginas pares, o discurso poético vem impresso na parte superior e a pintura na parte inferior. Nas ímpares, a disposição dos itens é invertida. Desse modo, ocorre uma movimentação ondulatória, que pode representar o processo cognitivo no qual se insere o poeta para estruturar seu discurso, envolvendo um sistema metalingüístico, que, aliás, é uma das possíveis interpretações dos textos de Queirós.

Toda imagem pressupõe um movimento porque este último tem relação direta com o tempo, segundo o ensaio de Jacques Aumont sobre *A imagem*. Existem as imagens não-temporalizadas, que são as “que existem idênticas a si próprias no tempo”¹⁵, e as imagens temporalizadas, que “se modificam ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta”¹⁶. O dispositivo é o meio pelo qual se produz a imagem, transmitindo-a e apresentando-a ao receptor.

¹⁴ QUEIRÓS. *Para criar passarinho*, p. 11.

¹⁵ AUMONT, J. *A imagem*. 3. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. São Paulo: Papyrus, 1999. p.73.

¹⁶ *Idem*, p. 73.

Nas ilustrações de Walter Lara, em *Para Criar Passarinho*, o movimento das imagens está intimamente relacionado ao tempo, pois este existe em função de um processo de construção artística que envolve não só o ilustrador, mas também o poeta Queirós. A relação entre tempo e movimento acontece naturalmente e não ocorre somente nesta obra. Para que os desenhos sejam feitos, coloridos, organizados na folha em conjunto com o poema, é preciso tempo e movimento, o que acabou por influenciar no contexto da obra poética de Queirós.

Aumont estabelece algumas subdivisões para as imagens temporalizadas e as não-temporalizadas: imagem fixa *versus* imagem móvel; imagem única *versus* imagem múltipla e imagem autônoma *versus* imagem em seqüência. Os três tipos de subdivisões podem ser encontradas nas ilustrações que complementam os textos de Queirós.

No exemplo apresentado da página 11 de *Para Criar Passarinho*, à primeira vista temos uma imagem fixa, os três pássaros parados em três galhos; entretanto podemos interpretar, num segundo momento, uma certa mobilidade nas figuras dos pássaros, na medida em que verificamos o contexto em que elas estão inseridas e levamos em consideração o planejamento gráfico e as imagens metafóricas do discurso poético de Queirós, que suscitam a idéia de liberdade para a imaginação criadora.

Além disso, podemos inferir que, a partir de uma imagem múltipla (três pássaros), temos uma imagem individual, única, porque imaginamos a possibilidade de ser apenas um pássaro em movimento, ora mais perto, ora mais distante.

Ainda há a possibilidade de a ilustração sugerir autonomia dentro de uma seqüência de imagens. Ao mesmo tempo em que existe um conjunto de ilustrações apresentadas seqüencialmente, vários pássaros coloridos em diversas posições, cada pássaro é uma figura única, autônoma e pode sugerir variados sentidos. Em uma interpretação de caráter metalingüístico, os pássaros em movimento podem representar os devaneios do poeta ao imaginar palavras e sentidos para sua poesia. O poeta é um só, mas a variedade de termos poéticos que podem ser empregados e a quantidade de significados que seu discurso poético pode suscitar é grande.

Uma outra técnica utilizada pelos ilustradores dos textos poéticos de Bartolomeu Queirós é a fotografia. O livro cuja técnica apresentada é a arte

fotográfica é *O Peixe e o Pássaro*. As fotos de Haroldo Carneiro e o projeto gráfico de Eustáquio Rodrigues possibilitam diferentes compreensões do discurso poético de Queirós e aguçam nossa percepção na medida em que valorizam o olho nas figuras de peixes, pássaros, sol, janelas, aquário.

Segundo Lúcia Santaella e Winfried Nöth, em seu livro *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, “as imagens fotográficas são necessariamente imagens do instante (...) guardam em si o momento irrepitível do disparo em que o obturador corta de um só golpe, para sempre, inexoravelmente, o fluxo do tempo”¹⁷. O único momento temporal é o tempo extrínseco da exposição e o da revelação da fotografia, porém isso não modifica seu caráter instantâneo.

Um recurso bastante utilizado no livro citado é o da montagem de fotos: uma disposta sobre a outra.

De acordo com Modesto Carone Netto, o conceito de montagem deriva do conceito de cinema. Configura-se como uma união artística de seqüências de imagens e cenas individuais em situações diferentes, sem vínculo de ação ou pensamento. Segundo Eisenstein, “montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes. (...) As representações isoladas concorrem para formar uma imagem. E esse resultado é obtido através dos processos de montagem”¹⁸. Ainda conforme Eisenstein, o aspecto positivo da montagem consiste em que a emoção e o raciocínio do receptor interferem no processo de criação, porque a partir do momento em que se colocam duas imagens independentes justapostas, o receptor (leitor) pode proceder a várias compreensões.

A teoria de Eisenstein contempla o cinema, as imagens cinematográficas, porém pode ser estendida às outras expressões artísticas, como pintura, escultura, desenhos, fotografia e, também, à literatura.

¹⁷ SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 79.

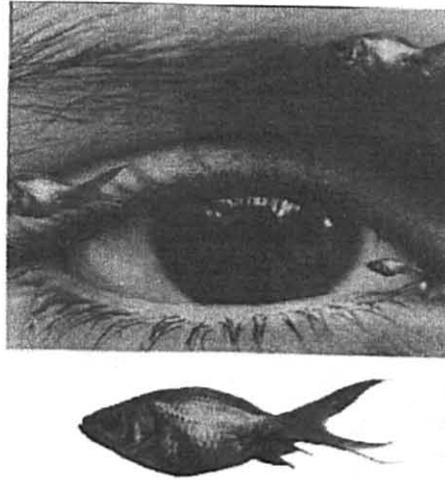


FIGURA 12. *O peixe e o pássaro*, p. 8.

Nesta ilustração de *O Peixe e o Pássaro*, a montagem fotográfica apresenta o olho humano na parte superior, com alguns pequenos peixes passando na frente, como se o olho estivesse dentro de um peixe em tamanho maior. As imagens aparecem justapostas. Percebemos também uma representação metafórica, pois as figuras de peixinhos nadando na frente do olho podem representar os pássaros, como verificamos no capítulo I. Os peixes são os pássaros na água, assim como os pássaros são os peixes no ar. Ambos se correspondem na medida em que ar e água se complementam. O olho humano, por sua vez, encontra-se em uma posição intermediária, pois o ser humano depende tanto da água como do elemento ar para viver.

No discurso poético, Queirós confirma essa análise ao colocar-se entre o peixe e o pássaro, no seguinte trecho:

O pássaro da minha história eu o observo durante um dia.
 Também o peixe eu o observo nesse mesmo dia.
 Estamos juntos, mas com uma pequena diferença:
 O pássaro está no ar, o peixe na água
 E eu entre os dois – na terra.¹⁹

¹⁸ CARONE, M. N. *Metáfora e montagem*, p.104 – 105.

¹⁹ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*, p. 9.

O título desta parte é *O Tempo*. O tempo está relacionado ao ritmo e este à música. É possível encontrarmos uma correspondência entre a imagem do olho com os peixes em movimento e o tempo. A fotografia-montagem em análise traduz um momento, uma tomada e um plano que cura um certo tempo. Podemos interpretar esse momento como aquele em que o poeta, inserido em sua imaginação criadora, focaliza uma palavra para empregar em sua obra. O caráter metalingüístico, assim como se faz presente no discurso poético, torna-se possível no contexto das ilustrações.

Esse momento tende a ser substituído por outro, criando um movimento que estabelece o ritmo, tal qual ocorre nas artes musicais. A diferença, segundo Nestrovski, é que “nas imagens em movimentos são os olhos que apalpam e auscultam o ritmo”²⁰. Da mesma forma, uma palavra pode ocupar o lugar de outra, dando vazão ao movimento da imaginação do artista, que, assim, vai burilando seu poema, em meio a conflitos existenciais do ser humano representados pelas figuras de peixe e pássaro. Podemos interpretar esta ilustração em um sentido metalingüístico, do fazer poético, e ainda como a representação de um espaço em que convergem os conflitos humanos. É possível, entretanto, pensarmos na conciliação de ambas as situações: o artista, no momento da inspiração para escrever, reflete sobre seu lugar no mundo e, como poeta que é no mundo, escreve sobre si, ou seja, sobre o processo de escrever poemas. O poeta e o texto poético, segundo nossa interpretação, apresentam-se como únicos.

Uma outra característica desta fotomontagem na página 8, quando o discurso poético afirma que “Não foi possível observá-los mais de um dia”²¹, é o recorte existente em ambos os textos. Na fotografia, o ilustrador recortou imagens e colocou-as sobrepostas, temporalizou-as, repartindo o espaço da folha, em que o fundo branco contrasta com a figura do olho. No discurso de Queirós, as frases poéticas apresentam caráter de recorte, pois faltam conectivos entre os três períodos, em que o ponto-final torna-se o limite entre o silêncio do término da período e do movimento e a retomada de um novo período em seguida, e assim sucessivamente. Dessa forma, o ritmo na imagem e no discurso escrito se processa no limite entre o silêncio e a palavra. Em nossa interpretação, os altos e baixos,

²⁰ NESTROVSKI, *apud* SANTAELLA, L. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. p. 93.

representados pelo silêncio e pela palavra, constituem o trabalho do artista na produção de sua obra, a imaginação criadora entre inconsciente e consciente.

Verificamos, então, mais uma vez, que as ilustrações inseridas nas obras de Bartolomeu Queirós apresentam caráter lúdico, porque metafórico, e podem suscitar variados sentidos. As metáforas, por sua vez, estão relacionadas diretamente ao poético, e este ao imaginário tanto infantil quanto adulto. Estabelecemos, desse modo, uma relação direta entre os livros de Bartolomeu Queirós e a ludicidade.

Segundo Analice Dutra Pillar, em seu livro *A Educação do Olhar no Ensino das Artes*,

o pensamento intuitivo da criança desenvolve-se à maneira do jogo, funcionando simultaneamente como simulacro e como verdade, onde tudo é suscetível de ser transmutado nesse universo, onde reiteradas interações são produzidas nesse meio em que as palavras ainda são coisas, e as coisas maleáveis e flexíveis como não podem ser os signos da linguagem adulta. Esses valores de gratuidade, esse sentido de festa, essa instantaneidade da invenção caracterizam a infância como um momento de vida fundamentalmente poético.²²

Assim, por meio das ilustrações metafóricas, podemos verificar o caráter lúdico das obras de Queirós, que, em um primeiro momento dirigidas às crianças, tornaram-se fonte de ludicidade para todas as idades, pela riqueza de possibilidades de sentidos.

No discurso de Queirós, o espaço do homem se forma à medida que ele for capaz de “enxergar” mais e mais longe, não somente do ponto de vista físico, como também mental.

De acordo com Ismail Xavier,

“toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da “objetividade” da imagem. A condição dos efeitos da imagem é esta. Em particular, o efeito da simulação se apóia numa construção que inclui o ângulo do observador. (...) o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito”²³.

²¹ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*, p. 9.

²² PILLAR, A. D. *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999. p. 194.

²³ XAVIER, I. *apud* NOVAES, A. *O olhar*. 9ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 379.

A montagem fotográfica constitui uma simulação que joga para o leitor a responsabilidade de interagir com a imagem no contexto da obra para trabalhar com a imaginação.

A ausência de cores em *O Peixe e o Pássaro* dá ao preto e branco uma importância fundamental no texto, na medida em que os contornos das figuras são evidenciados e o zoom no olho humano deixa mais clara a contraposição do claro – escuro, a ponto de estar bem visível o brilho do olho no fundo escuro da córnea.

Além da montagem das figuras sobrepostas, ocorre a multiplicidade de imagens, visto que o mesmo peixe é copiado quatro vezes, cada um em um espaço diferente da folha, o que ressalta a nossa análise sobre as diferentes perspectivas que se pode ter diante de um objeto.

A força da fotografia está na duplicação das aparências que ela permite. Como qualquer outro tipo de imagem, a fotografia é um signo. De acordo com Santaella, os signos e, portanto, as imagens são “mediações entre o homem e o mundo” (...) “As imagens só podem funcionar como signo porque representa, substitui, registra, está no lugar de alguma outra coisa que não é ele próprio”²⁴, por isso tratar-se de um duplo.

O papel da perspectiva contribui sobremaneira para que o nível simbólico da imagem fotográfica venha à tona. O fotógrafo precisa considerar as mudanças perceptivas geradas no receptor quando ele focaliza, com sua máquina, algum objeto de forma diferente. Se a perspectiva do fotógrafo foge ao comum, o receptor terá uma outra visão, um estranhamento da imagem. Nesse “estranhar” reside o caráter lúdico, pois o receptor é convidado pelas imagens textuais a fazer parte do jogo da imaginação.



FIGURA 13. *O peixe e o pássaro*, p. 12.

²⁴ SANTAELLA, L; NÖTH, W. *Imagem*, p. 131.

A perspectiva fotográfica da montagem feita na ilustração acima provoca no observador uma série de compreensões que podem ser até contraditórias. No mesmo espaço (gaiola) encontramos pássaros e pessoas. O espaço fechado dá a idéia de prisão, de que alguém é proprietário do ser preso.

Em conjunto com o discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós, a ilustração de Haroldo Carneiro simboliza o lugar do homem e da natureza no mundo moderno. O título do trecho transcrito a seguir e colocado na página 13 é *A Posse*:

A história é minha, mas o pássaro e o peixe não são meus.
Até que é fácil possuí-los. Basta um aquário e uma gaiola.
Mas não me importa tê-los na mão.
Aprendo a me satisfazer pelos olhos,
assim como os pássaros e os peixes
que não têm mãos.²⁵

O conflito do homem diante do mundo moderno, materialista, um mundo-prisão, cujos “criminosos” são o próprio homem e a natureza, pode ser inferido da imagem fotográfica. Tanto o poeta quanto o ilustrador deixam ao observador a tarefa de encontrar explicações para a possibilidade de uma convivência pacífica entre o homem e a natureza, considerando que o primeiro age como proprietário da segunda, esquecendo-se de que depende dela para sobreviver. A natureza é uma expressão artística do mundo, existe para ser apreciada com os olhos, como pudemos verificar no livro de Queirós *Os Cinco Sentidos*, cujo discurso poético analisamos no capítulo I.

Com nossos olhos, podemos observar que a gaiola da foto tem a forma de uma bomba nuclear, e não é à toa que a montagem feita por Haroldo Carneiro apresenta os pássaros de cabeça para baixo, dentro de uma gaiola com formato de ogiva nuclear.

Por meio de uma imagem real, o fotógrafo Haroldo Carneiro também procura revelar o que não pode ser visto. Segundo Alberto Manguel, “ao contrário da fotografia, o mundo não tem uma moldura: o olho divaga e pode apreender o que está além das margens”²⁶. Um documento fotográfico mostra apenas que o fotógrafo deseja enquadrar e o que determinada luz e sombra lhe permitiram revelar, mas o

²⁵ QUEIRÓS, B. C. *O peixe e o pássaro*, p. 13.

fato de a fotografia admitir fidelidade ao mundo real abre espaço para que ela seja manipulada sem oposições. Essa manipulação torna-se quase imperceptível devido aos avanços das técnicas eletrônicas. Nos dois exemplos citados de fotos do livro *O Peixe e o Pássaro*, a máquina fotográfica não foi a única tecnologia a ser usada, o computador, com a técnica da computação gráfica, foi imprescindível para que, na fotografia da página 13, realmente possamos crer que a imagem das crianças presas na gaiola é real.

De acordo com Manguel, “a fotografia permite, talvez mais do que qualquer outra arte, que a manipulação e a censura se tornem parte integrante do seu próprio processo criativo”²⁷.

Todas as outras formas de arte – literatura, escultura, pintura – admitem várias interpretações, exigem que o interlocutor entre num jogo no qual acredita, tornando-se coadjuvante do processo de construção da obra de arte. A fotografia, no entanto, embora admita a subjetividade da câmera, com diferentes perspectivas, nos passa a convicção de que nós, leitores, estamos diante de uma situação que ocorreu em determinado momento, e o olhos do observador captou como realidade.

O planejamento gráfico de *O Peixe e o Pássaro* apresenta fotografias de página inteira nos números pares e discurso poético escrito nas páginas ímpares, ambos os textos sempre interagindo um com o outro.

Na fotografia encontramos um caráter de duplicidade, qualquer que seja o ângulo adotado. Há uma natureza contraditória, própria da imagem fotográfica. Segundo Santaella, “a convivência de contrários nela (na fotografia) se apresenta como uma constante, que se estende desde o nível de materialidade mais evidente até o nível de maior complexidade e abstração”²⁸.

É no caráter de duplicidade que podemos relacionar as fotografias que ilustram os textos de Queirós com sua poesia, pois o ambíguo, o contraditório, o metafórico envolvem dois níveis de significado constantes em seu discurso, o que pode ser verificado também nas fotos que acompanham seus escritos, em *O Peixe e o Pássaro*.

²⁶ MANGUEL, A. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 92.

²⁷ Idem, p. 92.

²⁸ SANTAELLA, L. NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. p. 125.

Da técnica da fotografia, passamos a analisar uma outra técnica empregada pelos ilustradores que trabalham junto com o poeta, a pintura aliada aos efeitos da computação gráfica. Em *De não em não*, o projeto gráfico e as ilustrações de Glória Campos e Paulo Bernardo Vaz misturam pintura, inserção de tipos gráficos, letras de imprensa e fotografias de objetos, que, por meio de recursos da computação, formam um jogo de imagens, no qual o paradoxo entre a fantasia e a realidade se confirmam, em conjunto com o discurso poético do autor Queirós.

Fazendo jus ao título da obra, *De não em não*, no decorrer das páginas, fazem parte das ilustrações palavras em tipo de imprensa com sentido negativo, como noite, nada, falta, mata, vazio, medo e fome. É curioso quando verificamos que no meio dessas palavras há uma única palavra, localizada nas páginas intermediárias do livro, que possui sentido positivo, fantasia. Nas páginas 15 e 16 a seguir, é possível encontrar uma ilustração em que o jogo de imagens computadorizadas se coaduna com os objetos e as cores dispostos e a palavra “fantasia”.



FIGURA 14. *De não em não*, p. 15 - 16.

A idéia de fantasia pode estar relacionada à imaginação, ao universo metafórico e lúdico da memória infantil. Neste livro, os ilustradores metaforizaram a fome social, usando a ludicidade como recurso para atrair os leitores, complementando o discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós. O grito para os problemas sociais não pode ficar distante da poesia e, por isso, o caráter

metalingüístico também pode ser uma possível interpretação para as ilustrações da obra. O processo de criação da poesia passa por uma infinidade de “nãos” até encontrar os “sins”. O conflito interior do artista torna-se conseqüência do confronto entre qual a melhor palavra para compor o poema. A seleção e a organização do poema e da ilustração são demoradas e requerem paciência e disposição do artista, que, aos poucos vai matando sua sede e sua fome de arte. Eis, então, outra interpretação coerente com o discurso poético e a ilustração. A fome pode ser metáfora da falta de cultura, falta de poesia, de imaginação, de fantasia, de vida, enfim, de ludicidade.

Na ilustração apresentada anteriormente, a figura de um conjunto de garfos e do copo representam simbolicamente o sentido contrário do uso normal do objeto, ou seja, o garfo nos remete à idéia de alimento, no entanto a conotação sugerida é a fome, e o copo nos remete à água, porém, neste contexto, a idéia é de sede. Constatamos, então, que o jogo dialético dos contrários, ao qual nos referimos no primeiro capítulo, também se configura nas ilustrações do discurso poético de Bartolomeu Queirós.

As cores azul, amarelo, lilás, o vermelho aproximando-se ao alaranjado dão o tom à fantasia de que o poema necessita para dialogar com o leitor. No discurso poético, verificamos a aliança da ilustração com as imagens metafóricas da poesia:

Quando a tarde recolhia o vôo dos pássaros entre galhos e ninhos e a lua crescia nas bordas das montanhas, a felicidade invadia provisoriamente o espírito da mãe. A fantasia era um acalanto amaciando o fim do poente. Quem sabe o marido chegaria abraçando os filhos depois de ter travado uma aliança com a Fome?²⁹

Assim tanto no texto escrito quanto nas imagens, a idéia de que uma ausência pressupõe uma presença, e vice-versa, se transmite no decorrer das páginas da obra *De não em não*.

Quanto à imagem nas páginas 15 e 16 de *De não em não*, podemos compará-la à técnica desenvolvida pelo pintor Joan Mitchell. Este pintor utiliza uma técnica surrealista para pintar seus quadros, nos quais apresenta uma série de pinceladas, criando um jogo de movimentação de luzes e sombras. Sobre Mitchell,

²⁹ QUEIRÓS, B. C. *De não em não*, p. 15.

Alberto Manguel tece análises em seu livro *Lendo Imagens*, no qual afirma que “a única coisa certa é o brilho do amarelo, que se torna ainda mais quente em virtude de sua associação com o lilás quase cor-de-rosa, e a impressão de movimento ou de marcha, criada pela proximidade e pela direção das pinceladas”³⁰. Ainda conforme Manguel, as telas de Mitchell têm o propósito de não comunicar, e o sentido das cores e das pinceladas ficam a cargo do espectador.

Entretanto, as imagens que servem de fundo para as páginas 15 e 16, em *De não em não*, não são surrealistas, elas têm um propósito para estarem ali, na medida em que formam um conjunto com a imagem dos garfos e a do copo, além de estabelecerem relação simbólica com o poema.

Podemos atribuir às cores tanto uma realidade física quanto simbólica. As cores são agradáveis a nós de acordo com a nossa percepção, mas são também indicações de como nos relacionamos emocionalmente com o mundo, por meio das quais procuramos decifrar o insondável, o não-dito.

De acordo com os valores cromáticos adotados a partir do Renascimento por Leon Battista Alberti, as sombras criadas pelas cores em *De não em não* (páginas 15 e 16) também simbolizam os quatro elementos da natureza. Não temos o verde, mas vemos o azul e o amarelo, de modo que o não-dito (o verde) existe entre os dois, o cinzento aparece entremeado às outras cores e nas imagens computadorizadas dos garfos. Assim, há uma referência aos elementos água e terra, sem que as cores que as simbolizam estejam nítidas na imagem. Aliás, a nitidez não existe nas ilustrações de *De não em não*, pois as cores e os traços se misturam, passam uns sobre os outros, de forma a estimular a imaginação do leitor. Entre luzes e sombras, o discurso poético de Queirós se constrói, porque todo o poema é escrito sobre um fundo pintado conforme analisamos.

Em *Minerações*, as imagens de Paulo Bernardo Vaz podem ser comparadas às de Paul Cézanne, nas quais as formas são traçadas apenas dando a idéia do objeto a ser retratado. Os objetos e os seres são desenhados da maneira como o artista as vê, sem a nitidez de uma fotografia ou de uma imagem realista.

Tanto nas obras de Cézanne quanto nas de Vaz os contornos surgem quase apagados, como sugestões de que naquela tela existe algum ser. Usando uma

³⁰ MANGUEL. A. *Lendo imagens*. p. 40.

expressão de Manguel para a obra de Mitchell, a pintura de Cézanne é feita de “imagem como ausência”.

Da mesma forma, as ilustrações em *Minerações* trazem imagens em que ao mesmo tempo que mostram os seres, a natureza, os objetos, esconde-os num manto de cores sombreadas.



FIGURA 15 . *Minerações*, p. 11 - 12.

Nas ilustrações apresentadas acima, a imagem da vela está coberta por uma suposta rocha. A vegetação em meio às rochas e animais sugere uma situação com o objetivo de “jogar” com as cores e os elementos da natureza. Os efeitos desse jogo ocorre também no leitor.

O discurso poético de Queirós complementa a imagem ilustrada, empregando metáforas relacionadas ao elemento fogo:

Há que queimar em calor e luz
como faz o fogo. Chama
desenhando votivas sombras em
ouro e fumaça. Lume que arde
enquanto consome as causas.³¹

A palavra-chave do texto escrito é “sombras”, que se relaciona física e simbolicamente com a ilustração. Física porque realmente se mostra a chama de uma vela provocando sombras. Simbolicamente porque as sombras podem

representar as agruras de um poeta ao escrever um poema, as dúvidas do ser humano diante dos obstáculos que a vida lhe impõe e até a efemeridade da natureza e da vida do homem, que vive envolta entre altos e baixos.

Desse modo, a técnica de sombreamento utilizada por Cézanne se coaduna com a de Vaz. De acordo com Alberto Manguel, Cézanne só pintava mais nitidamente aquilo que ele compreendia bem, o que eram apenas pequenas sugestões em sua imaginação, o contraditório, o ambíguo, o não-dito, ele apenas sombreava, ressaltando o caráter simbólico do objeto ou do ser retratado, como podemos observar na figura a seguir:



FIGURA 16. *Lendo Imagens*, p. 45.

O mesmo tipo de técnica é empregada por Vaz em *Minerações*. Segundo Paulo Menezes, em *A Trama das Imagens*, o artista, "ao tirar a atenção dos contornos, formam-se imagens em que a linha perde toda sua função delimitadora. A sugestão sobrepõe-se à precisão"³².

Nas ilustrações que acompanham os textos de Queirós em *Minerações*, a ênfase ocorre sobre a percepção visual. As matizes estimulam a visão, que influencia em nossa memória e na compreensão da imagem. No contexto das páginas 11 e 12, há apenas tentativas de compreensão, pois as "sombrias" no

³¹ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 12.

³² MENEZES, P. *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*. São Paulo: edusp, 1997. p. 23.

discurso poético impossibilitam a precisão das idéias. Verificamos apenas nuances de folhagens ou de rochedos em meio a sugestões de um ambiente natural.

Em primeiro plano, aparece a vela, com a chama e o tucano, que se encontram mais próximos do espectador. Na perspectiva, podemos inferir que a vela e o tucano são seres cujo lugar no mundo tornou-se mais claro ao autor. Uma possível interpretação para esta imagem é a ênfase sobre o caráter metalingüístico em conjunto com o lugar do ser no mundo. A vela e sua chama representam o pensamento humano, o interior do artista, iluminado pela força da imaginação, pelo trabalho árduo da construção de uma obra, seja ela uma imagem ilustrativa ou um poema. Por outro lado, há o tucano, animal cujas cores nos remetem à idéia da chama da vela, luminosidade interior. Verifica-se que a luz da vela contrasta com o negro das possíveis rochas representadas. O poeta ou o artista, representado na imagem do tucano, coloca-se sempre entre “rochas” e “velas”, ou seja, entre as dificuldades e as ondas de imaginação poéticas que perfazem um trabalho artístico. Assim, o lugar do ser poeta no mundo é o espaço do limite do jogo metafórico das imagens.

Ainda em *Minerações*, como podemos verificar nas ilustrações das páginas 5 e 6 mostradas a seguir, a figura do peixe se confunde com o ambiente, ao qual se misturam uma concha e uma série de pinceladas que sugerem pequenos seres vegetais ou animais. Na visão de sombras que se formam impera a idéia de movimento na medida em que não há contorno que delimite as formas dos desenhos.

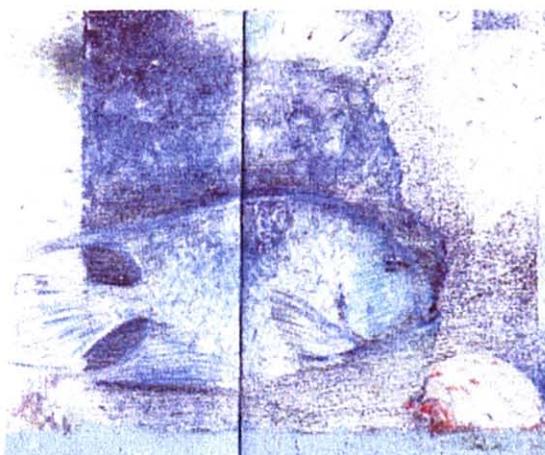


FIGURA 17. *Minerações*, p. 5 - 6.

A imprecisão das figuras é preponderante e a imagem denota os elementos água, ar, terra e fogo (respectivamente, verde, azul, cinza e vermelho). Isso reforça a idéia de movimento. No discurso poético de Queirós, o movimento é sugerido pelo verbo “nadar”. Mais uma vez o jogo dialético de luz e sombras (branco e azul), de movimentação e inércia, ausência e presença, é sugerido tanto pelo texto escrito quanto pela ilustração, como podemos constatar no trecho a seguir:

Há que se chorar com lágrimas
Invisíveis como choram os peixes.
Nutrir-se de limo e lodo umedecidos
pelo próprio pranto. Nadar em mágoas,
Repousar sob a sombra da lua – cercar-se
dessa fascinante farsa
Do céu se mirando em espelho de
água e noite. Depois dormir, fechado
sobre si, como concha, sonhando pérolas.³³

Ao analisarmos as relações entre as formas e as cores na imagem do peixe e da concha, podemos inferir que “o azul é em si profundidade: é o celeste que acalma em seus tons claros, ficando cada vez mais triste ao escurecer. É o mergulho no infinito”. Além disso, “as cores profundas reforçam-se em formas arredondadas (azul – círculo). O azul (...) é concêntrico, voltando-se para si mesmo”³⁴.

Assim, a forma arredondada do peixe sugere uma relação de sentido com o azul. Estabelecendo relações entre o texto escrito e a imagem ilustrada, também há termos metafóricos que remetem ao redondo, como lua, concha e pérolas. Tanto a lua como as outras duas existem em um ambiente azulado (céu ou mar).

Na imagem da concha e do redondo, podemos inferir associações do retorno ao interior de si mesmo, uma volta ao tempo infantil, à memória familiar. Por outro lado, é possível também imaginar o encontro do poeta com a palavra, o qual, durante o processo de escrever, “sonha”, “pensa”, “burila”, “cria” palavras que se encaixem em sua obra literária. No trecho “Depois dormir, fechado sobre si, como concha, sonhando pérolas”, já citado, a característica de metalinguagem se mostra mais claramente. As pérolas simbolizam a luminosidade de uma idéia que emergiu do interior poético, a palavra.

³³ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 5.

³⁴ MENEZES, P. *A trama das imagens*, p. 144.

O jogo metafórico de luz e sombras permanece no conjunto concha e pérolas, pois ao mesmo tempo que a pérola representa o interior da concha, pressupondo a escuridão, ela irradia luminosidade, brilha.

Na ilustração das páginas 5 e 6 de *Minerações*, apresentadas anteriormente, partes claras, quase brancas ou brancas, se alternam e se misturam a partes escuras, e os tons de azul vão do mais claro ao quase preto. Essa característica de sombreamento e gradação de cores faz com que haja uma dialética, na qual claro e escuro, dia e noite, aberto e fechado convivam perfeitamente, sem se anularem mutuamente, apenas se complementando.

A relação entre os elementos essenciais da natureza e as cores torna-se evidente no conjunto do discurso poético e da ilustração nas páginas 15 e 16, de *Minerações*, apresentada a seguir:



FIGURA 18. *Minerações*, p. 15 - 16.

A nuance de cores verde, azul, amarelo um pouco avermelhado representa os elementos água, ar, terra e fogo, respectivamente, misturados, sem contorno algum que os isole um do outro, simbolizando o todo, a unidade terrestre. A Terra assim como o homem e o Universo são seres unos que englobam todos os elementos naturais simultaneamente, para que a vida possa transcorrer em harmonia.

No discurso poético de Queirós, o ciclo da vida e dos elementos essenciais da natureza ignoram o tempo, mesmo porque este torna-se infinito na medida em que o término de um ciclo representa o início de outro.

Há que se ter a discrição dos minérios
 entretidos com os tons do ar, da água, do fogo
 a – e tão somente – sem desconfiar fortunas. Ser
 na terra o útero e o filho, sem sinais de medo,
 nascimento, morte. E como os minérios ignorar o até quando.³⁵

Podemos observar na imagem que, além de não haver contornos separando terra, montanhas e céu, também não existe qualquer moldura, o lápis de cera utilizado ultrapassa a fronteira da tela, dando vazão à imaginação do poeta e do leitor. Na página 16, o discurso de Queirós afirma: “Baixar as pálpebras – asas que acordam sonhos”³⁶. Na expressão metafórica, a fantasia e a imaginação entram em ação quando o sentido físico da visão descansa. Podemos sugerir que, nesse momento, começa a “trabalhar” a visão imaginativa do artista.

Observando uma tela pintada, nossa imaginação acerca da imagem pode ir muito além do que nossa visão nos permite enxergar.

Os “minérios” citados por Queirós estão representados na imagem em meio aos outros elementos. A mineração remete à idéia de ouro, brilho, pedras preciosas, tesouro, e os minérios existem em toda a imagem. Eles podem estar sugeridos na forma indefinida do sol, que no texto surge apenas como sugestão no amarelo-laranja. Além disso, os minérios podem ser imaginados na água, nas montanhas, nas montanhas, porque o brilho que o ilustrador deixou transparecer em todas as imagens sugere a mineralidade. É claro que os minérios aos quais nos referimos têm sentido metafórico. Denotativamente não são minérios, e sim podemos interpretá-los como as palavras de um poema ou as cores e formas de uma imagem.

Para tentarmos compreender as ilustrações de Paulo Bernardo Vaz em *Minerações*, de Bartolomeu Campos Queirós, é importante, num primeiro momento, observarmos o discurso poético de Queirós e relacioná-lo com a figura que o ilustra, tendo em vista que uma das funções da ilustração é complementar o texto escrito, contribuindo para a compreensão total da obra. Em um segundo momento, a

³⁵ QUEIRÓS, B. C. *Minerações*, p. 15.

³⁶ Idem, p. 16.

valorização da perspectiva possibilita que o texto (lembramos que uma imagem pictórica também constitui um texto) sugira diferentes compreensões e análises.

Desde o período da Renascença, principalmente depois da invenção da câmara escura, foram desenvolvidas leis da perspectiva. Segundo Paulo Menezes,

a projeção de imagens dos objetos em um vidro fosco possibilitou o estudo da alteração de suas proporções em relação à distância em que se encontram, abrindo perspectivas para a arte até então inimagináveis. A ciência transformou profundamente os atributos do olhar.³⁷

Dessa forma, ao olharmos para as ilustrações feitas para o livro *Minerações*, que utilizam a técnica da pintura, podemos imaginar que sobre a tela foi colocado um vidro fosco, o que gera o efeito provocado pelo giz de cera no papel.

A percepção não é imediata como na fotografia. Devemos considerar também que, a partir do contato com o discurso poético de Queirós, há uma influência sobre o leitor na análise e interpretação da imagem de Vaz. Do mesmo modo, se o leitor se detém primeiramente na ilustração, seu olhar para o poema já terá uma pré-concepção. E assim é que ambos os textos se complementam.

Uma outra técnica empregada pelos ilustradores dos textos de Queirós foram as imagens envelhecidas no livro *Ah! Mar...* feitas por Walter Ono e Mário Cafiero. Um detalhe que nos chama a atenção nesta obra é o uso das ilustrações como pano de fundo para o discurso poético, planejamento gráfico que se repete em outros livros de Queirós, como nos já comentados *De não em não* e *Minerações*.

O pano de fundo formado por ilustrações envelhecidas não aparece em todo o livro. Algumas páginas apresentam o texto escrito sobre as imagens. Por exemplo, nas páginas 22 e 23, é evidenciada a figura de um peixe em preto-e-branco fosco, bem apagado. O mesmo peixe retratado em outros livros do autor, por meio de pinturas ou fotografias.

³⁷ MENEZES, P. *A trama das imagens*, p. 24.

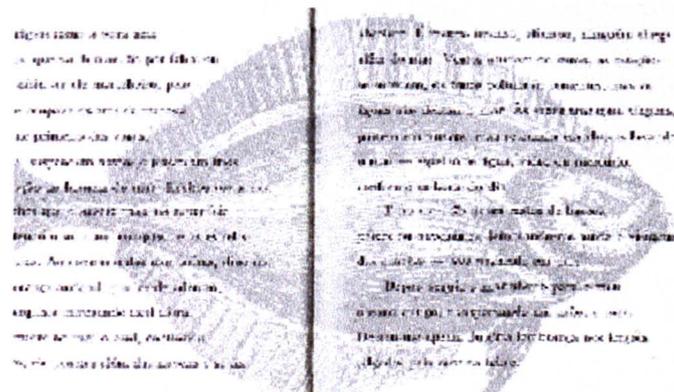


FIGURA 19. *Ah! Mar...*, p. 22 - 23.

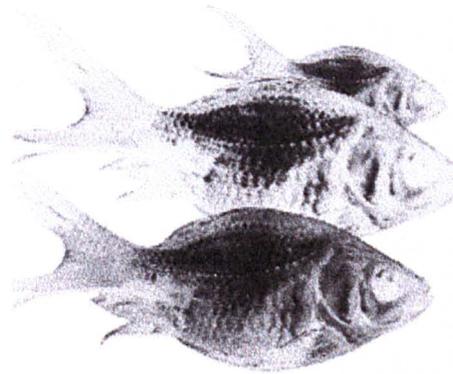


FIGURA 20. *O peixe e o pássaro*, p. 6.

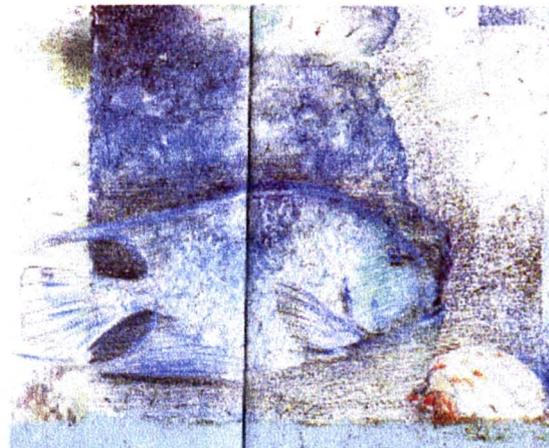


FIGURA 21. *Minerações*, p. 5 - 6.

A imagem do peixe em *Ah! Mar...*, mostrada acima, suscita outras imagens, como água, mar, oceano, cachoeira, conforme verificamos no primeiro capítulo. O poeta Queirós em seus livros deixou evidente a relação existente entre peixe e pássaro, haja vista o seu primeiro livro publicado. Essa mesma relação se repete em *Ah! Mar...* ao escrever sobre a imagem do peixe "... e no mar não ficam rastos de barcos, peixes ou navegantes, lembrando-me ainda o visitante das conchas – asas nadando em par"³⁸.

Na imagem metafórica de "asas", encontra-se a figura do pássaro, que não está presente fisicamente, só em sentido metafórico. O emprego da metonímia na expressão metafórica nos remete à dialética entre céu e terra, ar e água, que se completam, e não se opõem.

O estilo do discurso poético de Queirós vai se complementando à medida que nos deparamos com seus livros e as ilustrações que acompanham seu discurso poético. A mesma estrutura metafórica apresentada em *Minerações*, na página 16, na qual ele escreve "Baixar as pálpebras – asas que acordam sonhos", podemos constatar na página 23, de *Ah! Mar...*, vistas anteriormente neste capítulo.

As ilustrações envelhecidas de *Ah! Mar...* não são coloridas, apresentam apenas e principalmente as duas cores de que derivam todas as outras: o preto e o branco. Segundo Leon Kossovitch, o preto e o branco são as cores verdadeiras, pois são elas as geradoras da espécie, "cujo espectro se abre sobre todas as demais"³⁹. Essas duas cores geradoras representam a escuridão e a luminosidade, a oposição claro – escuro; vida – morte; céu – inferno.

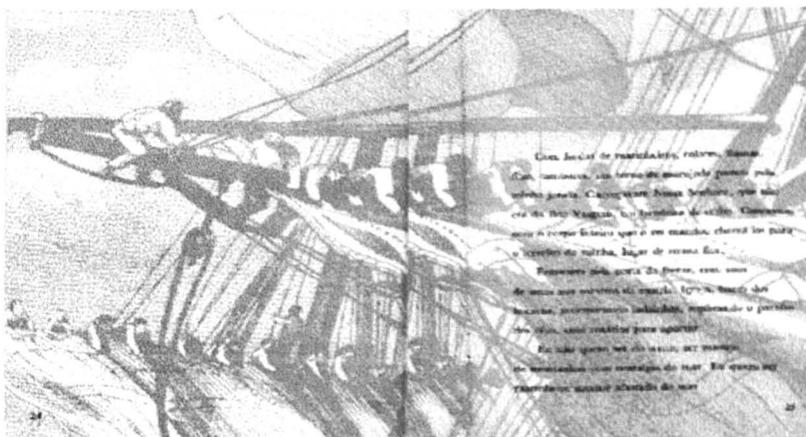


FIGURA 22. *Ah! Mar...*, p. 24 - 25.

³⁸ QUEIRÓS, B. C. *Ah! Mar...*, p. 23.

³⁹ KOSSOVITCH, L. *O olhar*, p. 184.

Na ilustração acima, de *Ah! Mar...*, a perspectiva na qual foi feita a imagem não permite ao leitor visualizar inteiramente a cena. A distância mínima e o ângulo do olhar do observador fazem que nossa imaginação nos coloque em uma situação de “claro – escuro”, pois a imagem nos sugere um possível perigo para a embarcação e os homens, enquanto há uma indefinição quanto à presença do mar, pois ele não está visível aos nossos olhos.

No discurso poético de Queirós, o termo marinheiro é empregado em sentido metafórico, como no trecho, “Eu não quero ser do terno, ser de marujo de montanhas com nostalgia do mar. Eu quero ser marinheiro mesmo afastado do mar”⁴⁰.

A idéia de estar sempre em perigo, oscilando entre a vida e a morte, a luz e a escuridão, em sentido metafórico, torna o poeta representado nos textos de Queirós e nas ilustrações de seus livros um “marinheiro em terra firme”. Assim, verificamos o caráter metalingüístico dos textos de Bartolomeu Campos Queirós: um texto que aborda sobre os obstáculos e as dificuldades de se criar um texto poético, trabalho árduo para o artista. A comparação entre o poeta e o marinheiro, então, se dá no plano metafórico, isto é, lúdico.

Da mesma forma, a ilustração pode apresentar sentido metafórico, dependendo da visão do observador.

Segundo Eisenstein, “o mecanismo da formação da imagem na vida serve de protótipo ao que constitui, em arte, o método da criação de imagens estéticas”⁴¹.

A junção de imagens na ilustração traduz o empenho do artista em propor ao leitor uma rede de associações identificável com o conteúdo dos textos escritos. Quando fragmentos idênticos ou análogos se juntam, forma-se uma imagem com novas possibilidades de significado. Dessa forma, são construídas as ilustrações que acompanham o discurso poético de Queirós. O visual lúdico das fotografias, desenhos e pinturas é integrado ao texto por meio da exploração consciente do espaço gráfico, das cores, das formas geométricas, das sombras e luzes, do envelhecimento e, até mesmo, do formato e do tamanho das letras. A ludicidade das imagens ilustrativas se encontra principalmente no sentido metafórico sugerido, pois cria-se um jogo de sentidos no interior das formas e cores, que leva o observador a

⁴⁰ QUEIRÓS, B. C. *Ah! Mar...*, p. 25.

um mundo imaginário, em um plano além da realidade visual. As imagens também são poéticas, porque o metafórico é próprio do poetizar, eis mais uma razão para serem lúdicas.

De maneira geral, as ilustrações que se fazem presentes em grande parte dos livros de Bartolomeu Campos Queirós são essencialmente poéticas e sugestivas, dialogando com a linguagem poética do texto narrativo.

⁴¹ EISENSTEIN, *apud* CARONE, M. N. *Metáfora e montagem*, p. 123.

CONCLUSÃO

A distinção entre literatura infantil e literatura para adultos pelas editoras e pela crítica torna-se polêmica quando nos deparamos com um discurso poético como o do autor Bartolomeu Campos Queirós.

Procuramos, nesta pesquisa, fazer uma análise que demonstrasse quantas e quão ricas são as possibilidades de compreensão da poesia de Queirós à medida que ele joga com as expressões metafóricas, com o mundo simbólico e o imaginário tanto de crianças quanto de jovens e adultos. O próprio autor já declarou: “Quero um texto aberto, capaz de acolher a muitos, ou melhor, onde muitos possam inscrever-se”¹. E, sem dúvida, a poesia de Queirós acolhe a todos, encanta o imaginário de quem se mostra disposto a percorrer os caminhos lúdicos que se constroem a cada parágrafo, a cada verso de seus textos. Foi possível demonstrar essa poeticidade no trabalho com as metáforas.

A relação entre as metáforas, as imagens, os símbolos e a ludicidade no discurso poético de Queirós foi realizada a partir de subcapítulos, que representam os grupos de metáforas, sempre tendo em vista o pressuposto de que as metáforas suscitam imagens, que, por sua vez, se transformam em símbolos.

O fazer poético foi bastante evidenciado pelas metáforas, as quais, por analogia, nos levaram aos grupos. O primeiro grupo, relacionado ao universo simbólico do recolhimento, da intimidade, da memória infantil, do aconchego do lar e do retorno ao colo materno evidenciou que a metalinguagem é representada na imagem do poeta fechado em si mesmo, cuja liberdade só existe no poder imaginativo. A ludicidade neste momento aparece no jogo poético de Queirós entre o mundo imaginário e o mundo real.

Já no grupo do passarinho, pudemos constatar que o jogo de metáforas e de imagens ocorre na medida em que as expressões metafóricas produzem outras imagens dentro dos contextos lingüísticos criados pelo autor. Isso explica o surgimento de ninho e concha nos dois primeiros grupos.

A colisão dos contrários, de ascensão e queda é a base para os símbolos que se encontram nas metáforas deste grupo. As asas do pássaro e da borboleta, ao

mesmo tempo que podem representar subida, podem trazer-nos a imagem da descida. Enquanto no primeiro grupo, ninho e concha estão empregados de modo a produzirem a imagem do abrigo, do lugar seguro, relacionados ao elemento terra mais diretamente, no segundo, estes termos se referem às imagens aéreas, da liberdade, da rapidez e do movimento, como imagens estendidas de pássaro e de caracol, borboleta, relacionadas mais ao elemento ar. Essa diferença no emprego das metáforas faz com que o leitor seja transcendido em suas expectativas, o que define o aspecto lúdico da estratégia textual de Queirós.

O terceiro grupo de metáforas, composto por *montanhas, pedras, parede e muro*, está ligado ao elemento terra. Neste grupo, a pedra suscita a imagem do silêncio e da impessoalidade. O texto de Queirós apresenta palavras de sentido oposto, como pedra e água, colocadas num mesmo verso, o que aponta para realidades antagônicas do seco/duro e do úmido/mole. Ocorre uma contaminação mútua dos sentidos de pedra e água, fazendo com que os dois elementos só adquiram pleno sentido um diante do outro, porque só se compreende o úmido por oposição ao seco. O discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós trabalha com a dialética do duro e do mole, do não e do sim. A montanha, o muro e as paredes podem representar os limites, símbolos da dureza e, por outro lado, a liberdade da imaginação, sentido último em oposição ao primeiro. No texto de Queirós, a dialética reside no choque dos contrários, que faz com que haja harmonia tanto na formação da poesia (metalinguagem) como na relação homem/natureza/universo.

No quarto conjunto de metáforas, em que damos ênfase ao termo *pedra*, que se ramifica em *garimpeiro, minas, tesouro e minérios*, a pedra caracteriza o silêncio da natureza, por ser dura e fria. O mesmo silêncio que encontramos no “não”, no “metal” e na “lua”.

Na imagem da lua, com seu brilho refletindo nas águas do mar, e a cor dourada do sol, batendo no mar, surge a idéia de minérios, tesouro, ouro, pratas, enfim, todo um universo metalizado.

O brilho do sol refletido nos fios de cabelo nos remete à luz do nascimento. Portanto, no discurso poético de Queirós, toda a luminosidade do sol e dos fios, levando-nos à idéia de nascimento, de elemento que liga, está relacionada ao

¹ QUEIRÓS, B. C. *apud* LIMA, E. M. *Literatura sem fronteiras: uma leitura da obra de Bartolomeu Campos*

nascimento das palavras poéticas que, dispostas em blocos, estão ligadas por fios condutores de sentidos.

Por meio dos minérios, neste quarto grupo metafórico, constatamos que sempre há uma semelhança, uma forma de aproximação entre as metáforas queirosianas com os quatro elementos materiais, ou diretamente, ou simplesmente por um elo de oposição, em que a ausência remete à presença, a vida à morte, o sim ao não, a noite ao dia, a luz à escuridão.

O quinto grupo dá ênfase ao termo lua empregado em sentido metafórico. O simbolismo lunar sugere a repetição por meio do ciclo em que vida e morte, claridade e escuridão se revezam.

Nesta parte, a imagem do eterno retorno está vinculada à ludicidade inserida na linguagem poética de Queirós, o que nos remete à idéia da unificação dos contrários. A relação entre lua e sol, os quatro elementos essenciais da natureza, as cores e as imagens compõe o aspecto lúdico da linguagem poética de Queirós.

Enfim, no grupo do sol reside também a imaginação, nascida no íntimo do ser capaz de imaginar um mundo lúdico e poético.

Já no sexto grupo ficou evidente a relação do texto poético de Queirós com a água. Em *Mário*, há uma aglutinação de *mar*, *ar* e *rio*, em que a água e o ar se unificam, pois tanto um quanto outro representam a fluidez, a continuidade, a harmonia entre diferentes ritmos poéticos. O azul tanto é a cor do céu como a do mar. Nesta fase, damos ênfase ao ritmo poético, com caráter de repetição, alternância, idéia de movimento ordenado. Por outro lado, a musicalidade relaciona-se aos tons que se aliam ao ritmo do texto poético, caracterizando a ludicidade da linguagem poética. A fluidez, a pureza, o caráter feminino e materno da água suscitam imagens no texto de Queirós, do qual a metalinguagem utiliza o elemento líquido, explorando-o em variadas metáforas.

No grupo metafórico da árvore demonstramos que a imagem vertical da árvore é uma força que une o terrestre ao aéreo, reunindo os elementos da natureza, terra, água, além de ar e fogo, este último por aproximar-se do sol. A imaginação se caracteriza por atingir sempre as alturas, como as árvores e os telhados. A análise do discurso poético de Queirós nos fez imaginar que sua poesia

representa um desabrochar para a vida aérea, dinâmica e guiada pela imaginação. Novamente a poesia queirosiana trabalha ludicamente com a união dos contrários, jogando com o inconsciente e fazendo-nos enveredar pelo mundo do imaginário.

O termo *olho*, em sentido metafórico, aparece várias vezes no discurso poético de Queirós, nem sempre como olho, mas expresso por meio de outros sentidos, que não o da visão. Ver não é um ato que se pratica necessariamente com os olhos; metaforicamente podemos ver por meio da audição, do tato, do olfato e até do paladar. Por isso, analisamos um oitavo grupo, em que o órgão da visão é ressaltado.

A metaforização do olho e do sentido da visão é bastante enfatizada nos poemas de Queirós. Há também uma relação entre olho, sol e luar, que ocorre no plano da luminosidade, pois o brilho da auréola do olho se aproxima, por analogia, do brilho ocasionado pelos raios do sol e, conseqüentemente, pela lua. Dessa forma, demonstramos a importância das ilustrações nos livros de Queirós. As imagens pictóricas e as fotografias, em conjunto com o discurso poético do autor, criam um mundo imaginário, poético e lúdico, capaz de entreter o leitor.

Neste grupo, analisamos também a metapoética, pois verificamos que quantos mais abertos estiverem os olhos, mais luz haverá na consciência do poeta e mais alto ele irá em seu vôo imaginário. Na auréola do olho é possível imaginar uma borboleta. A obra do poeta reflete em seus olhos, assim como as palavras de um poema refletem na consciência do poeta.

A incerteza é que faz com que o leitor se prenda às narrativas, procurando encontrar respostas para as montanhas, os rios, os ninhos, os pássaros e os peixes, e um lugar no mundo para *Mário*, *Raul*, *Pedro* e *A Matinta Perera*.

A criança não deve sentir-se na obrigação de compreender o que está lendo, pois não há uma resposta exata para os textos de Queirós. Ele mesmo já afirmou que não quer compreender a literatura como lugar de certezas².

Em nossa análise, demonstramos que o lúdico no discurso poético de Queirós está presente no poder sugestivo das palavras escolhidas por ele para construir os textos; no emprego da mesma palavra em diferentes textos com significados diversos, ou até no mesmo texto, em uma página, com um sentido, e em páginas

² Idem, p. 108.

posteriores, com sentidos diferentes. A ludicidade surge também no jogo de inversão nas letras, como em *Raul Luar*, no uso da personificação, como em *De não em não*, no qual a *Fome*, ao mesmo tempo que assusta, traz a força para os personagens continuarem vivendo e imaginando um mundo melhor.

O discurso poético de Queirós, dessa forma, com um só olhar, é capaz de abranger uma multiplicidade de sentidos.

A ludicidade no discurso poético de Queirós também é constatada na poesia de livros que exploram o universo mítico, por meio de narrativas. Portanto, no segundo capítulo, analisamos a presença do mito na poesia de Queirós. O enfoque, num primeiro momento, se deu em *Cavaleiros das Sete Luas*, no qual pudemos constatar a idéia de um espaço e um tempo intermediários que constituem o mundo mítico, que se forma entre dois mundos, o real e o imaginário. A mesma idéia de oposição e de unificação dos contrários surge no termo lua, símbolo da claridade em contraste com a escuridão da noite. Desse modo, apresenta a antítese do claro e do escuro, do diurno e do noturno, o que cria um elo teórico com o primeiro capítulo.

A circularidade da lua sugere a idéia de continuidade, de eterno retorno, o movimento cíclico das estações do ano, das fases da lua, do nascente e do poente, que também está representada no jogo de palavras que se cria com a repetição das palavras no início e no fim das estrofes.

O numeral quatro, representado nas estações do ano e nas fases da lua, e o sete, nos dias da semana, também simbolizam a idéia de movimento cíclico, o que pode ser relacionado ao ritmo na poesia de Queirós. Além disso, o numeral três ganhou destaque em nossa análise, em que a *Cabala*, com a *lei do ternário*, serviu de apoio teórico para fazermos uma leitura metalingüística do numeral três no discurso poético de Queirós, pois a tríade formada por poeta, palavra e leitor depende um do outro.

Em *Cavaleiros das Sete Luas* ocorre a união entre os mundos humano, animal, vegetal, mineral e divino. Entretanto, a identificação poética dessa união se dá no plano metafórico, por isso a sua ligação com o mito.

Demonstramos também que o emprego de nomes mitológicos, como *Moiras*, *Íris*, *Clio* e *Fênix*, imprime ao poema a influência de narrativas tradicionais da

mitologia greco-latina, o que nos ajudou a analisar o caráter metafórico do mito no discurso poético de Queirós.

Desse modo, ao fazer uso da tradição literária, Queirós resgata narrativas, contribuindo para a renovação da poesia contemporânea, pois emprega os mitos em um contexto particular no qual um determinado público-leitor adentrará.

Enfim, verificamos que, em seus livros de abordagem mítica, Queirós emprega mitos gregos e latinos, primitivos, preferencialmente estáticos e que se impõem ao leitor como uma narrativa literária fixa, sem alterações. Ao mesmo tempo, sugere um sentimento de tranquilidade diante de um universo no qual o leitor se encontra imerso. As personagens míticas, deuses e semideuses, se envolvem em uma trama novelística repleta de relações amorosas e traições com tendência para o gênero dramático.

Já no livro *A Matinta Perera*, a narrativa confunde lenda e mito. Enquanto a primeira é estática e está relacionada à idéia de ritual, o segundo está em constante movimento. Bartolomeu Queirós constrói um discurso poético narrativo com base em um mito formado pela literatura oral brasileira, histórias contadas por moradores das imediações de Belém do Pará, região amazônica, que, por sua vez, se compõe de elementos trazidos por indígenas, portugueses e africanos para fazer parte da memória e do uso do povo contemporâneo.

Para recontar o mito amazônico da *Matinta Perera*, Queirós trabalha, em seu discurso poético, com metáforas e prosopopéias, que imprimem ao discurso o clima de jogo e mistério que perfaz a narrativa mítica.

Também pudemos verificar, na construção do texto poético e narrativo, o emprego de outros mitos amazônicos, como o *Boto*, a *Cobra-Grande*, o *Curupira*, *Iara* e o *Caipora*.

Na narrativa de *A Matinta Perera*, a personagem misteriosa pertence ao mundo do fantástico, com base na memória coletiva de um povo, o que ocorre porque o discurso narrativo possui um caráter de imediatez, sem poder inserir-se em um tempo determinado, sem duração significativa.

O discurso poético de Queirós joga com as palavras, suscitando temores e mostrando *Matinta* negativamente. Por outro lado e ao mesmo tempo, há trechos em que há um contraste nos quais o jogo de palavras apresenta a personagem de forma

positiva. Gera-se, assim, um eufemismo que surge contra o mal, afastando o medo, a morte e o destino fatal.

Mais uma vez, o jogo dos contrários, em que a unificação dos opostos de Durand se apresenta, incorpora a narrativa poética de Bartolomeu Campos Queirós.

Em meio a medos e incertezas, o mistério convive com o discurso poético de Queirós, no qual se conhece desconhecendo. Desse modo, *Matinta Perera* representa os seus medos, a sua insegurança diante dos fenômenos do mundo. Queirós emprega *Matinta* como expressão metafórica que faz sugestões, instigando a mente e o raciocínio humano.

Nesse momento, verificamos que o recurso da intertextualidade permite a Queirós dialogar com narrativas de mitos universais e até mitos mais próximos da cultura regional brasileira.

Além disso, as ilustrações que se fazem presentes na grande parte de livros de Queirós são essencialmente poéticas e sugestivas, dialogando com a poeticidade dos textos narrativos. No discurso poético queirosiano a relação entre poesia, sugestão, imaginário e ludicidade se fortalece na imagem de seus ilustradores.

Demonstramos essa qualidade da obra do autor no terceiro capítulo, no qual apresentamos uma análise das ilustrações dispostas nos livros de Queirós, em conjunto com o discurso poético, além do planejamento gráfico, muito importante no conjunto da obra literária.

Embora as figuras não sejam da autoria de Queirós, os ilustradores obtiveram uma harmonia de seus trabalhos com o discurso poético apresentado.

As fotos em *O Peixe e o Pássaro* contêm a ludicidade própria do jogo metafórico, no qual as figuras de animais são tiradas de seu sentido habitual para representarem outro sentido. O planejamento gráfico apresenta fotografias de página inteira nos números pares e discurso poético escrito nas páginas ímpares, ambos os textos sempre em interação um com o outro. Enquanto em *Ah! Mar...* o aproveitamento de imagens pictóricas envelhecidas com sentido poético são apresentadas tomando duas páginas.

Em nossa análise, verificamos também que, em *Para Criar Passarinho*, as ilustrações formadas por desenhos se repetem com imagens de pássaros em diversos tons, nuances e posições nas páginas, sempre relacionadas com o discurso

poético de Queirós, em sentido metafórico, no qual reside a ludicidade. Na imagem dos passarinhos, a ênfase é dada ao olho e ao olhar dos animais voltados para o alto, sugerindo a idéia de liberdade, de entrada no mundo da poesia, no mundo do imaginário. O movimento das imagens está intimamente relacionado ao tempo, pois este existe em função de um processo de construção artística que envolve não só o ilustrador, mas também o poeta Queirós. A relação entre tempo e movimento acontece naturalmente e não ocorre somente nesta obra. Também em *Raul Luar*, a imagem circular se repete em praticamente todo o livro, evidenciando a imagem da lua cheia, em várias posições e cores nas páginas do livro.

A montagem fotográfica nos livros de Queirós constitui uma simulação que joga para o leitor a responsabilidade de interagir com a imagem no contexto da obra para trabalhar com o imaginário.

Além disso, ao empregar a técnica da aquarela, os ilustradores dos livros de Queirós, de forma geral, apresentam ilustrações que valorizam o contorno, a linha e o aspecto clássico dos objetos. As figuras apresentadas são metafóricas, assim como as palavras no discurso poético.

As ilustrações inseridas nos livros de Queirós em geral sugerem o mundo da poesia, valorizando a metapoética, além de fazerem referência à memória infantil, ao aconchego materno e aos quatro elementos essenciais da natureza, por meio das cores.

Em *De Não em Não*, o projeto gráfico e as ilustrações de Glória Campos e Paulo Bernardo Vaz misturam imagens pictóricas, inserção de tipos gráficos, letras de imprensa e fotografias de objetos, que, por meio de recursos da computação, formam um jogo de imagens, no qual o paradoxo entre fantasia e realidade se confirma, em conjunto com o discurso poético do autor Queirós. No decorrer das páginas, fazem parte das ilustrações palavras em tipos de imprensa, com sentido negativo, como noite, nada, falta, mata, vazio, medo e fome. Uma única palavra de sentido positivo surge nas páginas intermediárias, fantasia. Tanto no texto escrito quanto nas imagens, a idéia de que uma ausência pressupõe uma presença e vice-versa se transmite no decorrer das páginas da obra *De Não em Não*.

Desse modo, o jogo dialético dos contrários, que verificamos no primeiro e no segundo capítulos, também se configura nas ilustrações que acompanham o discurso poético de Bartolomeu Campos Queirós.

Também foi possível demonstrar que as técnicas empregadas pelos ilustradores dos livros de Queirós apresentam várias características semelhantes às usadas por famosos pintores, o que aproxima a obra literária queirosiana da obra de arte.

Em *Minerações*, comparamos as imagens pictóricas de Paulo Bernardo Vaz com as de Paul Cézanne, nas quais as formas são traçadas apenas dando a idéia do objeto a ser retratado. Os objetos e os seres são desenhados de acordo como o artista os vê, sem a nitidez de uma fotografia. Assim, ao olharmos para as ilustrações feitas para o livro *Minerações*, podemos imaginar que sobre a tela foi colocado um vidro fosco, o que gera o efeito provocado por um giz de cera no papel.

Assim, Queirós explora o universo lúdico da poesia de maneira artística ao incluir em seus livros ilustrações que ajudam o leitor a imaginar possibilidades de compreensão para suas metáforas. Ele trabalha em conjunto com os ilustradores para que do mesmo modo que no discurso poético há riqueza de expressões metafóricas, as imagens pictóricas também sejam metafóricas, criando uma rede de significações que permeiam o mundo dos símbolos em relação dialógica e dialética com o real. Os livros de Queirós contêm uma rede repleta de associações de formas, cores e palavras, em que as sombras fazem o papel dos símbolos, integrantes do espaço poético, berço da ludicidade.

Dessa forma, são construídas as ilustrações que acompanham o discurso poético de Queirós.

Por ser o discurso deste autor tão rico em possibilidades de linguagens é que retornamos ao ponto do qual partimos: o fato de tanto crianças como adultos se encantarem com seus livros.

Desse modo, se atribuirmos à literatura, de forma geral, o mesmo conceito dado por Nelly Novaes Coelho à literatura infantil, a adequação seria perfeita. Não há, portanto, uma distinção clara entre o que é literatura e o que é literatura infantil e juvenil, na medida em que os conceitos se complementam.

Demonstramos, neste estudo, que a literatura deve ser vista como uma obra de arte, na qual ludicidade e poesia convivem harmoniosamente. Antes de ser caracterizado como literatura para crianças e jovens, o discurso poético de Bartolomeu Queirós é literatura e, como tal, contém poesia, ludicidade e um intenso trabalho artístico com a linguagem. Dessa forma, diferenciamos sua linguagem da linguagem simples.

Bartolomeu Queirós não pretende que seus livros sugiram uma única compreensão, mas objetiva que seus escritos estimulem leitores de diferentes idades a percorrerem os caminhos do universo lúdico (metafórico e simbólico) de seu discurso poético.

O que apresentamos nesta pesquisa foi apenas uma pequena parte do universo poético dos livros de Bartolomeu Campos Queirós. Este autor continua escrevendo mais e mais para encantar a todos com o mundo imaginário do qual deseja que façamos parte.

Como o conjunto de sua obra literária cresce a cada ano, há a necessidade de que continuemos explorando o caminho lúdico que Bartolomeu Queirós nos oferece a cada novo livro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J. *A imagem*. 3. ed. Trad. E. S. A. e C. C. Santoro. São Paulo: Papyrus, 1999.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. A. P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. A. P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. A. C. Leal e L. V. S. Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 1997.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. M. E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. A. P. Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBOSA, R. C. *Literatura comentada: Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BARROS, M. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BERNIS, J. *A imaginação: do sensualismo epicurista à psicanálise*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- BEZERRA, A. e PAULA, A. M. *Lendas e mitos da Amazônia: concurso de monografias "José Coutinho de Oliveira"*. Rio de Janeiro: DEMEC/PA, 1985.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico*. V. I. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- BRANDÃO, A. L. *apud* PILLAR, A. D. A. *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. I. Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMARGO, L. *Ilustração do livro infantil*. 2. ed. Belo Horizonte: Lê, 1998.

- CARONE, M. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARONE, M. N. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASCUDO, L. da C. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas*. Trad. M. Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e M. Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. V. C Silva; R. S. Barbosa; A. Melim e L. Melim. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COELHO, N. N. *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira: Séculos XIX e XX*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- _____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- COSTA, C. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. H. Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, U. *Obra aberta*. Trad. G. Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. P. Civelli. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELLIOT, T. S. *A essência da poesia: estudos e ensaios*. Trad. M. L. Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- ESCOREL, L. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- FILIPAK, F. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. M. M. Curioni e D. F. da Silva.

- São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.
- _____. *Fábulas de identidade*. Trad. S. Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GEBARA, A. E. L. *A poesia na escola: leitura e análise para crianças*. São Paulo: Cortez, 2002.
- GUIMARÃES, R. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Trad. J. P. Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. J. Kretschmer. V. I e II. São Paulo: Editora 34, 1996.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. P. Quintela. 6. ed. Coimbra: Amado, 1976.
- KIRINUS, G. *Criança e poesia na pedagogia Freinet*. São Paulo: Paulinas, 1998.
- KOCH, I. G. V. & TRAVAGLIA, L. C. *Texto e coerência*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- KOTHE, F. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- LAMAS, M. *Mitologia geral: o mundo dos deuses e dos heróis*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1972. V. III.
- LIMA, E. M. *Literatura sem fronteiras: uma leitura da obra de Bartolomeu Campos Queirós*. Belo Horizonte: Miguilim, 1998.
- LOPES, E. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.
- MACHADO, A. M. *Texturas: sobre leitura e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens*. Trad. R. Figueiredo, R. Eichemberg e C. Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENEZES, P. *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*.

São Paulo: EDUSP, 1997.

MURRAY, R. *O mar e os sonhos*. Belo Horizonte: Miguilim, 1996.

NEIVA, E. Jr. *A imagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

NEVES, J. *Idéias filosóficas da barroco mineiro*. São Paulo: Itatiaia, 1986.

NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

OLIVEIRA, S. "A prosa poética de Bartolomeu Campos Queirós". *Fragmenta*, nº 12.

Curitiba: UFPR, 1995.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed.

Campinas: Pontes, 1996.

PERRONE-MOISÉS, L. *Inútil poesia e outros breves ensaios*. São Paulo:

Companhia das Letras, 2000.

PERROTTI, E. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

QUEIRÓS, B. C.. *Ah! Mar...* 2. ed. São Paulo: Quinteto Editorial, 1985.

_____. *A matinta perera*. São Paulo: FTD, 2002.

_____. *As patas da vaca*. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

_____. *Cavaleiros das sete luas*. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

_____. *Ciganos*. 6. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1994.

_____. *Coração não toma sol*. 11. ed. São Paulo: FTD, 1998.

_____. *Correspondência*. 6. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.

_____. *Diário de classe*. 6. ed. São Paulo: Moderna, 1992.

_____. *De não em não*. 4. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.

_____. *Escritura*. São Paulo: Quinteto Editorial, 1990.

_____. *Estória em 3 atos*. Belo Horizonte: Miguilim, 1980.

_____. *Faca afiada*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1991.

_____. *Indez*. 4. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1982.

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

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

_____. *Mais com mais dá menos*. Belo Horizonte: RHJ, 2002.

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

_____. *Onde tem bruxa tem fada*. 81ª reimp. São Paulo: Moderna, 1999.

_____. *O peixe e o pássaro*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1991.

_____. *Os cinco sentidos*. 2. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 2000.

____. *Papo de pato*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1989.

____. *Para criar passarinho*. Belo Horizonte: Miguilim, 2000.

____. *Pedro*. 3. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1983.

____. *Pintinhos e pintinhas*. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.

____. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

____. *Raul luar*. São Paulo: Salesiana Dom Bosco, 1986.

____. In: [http:// docedeletra.com.br/dl/foradoar/987bcq.html](http://docedeletra.com.br/dl/foradoar/987bcq.html)

RESENDE, V. M. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Trad. D. D.Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Trad. E. E. H. BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTAELLA, L. ; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SILVA, V. M. T. *Literatura infanto-juvenil: seis autores, seis estudos*. Goiânia: UFG, 1994.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. J. C. Bruni. São Paulo: Abril, 1975.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BALAKIAN, A. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. Trad. e posfácio L. Perrone-Moisés. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BONOMI, A. *Fenomenologia e estruturalismo*. Trad. J. P. Monteiro, P. Piozzi e M. A. Neves. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Trad. M. S. R. Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. M. Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Os limites da interpretação*. Trad. P. Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. S. T. Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRAISSE, E. e outros. *Representações e imagens de leitura*. Trad. O. Biato. São Paulo: Ática, 1997.
- GOMES, Á. C. *A estética simbolista*. São Paulo: Atlas, 1994.
- HINTIKKA, J. *Aspects of metaphor*. Boston: Kluwer Academic Publishers, 1994.
- LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LOPES, E. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.
- MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Trad. P. M. Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARTINS, M. H. *O que é leitura*. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.
- PAZ, O. *A outra voz*. Trad. W. Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

- ____. *Conjunções e disjunções*. Trad. L. T. Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ____. *O arco e a lira*. Trad. O. Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ____. *Signos em rotação*. Trad. S. Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PERRONE M., L. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomos I, II, e III. Trad. C. M. César. Campinas: Papyrus, 1994.
- SANTAELLA, L. e NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SARTRE, J.-P. *O que é literatura?* 3. ed. Trad. C. F. Moisés. São Paulo: Ática, 1999.