



VOLUME - V.3

NÚMERO - N.2

DEZ. - 2025

ISSN: 2966-1439

P.197-217

O PEQUENO BARTOLOMEU E A MADRASTA VERMELHO AMARGO

LITTLE BARTOLOMEU AND THE RED SOUR STEPMOTHER

Ana Cecília Estellita Lins¹

RESUMO: O livro *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós, conta a história da dissolução de uma família pela madrasta, que vai afastando as crianças de seu lar, rumo a destinos ignotos, e expõe os sentimentos que essa atitude provoca no narrador autodiegético. Compara-se essa ficção a um conto de fadas, pela presença de elementos distintivos do gênero, como a madrasta, a faca e o veneno, e busca-se algumas relações intertextuais com outros contos de fadas. A análise literária baseou-se nas teorias sobre narrativa oral, de Walter Benjamin (1987), a transtextualidade, segundo Gérard Genette (2006), a autoficção trazida por Anna Faedrich (2015) e Evando Nascimento (2017), e os contos de fadas, conforme Vladimir Propp (1984), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1985), e Bruno Bettelheim (2002). Conclui-se que esse tipo de narrativa autoficcional auxilia na abordagem de temas sensíveis como a orfandade e o abandono na infância.

Palavras-chave: Autoficção. Conto de fadas. Dor do luto. Morte. Tempo.

ABSTRACT: *Red sour* is a Bartolomeu Campos de Queirós's book that tells how a stepmother dissolves a family by sending away the children to unknown destinies, and exposes the feelings of the autodiegetic narrator. The paper compares this fiction to a fairy tale for the presence of certain elements, such as the stepmother, the knife, and the poison, and shows its intertextuality with other fairy tales. The literary analysis is based on the theories about oral narrative developed by Walter Benjamin (1987), the transtextuality explained by Gérard Genette (2006), the autofiction brought by Anna Faedrich (2015) and Evando Nascimento (2017), and the analysis of fairy tales by Vladimir Propp (1984), Marisa Lajolo and Regina Zilberman (1985), and Bruno Bettelheim (2002). This type of narrative allows the approach of sensible themes such as orphanhood and abandon in childhood.

Keywords: Autofiction. Fairy tale. Grief's pain. Death. Time.

¹ Mestre em Literatura e Interculturalidade (2025). Integrante do grupo de pesquisa Linterfaces - UEG/CNPq. E-mail: linsanacec@gmail.com

INTRODUÇÃO

Vermelho amargo foi o último livro escrito por Bartolomeu Campos de Queirós. Lançado poucos meses antes de sua morte, consiste de uma autoficção em que o narrador autodiegético relata como é ser um menino sofrido que vê sua família se despedaçar, tanto pela prematura morte da mãe quanto pela inclusão, nesse núcleo, da madrasta dos contos de fadas, como uma figura atávica que encarna maus sentimentos contra seus enteados. Como autoficção, trata-se de um texto que, conforme explica Anna Faedrich (2015), não pode ser tido como uma autobiografia, mas como uma escrita do eu carregada de fantasia.

Neste artigo reflete-se sobre o gênero conto de fadas no âmbito dessa autoficção, distinguindo-se os elementos que o caracterizam, e destaca-se a função do tempo e da dor para marcar em sua narrativa a presença da morte.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que utiliza as teorias de Vladimir Yakovlevich Propp (1984), Bruno Bettelheim (2002), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1985), além de Noemí Paz (1992), para discorrer sobre o gênero conto de fadas, e menciona subsidiariamente outro romance de Bartolomeu Campos de Queirós (2004), intitulado *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, o qual, por ser autobiográfico, contém acontecimentos que podem ser associados à autoficção em análise. Recorre-se também aos teóricos da literatura Roland Barthes (2004), Walter Benjamin (1987), Gérard Genette (2006), Georg Lukács (1965), Evando Nascimento (2017) e Paul Ricoeur (1997), para analisar algumas características da construção textual e das relações entre as personagens, transmitidas pela voz do narrador autodiegético.

Considera-se, a par disso, o design editorial do livro, que, ao incluir relações transtextuais evidenciadas por seu formato e cor, atrai relações intertextuais do gênero conto de fadas.

2 UM CONTO DE FADAS

Vermelho amargo (2017) assemelha-se a um conto de fadas autoficcional que inicia com a seguinte epígrafe: “Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor” (Queirós, 2017, p. 5). A cor da tinta que imprimiu as emoções que impregnam este livro é vermelha como o sangue velho grudado na ferida das memórias pretéritas.

São vários os significados culturais relacionados às percepções das cores. Dentre estas, o vermelho se destaca por sua ancestralidade, pois: “É a cor predominante nas pinturas pré-históricas”, conforme esclarece Diane (2019, p. 50). De acordo com a tradição medieval inscrita no *Livro de José de Arimateia*, “[...] o vermelho é a cor do sangue derramado, mas ao remeter para a Paixão de Cristo adquire um simbolismo de morte redentora que, como posteriormente é dito, evoca a caridade de Cristo devido ao seu sacrifício para a salvação da humanidade”, afirma Chambel (2011, p. 5). Nesse contexto, a cor vermelha remete a dor, sofrimento, morte, mas igualmente a sacrifício e salvação, e é essa mescla de sensações, sentimentos e conceitos metafísicos que emana da composição lírica do conto de Bartolomeu Campos de Queirós, com toda sua força cultural, que é também universal.

Os elementos gráficos visuais podem auxiliar no ingresso ao mundo da magia dos contos de fadas. O livro *Vermelho amargo* (2017), cuja lombada tem a espessura de uma fatia de tomate, é também da cor de um tomate maduro em sua capa e na página da epígrafe, sugerindo a dor que pode estar encerrada em um centímetro de espessura, dor vermelho escura de tão comprimida, úmida de amargura – mas também alimento.

Num conto de fadas escrito, podem ser importantes as relações transtextuais que, conforme discrimina Genette (2006, p. 9-10),

[...] o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.

A transtextualidade inserida no projeto gráfico do livro *Vermelho amargo* (2017) pode se colocar no lugar dos recursos da palavra falada, como um simulacro de uma

narrativa escrita que quer se aproximar da contação de histórias oral e interativa dos narradores dos contos de fadas (Benjamin, 1987).

A sinalização da escrita autoficcional surge no primeiro parágrafo de *Vermelho amargo* (2017), com a confissão do narrador: “Mesmo em maio – com manhãs secas e frias – sou tentado a mentir-me. E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim” (Queirós, 2017, p. 7). Essa afirmação por si só anuncia a ficção, que vai se destacando como escrita do eu com o aparecimento da mãe do pequeno Bartolomeu: “No princípio, se um de nós caía, a dor doía ligeiro. [...] Seu beijo de mãe era um santo remédio. Ao machucar, pedia-se: mãe, beija aqui!” (Queirós, 2017, p. 8).

Esse tipo de relação entre ficção e escrita do eu, em que o texto se sujeita a alternâncias entre registro de memórias e imaginário, é explicado por Evando Nascimento (2017, p. 616, grifos do autor):

Toda ficção mantém relações com o real; a diferença é que a autoficção o faz de modo explícito, nomeando frequentemente seu autor dentro do livro, e não apenas na capa, na orelha, na folha de rosto ou na ficha catalográfica. Nomeia-o e o traz para o *presente narrativo*, fazendo muitas vezes coincidir história vivida e enunciação narrativa, verdade e literatura, numa relação tensa, depois da qual nem a literatura se reconhece mais como “pura”, nem a ficção tampouco será mais “pura”. É esse *hibridismo* da autoficção que fascina, seu caráter indecível, sua impureza congênita, em razão da qual ora pende para a autobiografia realista, ora para o delírio ficcional, numa oscilação em que a verdade histórica perde seu valor axial e axiológico.

Na autoficção *Vermelho Amargo* (2017), o pequeno Bartolomeu se faz presente não só como elemento autobiográfico, mas também como personagem de um conto de fadas que assim se inicia: “A madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos” (Queirós, 2017, p. 9). A madrasta que deseja envenenar encontra-se no imaginário de muitas crianças. Quando “[o] adulto busca a voz do menino para conjurar as dores do passado e do presente através da escrita [...]”, como aponta Coelho (2022, p. 15), ressurgem com as recordações os esconjuros de quem tomara o lugar da mãe.

Como nos contos de fadas, há um pequenino reino distante, no interior do Brasil, uma família pobre que enfrenta adversidades, um menino órfão que, com seus irmãos, é alvo dos ódios e ressentimentos da madrasta, um ser mágico que o protege – a mãe

morta: “Havia na cidade a madrasta, a faca, o tomate e o fantasma. A mãe morta ressuscitava das louças, das flores, dos armários, das cadeiras, das painéis, das manchas dos retratos retirados das paredes, das gargantas das galinhas” (Queirós, 2017, p. 15). A lembrança afetiva da mãe é a força mágica que, tal qual uma fada, sustenta Bartolomeu, o herói do conto.

Existe também nos contos de fadas um elemento da natureza que pode cumprir a função de instrumento de transmutação. Às vezes é uma abóbora, outras, um feijão, uma maçã, e no caso da vida encantada do pequeno Bartolomeu, é um tomate: “Minha fatia era dividida ao meio. Um pedaço para mim, outro para minha fantasia” (Queirós, 2017, p. 56).

A temática da falta de amor também é uma das características dos contos de fadas. Frequentemente seus protagonistas são crianças ou jovens órfãos e de alguma forma marginalizados em suas relações familiares ou sociais. Surge a relembração: “Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor” (Queirós, 2017, p. 10). Há para essa criança – o narrador-personagem, ou seja, a personagem suscitada pela memória do narrador autodiegético – mais do que a falta de amor, há o desamor sem solução: “A mãe partiu cedo – manhã seca e fria de maio, sem levar o amor que diziam eu ter por ela. Daí, veio me sobrar amor e sem ter a quem amar” (Queirós, 2017, p. 11).

O herói do conto de fadas é geralmente o pequenino, o mais desprovido: João do pé de feijão (Corso; Corso, 2006, p. 146); o Pequeno Polegar (Grimm; Grimm, 2018, p. 351), ou outro caçula de uma numerosa família. Bettelheim (2002, p. 46) ressalta que: “Nos contos de fadas é tipicamente a criança mais jovem que, embora de início menosprezada ou escarnecida, torna-se vitoriosa no final”. O pequeno Bartolomeu não é o mais novo em sua família, mas, dos menores, é o que toma a palavra para expor que se sente abandonado no seu meio familiar: “Impossível deitar-me em meu próprio colo e acalantar-me. Não suportaria o peso de minha carga” (Queirós, 2017, p. 28).

A presença da mãe morta permanece para o narrador de *Vermelho amargo* (2017), assim como para seus irmãos, e a madrasta sabe disso: “Do tomate exalava um gosto de cera, flor, reza e terra. Sempre engoli minha fatia por inteiro” (Queirós, 2017, p. 13). Dessa feita, o enredo do conto se desenvolve com um enigma: “Impossível para a madrasta assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós,

engolidores do seu ódio” (Queirós, 2017, p. 16) – reflete o narrador sobre a sina de si mesmo e de seus irmãos.

A cada manhã a madrasta se fazia impactantemente presente: “A madrasta mantinha especial conversa também com o fogo. [...] Ao livrar-se dos pesados cobertores da noite, seus passos duros caminhavam para o fogão. Soprava as cinzas que pairavam sobre as brasas, desfazendo a mentira. Atiçava [...]” (Queirós, 2017, p. 31-32) a raiva. Diane (2019, p. 51) considera que “[o]s dois protótipos de vermelho são o sangue e o fogo”, mas também a raiva é rubra.

É assim que a madrasta consegue resolver seu enigma, através do elemento do conto de fadas que liga todos os outros, que costura e arremata a trama: a violência. Esta costuma contar com um objeto material, visível, cortante, geralmente de metal. A personagem Bela Adormecida, por exemplo, furou o dedo no fuso de uma roca (Grimm; Grimm, 2018). É comum que esse objeto agressor seja uma faca ou um facão, como o do caçador que tinha ordem de matar a princesa Branca de Neve (Grimm, Grimm, 2018).

No conto de fadas de Queirós (2017, p. 27) surge esse mesmo instrumento de violência: “Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca”. Facas servem para cortar, separar, matar: “O aço frio da faca afiada encrespa-me da carne à alma [...]” (Queirós, 2017, p. 30), sente o narrador. Empunhando a faca na cozinha, a madrasta se revelava: “As mãos matemáticas da mulher registravam com a faca e a força, e sobre a pele do tomate, suas premeditadas vitórias” (Queirós, 2017, p. 59). Mas facas também podem ser imateriais, invisíveis como a palavra dita ou calada.

O menino Bartolomeu constrói como narrador seu conto de fadas para enfrentar o mito do mal, materializado na madrasta que quer apagar de sua mente a lembrança da fada mãe, a figura materna também mítica, porque eterna. Bettelheim (2002, p. 72) esclarece:

Os contos de fadas, contendo boas fadas que aparecem subitamente e ajudam a criança a encontrar felicidade apesar do “impostor” ou da “madrasta”, permitem que a criança não seja destruída por esse “impostor”. Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar seu poder quando for necessário e urgente.

São várias as estratégias adotadas pelas madrastas desses contos para dar um fim nos herdeiros de suas predecessoras. Um método recorrente é o envenenamento,

utilizado pela madrasta da Branca de Neve (Grimm, Grimm, 2018), que se utiliza do veneno do desamor, o qual pode ser produzido e apreciado pelas próprias madrastas: “Sem remorso por ter degolado o tomate ou açoitado a carne, ela saciava sua fome como a Branca de Neve mordera a maçã” (Queirós, 2017, p. 41).

Elas podem também recorrer ao auxílio e intercessão de outrem, seja um caçador ou o próprio pai das crianças. Pois a figura paterna também parece apresentar um padrão nesse gênero literário: “O pai, amparado pela prateleira da cozinha, com o suor desinfetando o ar, tamanho o cheiro do álcool, reparava na fome dos filhos” (Queirós, 2017, p. 10). Essa personagem demonstra preocupar-se com seus filhos tanto quanto o pai de João e Maria (Grimm, Grimm, 2018), quem, ao saber que sua esposa, a madrasta, planeja livrar-se deles, exclama: “Mas as pobres crianças causam-me uma pena imensa!” (Grimm, Grimm, 2018, p. 67). Contudo, esses homens acabam cedendo às vontades de sua nova mulher, cuja palavra corta mais do que o metal. O pai do pequeno Bartolomeu, “[...] para ganhar mais amor, negociava com o tomate o destino dos filhos, clandestinamente” (Queirós, 2017, p. 13). São genitores que, mesmo manifestando sentimentos pela prole, mostram-se impotentes, reféns dos poderes das madrastas. Bettelheim (2002, p. 220) alerta que “[o] aparecimento frequente destas figuras nos contos de fadas sugere que maridos dominados pelas esposas não constituem uma novidade neste mundo. Mais exatamente, são estes pais que criam dificuldades insuperáveis para a criança”.

Esse psicanalista observa que comumente os homens convivem muito menos com os filhos do que suas mães, por voltar-se mais para o mundo exterior, e acrescenta que, se eles próprios não conseguem completar seu próprio processo de amadurecimento, podem passar a enxergar seus descendentes como rivais (Bettelheim, 2002), fragilizando ainda mais o vínculo afetivo.

Apesar disso, o menino órfão sente falta dessa relação paterna atravessada pela interferência da madrasta Vermelho Amargo: “O odor da mortadela deslança em mim fragmentos de afagos, relíquias escassas do pai. O tomate não exala nenhum cheiro. É da índole do tomate manifestar-se apenas em cor e cólera” (Queirós, 2017, p. 25). O tomate, vermelho cor de sangue, encarna a madrasta em todas as suas nuances.

O pequeno Bartolomeu intui que a madrasta cortara o elo entre as crianças e seu pai e pressente as consequências: “Enxergava o manejo da faca desafiando o tomate e,

por certo, nos pensava devorados pelo vento ou tempestade, segundo decretava a nova mulher” (Queirós, 2017, p. 10). Conforme ressalta Lukács (1965, p. 49): “A metáfora aparece inchada de realidade. Um traço accidental, uma semelhança de superfície, um estado de ânimo, um encontro casual passam a constituir a expressão imediata de vastas relações sociais”. Tal como Dorothy em *O mágico de Oz* (2019), as crianças iriam sendo transportadas “[...] para muito longe, com a mesma facilidade com que se carrega uma pena” (Baum, 2019, p. 13).

Os contos de fadas são geralmente reconhecidos como literatura infantil – um gênero surgido no século XVIII. Como explicam Lajolo e Zilberman (1985), a intenção era habilitar a criança para o consumo de obras impressas, de forma a garantir a contínua expansão do público leitor e o conseqüente crescimento do mercado editorial.

No entanto, os contos de fadas como tradição oral, são bem mais antigos e se constituem de um gênero que apresenta características específicas que foram estudadas no âmbito tanto do folclore, por Propp (1984), quanto da psicanálise, por Bettelheim (2002), dentre outros. Sua publicação, “[...] literalizando uma produção até aquele momento de natureza popular [...]” (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 15), acabou cumprindo uma função mais complexa de divulgação para além do tempo e do espaço. O poeta e crítico argentino Eduardo Azcuay, no prefácio ao livro de Noemí Paz (1992, p. 11, grifo do autor) observa: “O conto de fadas auxilia e reata. Reflete, com maior ou menor intensidade, a situação do homem no mundo e, através de sutis referências, procura induzir a ‘mudança de sensibilidade’ característica da passagem iniciática”. Pois assim como crescem abóboras, feijões e tomates, assim também podem sobreviver as crianças, apesar dos problemas terrenos de ordem material, familiar, social ou até metafísica – problemas mais ou menos intensos, mais ou menos visíveis, mas sempre inerentes à condição do ser humano em sua organização comunitária e social (Bettelheim, 2002; Paz, 1992). Se o pequeno Bartolomeu necessita vivenciar seu conto de fadas, é porque: “Meu real é mais absurdo que minha fantasia” (Queirós, 2017, p. 59).

Assim, para ajudar os pequenos seres humanos a entender o mundo e as estratégias que devem utilizar em sua difícil caminhada, os contos de fadas expressam a universalidade dos mitos. Noemí Paz (1992, p. 27) lembra que “[o] mito é a expressão de um conhecimento primordial”.

Quando uma criança lida com a morte ou o mal, ou ambos ao mesmo tempo, e

com a inevitabilidade dos consequentes traumas, precisa buscar no próprio sofrimento a força para seguir em frente. Se o conto de fadas não está do lado de fora, ele pode aflorar pela fantasia infantil, para auxiliar no enfrentamento desses impasses que a vida acarreta (Bettelheim 2002). Está aí a grande importância dos contos de fadas, em todo tempo e espaço. Conforme expressa Benjamin (1987, p. 215), “[o] primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito”.

É possível, para o leitor que não se encante especialmente com os contos de fadas, supor que essa madrasta de *Vermelho amargo* (2017) fosse apenas uma mulher pobre de uma pequena cidade do interior de Minas, que decidiu se casar com um viúvo alcoólatra, pai de cinco filhos. Uma mulher que sofria por seu destino, enquanto “[c]om a mão tensa segurava o cabo da faca, pronta para retalhar a miséria” (Queirós, 2017, p. 53). Contudo, a trama a insere no conto de fadas, o que se compreende recorrendo a Hall (2006, p. 41, grifo do autor): “As palavras são ‘multimoduladas’. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado”. Se surgem os elementos do conto de fadas – como a faca, a raiva, o desmembramento da família – as palavras que os definem se encantam, como sugere Queirós (2017, p. 61): “[...] as palavras eram meu barco. Com elas atravessaria as ondas, venceria as calmarias, aportaria em outras terras. Se era meu barco, eram também meus remos. Com elas cortava as águas, flutuava sobre marés e me via em poesia”.

Nos contos de fadas não interessa saber nomes e demais detalhes que definam as personagens. Bruno Bettelheim (2002, p. 41, grifos do autor) indica que “[...] os pais das figuras principais permanecem anônimos. São referidos como ‘pai’, ‘mãe’, ‘madrasta’, embora possam ser descritos como ‘um pobre pescador’, ou ‘um pobre lenhador’. Se são ‘um rei’ e ‘uma rainha’, são disfarces leves para pai e mãe”. Por isso, em *Vermelho amargo* (2017) só ficamos sabendo os nomes das crianças: José e Taninha eram os maiores; o narrador – o pequeno Bartolomeu, era o filho mais ou menos do meio e o caçula dos meninos. Ele explica: “No vagão de segunda classe, onde tomei assento, minha mãe e meu pai me aguardavam, ao lado de dois irmãos. Não, não sou o terceiro. Sou o

quinto. Quando me instalei no trem, dois irmãos haviam passado e já partido” (Queirós, 2017, p. 42).

Madrasta, órfãos, tomate, faca ou veneno... Naturalmente, o conto de fadas também costuma ter a fada que, conforme já pincelado, era a mãe, quem transmutava a dor: “Engolia o tomate imaginando ser ambrosia ou claras em neve, batidas com açúcar e nadando num mar de leite, como praticava minha mãe – ilha flutuante – com as mãos do amor” (Queirós, 2017, p. 11). Há uma perda da mãe em idade precoce. É nessa situação de impotência, em que a alma não encontra solução para seu grande sofrimento, que a fada protege, consola, orienta. Paz (1992, p. 55) reflete: “Se compararmos o herói do conto de fadas com a alma que se questiona sobre o sentido de sua existência, veremos que, no início, ela não pode fazer uma escolha das circunstâncias”. Percebe-se, a partir da exposição de Bettelheim (2002), que madrasta e fada são metáforas que se contrapõem, nos contos de fadas, numa relação dual que transmite as complexidades do papel de mãe, com suas dissociações, difíceis de serem integradas pela criança que se defronta com a dor da orfandade. Em alguns contos, assim como na vida real, pode inclusive ocorrer de elas virem sintetizadas numa só personagem, como a figura materna que não é plenamente aceita. Bettelheim (2002, p. 71) lembra que, aos olhos da criança, mesmo a mãe, “[...] protetora toda-dadivosa, pode-se transformar na cruel madrasta se for malvada a ponto de negar a seu filhinho algo que ele deseja”.

3 O PASSADO FELIZ

Vladimir Propp (1984, p. 32), em sua *Morfologia do conto maravilhoso*, constitui um roteiro para identificação de contos de fadas, no qual explica que, nestes, “[...] a situação inicial dá a descrição de um bem-estar particular, por vezes sublinhado propositalmente”. Para o pequeno Bartolomeu, era o beijo, já ausente, o colo, perdido, o amor que permeava sua vida: “Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol” (Queirós, 2017, p. 14). A cidadezinha natal é vista pelo narrador autodiegético como um lugar que já fora idílico, onde a

família do pequeno Bartolomeu pudera ser feliz: “Havia muitas coisas boas de saber naquele lugar longe do resto do mundo” (Queirós, 2004, p. 40).

Pode-se afirmar que *Vermelho amargo* (2017) seja a continuação do livro *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004), em que este relata como um menininho que estava aprendendo a ler teve de lidar concomitantemente com outra grande mudança em sua vida: a mãe, antes ativa, passara a ficar na cama, doente, embotada pelas injeções de morfina. O narrador, também autodiegético, descreve com perplexidade: “Eu olhava suas mãos sobre o lençol, via as veias passeando sobre os ossos, azuis, e tentava me confortar dizendo que nada é para sempre” (Queirós, 2004, p. 42).

O pai, nesse angustiante período, quando estava em casa procurava ser presente: “Difícil não conferir razão a meu pai em seus momentos de anjo. Ele pendia a cabeça para a esquerda, como se escutando o coração e falava sem labirintos. Dizia frases claras, acordando sorrisos e caminhos” (Queirós, 2004, p. 7). José, o irmão mais velho, embora com ciúmes da mãe, protegia o irmão mais novo. Assim era quando o pequeno Bartolomeu – pois podemos assim identificar o narrador-protagonista –, que descontava a raiva nas paredes da igreja ou nos muros do cemitério, escrevia “[...] um nome feio e pequeno, por onde passava [...]” (Queirós, 2004, p. 32), mas José logo arrumava a palavra: “Ele puxava mais uma perninha no *u* e fazia uma voltinha em outra perna e virava *e*. Então ele botava um acento, e pronto! A palavra feia e imoral se transformava na palavra *céu*” (Queirós, 2004, p. 32, grifos do autor). José sonhava com ser jogador de futebol: “Não podia ver meia furada. Enchia de molambos e costurava. Carregava sua bola de pano para todo canto. Seu sonho, me disse, era ter uma bola de couro e não mais precisar chutar bucha de laranja” (Queirós, 2004, p. 48).

Mas *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004) é principalmente o início do conto de fadas de Bartolomeu Campos de Queirós, o seu relato de infância feliz como o pequeno Bartolomeu, na companhia da família e cuidado pelos pais:

Eu ia descalço, como tantos, para a escola. Sapato era coisa de domingo com frango, pai em casa e macarrão. A poeira da estrada, misturada com o frio e o orvalho de maio, trincava minhas pernas. Antes de dormir, minha mãe esfregava diadermina, ou manteiga de cacau, ou sebo. A maldade da poeira virava só carinho e brilho (Queirós, 2004, p. 20).

O pai pedira ao gerente do Banco do Brasil que contratasse José e conseguiram para ele uma vaga em outro Estado. Contudo, José recusou, “[...] bateu pé, vestiu o macacão e continuou ajudando meu pai, menos aos domingos, quando ia ajudar o Padre Grevi na Tabatinga” (Queirós, 2004, p. 67); tratava-se de uma questão de apoio e fidelidade à família.

4 A DOR

A percepção da dor inicia de forma ambígua em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004): “A dor de minha mãe aumentava sempre e muito. Dia e noite ela gemia ou cantava. Vivia entre o medo e a esperança” (Queirós, 2004, p. 28). A criança sentia a dor da mãe e antecipava novas dores: “Eu espiava, com dor, a agulha furar a carne pouca de minha mãe. Ela então não mais cantava ou gemia. Silenciava. A morfina apagava o altar mor, a Josefina, o Mistura Fina, o José, e os ais do senhor Moraes. Ela dormia a noite toda, um sono pesado, mas temporário, eu sabia” (Queirós, 2004, p. 29-30).

Vermelho amargo (2017) pode ser tomado como um conto de fadas – como muitos do mesmo gênero – sobre afastamento. Vladimir Propp (1984, p. 32, grifo do autor) distingue como função das personagens alguns tipos de afastamento, exemplificando: “A morte dos pais representa uma forma intensificada de afastamento”. Para Bettelheim (2002, p. 7), “[...] muitas estórias de fadas começam com a morte da mãe ou do pai; nestes contos a morte do progenitor cria os problemas mais angustiantes, como isto (ou o medo disto) ocorre na vida real”. Porém, Propp (1984, p. 32) ainda acrescenta: “Às vezes, são os membros da geração mais nova que se afastam”. À diferença dos afastamentos familiares que se dão naturalmente com o amadurecimento físico, mental e emocional dos filhos, ou com a morte dos pais por envelhecimento, tais contos visam a enfatizar a existência dos afastamentos dramáticos, doloridos.

Nesse conto de Queirós (2017), não basta o afastamento da mãe. O pequeno Bartolomeu, embora órfão, sentia-se amado por seus irmãos: “Admirando meu pânico diante do tomate [o irmão mais velho] devorou por mim a minha fatia. O tomate pousou em meu prato e me foi roubado pela colher de seu escondido carinho” (Queirós, 2017, p. 34). Mas, um a um, eles foram desaparecendo. Esse irmão “[...] escolheu afastar-se sem

noticiar seu endereço” (Queirós, 2017, p. 56). Bettelheim (2002, p. 85), ao comentar um conto dos irmãos Grimm, salienta a dimensão desse passo como amadurecimento:

Aqui, como em muitos contos de fadas, ser expulso do lar representa ter que se tornar independente. A autorrealização requer o abandono da órbita do lar, uma experiência excruciantemente dolorosa, carregada de muitos perigos psicológicos. Este processo de desenvolvimento é inevitável: a dor dele é simbolizada pela infelicidade das crianças de serem forçadas a deixar o lar. Os riscos psicológicos do processo, como ocorre sempre nos contos de fadas, são representados pelos perigos que o herói encontra nas suas andanças. Nesta estória, o irmão representa o aspecto ousado de uma unidade essencialmente inseparável.

E é assim que o clímax de *Vermelho amargo* se apresenta sutilmente. Dall’Olio (2014, p. 26), ao refletir sobre esse mesmo conto, considera que: “É possível dizer que o clímax da história acontece quando o menino descobre seu amor (e o leitor descobre o amor do menino)”. Ocorre que esse amor vem sempre acompanhado da dor: “Mais breve que o susto o irmão foi-se. [...] Não houve flor, cera, reza, terra, nem o mais profundo. Como pássaro, voou com desnorsteio sem deixar rastro” (Queirós, 2017, p. 56). O amor protetor de José, que reverberara o amor da mãe perdida, sumira repentinamente, não mais existia. A morte, já familiar para o pequeno Bartolomeu, lhe deixara uma fada. O desaparecimento do irmão só deixava o vazio.

A partir daí, o cumprimento do destino se fazia inevitável. Conforme adverte Bettelheim (2002, p. 85), “[o] conto de fadas não deixa dúvidas na mente da criança de que a dor deve ser suportada e que as chances arriscadas devem ser enfrentadas”. As demais crianças foram também sendo afastadas de seu lar: “A irmã virou presente para um tio distante, com a condição de esquecer o gato, como se para esquecer o amado bastasse uma ordem” (Queirós, 2017, p. 61). Os laços iam sendo cortados pela faca. A família se esfacelara. O último a ser tirado de casa foi o pequeno Bartolomeu. Noemí Paz (1992, p. 67) pondera que “[o] herói-mediador é tirado da casa paterna, fato que indica o caminho da alma que deve abandonar sua filiação humana para ir ao encontro de sua individuação, de sua filiação divina”. O afastamento do pequeno Bartolomeu se faz poesia.

Pois a função poética é um dos grandes recursos da linguagem dos contos de fadas. Eduardo Azcuy considera que “[...] a partir do ângulo totalizador e religante da visão poética, os símbolos vivos podem ‘ultrapassar’ a fronteira aparente e as fadas ‘corporificar-se’ na interseção de duas realidades” (Paz, 1992, p. 14, grifos do autor). Em

Vermelho amargo (2017), a função poética reflete-se por vezes em períodos que adotam os recursos da rima e ritmo, como este verso que assim destaca o nascimento como uma separação que prenuncia outra separação, mais dolorosa, da mãe: “Vim ao mundo molhado pelo desenlace. A dor do parto é também de quem nasce” (Queirós, 2017, p. 8). Esse verso intensifica o sentimento manifestado pelo narrador de *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004), quem expressa, ao ver a mãe morta: “Senti como se estivesse nascendo naquela hora, em um mundo de tarde fria onde só chorar era possível” (Queirós, 2004, p. 76). O narrador cria essa relação antitética entre nascimento e morte que se espraia por sua obra autoficcional.

O narrador de *Vermelho amargo* (2017) também recorre a combinações de palavras que não obedecem à regência de relações sintagmáticas, gerando uma nova semântica: “Os cômodos sombrios da casa – antes *bem-aventurança primavera* – abrigavam passageiros sem linha do horizonte” (Queirós, 2017, p. 9, grifo nosso). Roland Barthes (2004, p. 43) explica que, sem o guia das relações seletivas, a palavra é reduzida “[...] a uma espécie de grau zero, preme ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras”. Ao invés de uma *bem-aventurança primaveril* ou de uma *primavera bem-aventurada*, temos então em sua plenitude lexical os nomes *bem-aventurança* e *primavera*, sem relação de subordinação sintática e, portanto, plenos de significado – transbordando pelos cômodos da casa que depois se tornaram escuros, opressivos, limitantes, para buscar, além do espaço e do tempo, a mãe viva.

Vermelho amargo (2017) é então um mergulho na infância – individual, do narrador, mas também coletiva, dos leitores – para extrair do tomate diário do almoço o soro simbólico que faz Bartolomeu continuar a viver. Recorrendo ao gênero conto de fadas, o narrador aproxima sua própria experiência às narrativas míticas que podem envolver os leitores no mundo ficcional dessas crianças órfãs e fazê-los refletir sobre temas sensíveis como o abandono infantil.

Vladimir Propp (1984, p. 32) indica que no conto de fadas, após a caracterização do afastamento, “[...] impõe-se ao herói uma proibição”. A infância terminou com a morte da mãe, pois era vetado ser criança: “Brincar irritava a ira de nosso pai. ‘Viver demanda muita seriedade’, ele retrucava. Só contar estrelas permitia, por ser uma lida sem fim. Os filhos se assentavam no degrau da escada [...] e rezavam: ‘Primeira estrela que eu vejo me dê tudo que eu desejo’” (Queirós, 2017, p. 33, grifos do autor). Quem sofre as

consequências por transgredir a proibição não é o herói, mas sua irmã maior: “Ao brincar com sua boneca de celuloide, trancada no banheiro – escondendo-se do pai – caiu e levou muitos pontos. O medo bordou sua fronte com pontos de dor” (Queirós, 2017, p. 39).

A brusca perda que transforma a criança em órfã, seu luto, os ardis da madrasta para apagar de memória a presença materna, são forças que pugnam por adquirir significado, e a narrativa surge na forma de conto de fadas: “Não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe” (Queirós, 2017, p. 9). É desta constatação que surge em *Vermelho amargo* (2017) a narrativa, aquela que conforme Benjamin (1987, p. 204) “[...] conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. A morte redentora se expressa pela criatividade que faz o pequeno Bartolomeu crescer e, do sacrifício de sua mãe, de seus irmãos e seu, encontrar como autor a salvação na arte.

5 O TEMPO

Uma capa que lembra uma fatia de um centímetro de tomate maduro. daquelas que sobram no prato meio vazio, com o soro escorrendo como sangue aguado. O livro *Vermelho Amargo* (2017) não encerra um conto de fadas voltado especialmente para crianças, o que, aliás, não era função desse gênero quando ele se constituiu a partir da tradição oral. Contudo, em contraste com a crueza de relato que os espectadores dos contos medievais enfrentavam, os leitores dessa autoficção usufruem da leveza lírica com que são tratados pelo narrador temas profundos como a morte, o luto, a orfandade, o ódio, a disputa para se obter a atenção de um pai. Trata-se, como ressalta Coelho (2022, p. 18), da reconstrução possibilitada pela “[...] memória ficcional, onde o que foi subvertido pelo tempo pode ser reordenado, organizado pela fantasia”. É o que expressa a epígrafe de *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004), que pode ser estendida a *Vermelho Amargo* (2017): “O tempo amarrota a lembrança e subverte a ordem” (Queirós, 2004, p. 5).

Essa fatia de tomate que confere cadência à narrativa de *Vermelho Amargo* (2017) é o rastro das dores da infância que o tempo deixou e faz recordar. Como rastro, significa, conforme explica Ricoeur (1997, p. 10), “[...] ao mesmo tempo um resto e um

signo do que foi e não é mais”. Pois todo conto de fadas evoca um tempo anterior de bonança e narra um trauma que a vida precisa enfrentar.

Se a madrasta é a personagem que mobiliza a trama, a mãe morta é a sua motivação: “Sobre os dias, a ausência da mãe ganhava corpo. O tempo – capaz de trocar a roupa do mundo – não consumia sua lembrança. Quando se ama, em cada dia o morto nasce mais” (Queirós, 2017, p. 19-20). Sua presença persistia como fada e como ausência, e provocava mudanças.

No conto de fadas o tempo do mundo dá passagem ao tempo da alma – os movimentos da personagem-protagonista possibilitam os movimentos da alma. Recorre-se novamente a Ricouer (1997, p. 24) para perceber que, nesse processo, “[...] seja o que for que o espírito construa sobre essa base com sua atividade narrativa –, ele encontra a sucessão nas coisas antes de reapropriar-se dela; ele começa padecendo-a e até sofrendo-a, antes de construí-la”. O narrador de *Vermelho amargo* (2017) constata estar “[a]turdido por ter a alma como carga, e suportá-la para viver o eterno que existia depois de mim. Aturdido por ser mortal abrigando o imortal” (Queirós, 2017, p. 14).

Da distância temporal e espacial surge então o eu lírico, capaz de enxergar poesia no sofrimento e transmutar as vivências do autor. Foram cinco irmãos vivos. “Sonhei-me um tomate, maduro e pequeno, preso num cacho, com outros cinco, todos verdes” (Queirós, 2017, p. 42). A consciência que o pequeno protagonista adquiria amadurecia sua alma; o sexto tomate do cacho, ainda imaturo como os outros, poderia ser o pai.

Com a morte da mãe e o novo casamento do pai ainda em tempo de luto, a casa deixou de ser lar. Aquele cacho vai minguando, perdendo seus frutos, e ao mesmo tempo o tomate diariamente fatiado pela madrasta vai-se espessando, junto com a dor da ausência dos irmãos: “Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós” (Queirós, 2017, p. 9).

A dor e o tempo entrelaçam-se, tal qual no conto de fadas, até a indescritível distância do “era uma vez”, expressão que Bettelheim (2002, p. 65) distingue como uma senha para a saída do mundo ordinário. Conforme expressa o narrador em *Vermelho amargo* (2017): “A dor vem de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros” (Queirós, 2017, p. 8). A posição de narrador autodiegético intensifica essas sensações e sentimentos, que não seriam expressos no clássico conto de fadas, mas que podem ocorrer neste, devido à oscilação entre a infância que o narrador-

personagem vivencia e suas recordações como adulto que acolhe essa personagem-herói de um conto de fadas. Evando Nascimento (2017, p. 621, grifos do autor) desenvolve o termo alterficção para expandir o conceito de autoficção, considerando suas nuances:

O sentido do termo que efetivamente me mobilizou e mobiliza ainda é o da autoficção enquanto *reinvenção de sua própria vida* e não enquanto mero registro documental. Ou antes, *a reinvenção de si como outro*, utilizando-se explicitamente fatos passados e presentes de sua própria existência, se possível com o recurso à homonímia, total ou parcial, entre personagem, narrador(a) e autor(a).

O tempo pesava sobre o presente do pequeno Bartolomeu, ao expor a falta infinita da mãe. E continuou a pesar, pois algumas pessoas inacessíveis – mortas ou distantes – por seu impacto permanecem vivas na memória do tempo, tal qual assevera Ginzburg (2007, p. 53): “Há figuras do passado que o tempo aproxima em vez de afastar”. Algumas podem ser fadas e outras, madrastas. Ambas, a fada e a madrasta, acompanharam o destino do narrador.

Por outro lado, nessa prosa poética, o tomate marca a passagem e o ritmo incessante do tempo: “Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. Tomate, não. Ele frutificava, continuamente, sem demandar adubo além do ciúme” (Queirós, 2017, p. 10). Marca, igualmente e concomitantemente, a intensidade das emoções negativas: “As fatias delgadas escreviam um ódio e só aqueles que se sentem intrusos ao amor podem tragar” (Queirós, 2017, p. 10).

Este conto de fadas não conclui com alguma das típicas fórmulas de sucesso do herói sistematizadas por Propp (1984), uma vez que a madrasta levou a melhor: ficou com a casa, o pai, os tomates, jabuticaba, manga, laranja. Nos contos de fadas, as madrastas são castigadas por seus atos. Em *Vermelho amargo* (2017), o narrador levanta a suspeita que esse castigo possa advir de um autojulgamento dela própria, providenciado por suas lembranças e pelas recordações do pai – que de alguma forma guardaria em seu coração a memória de seus filhos: “Ignoro se o remorso nos preservava em suas memórias, ou se a paixão lhes presenteou com o esquecimento. A culpa é relativa ao tamanho da memória” (Queirós, 2017, p. 65). Mas não cabe ao herói inteirar-se disso, pois ele seguiu seu caminho: “Meu desterro, decretado pela voz do pai – naquela manhã seca e fria –, me fez inventar meu porto, mesmo sem escolher a margem do rio” (Queirós, 2017, p. 64).

Resta-lhe, portanto, a incompletude. Seus irmãos haviam partido para destinos ignotos e o herói não conseguira salvá-los, como o fez o Pequeno Polegar:

O irmão triturador de vidro, a irmã que bordava mares, a que deixara o gato órfão, a nascida em todas as manhãs no globo terrestre aninhavam-se, agora, apenas em minha memória. Jamais podia pensá-los em alguma paisagem. Restava-me reinventá-los dispersos, indignados com a vitória amarga do tomate maduro (Queirós, 2011, p. 62).

O cacho fora desfeito; o fantasma, morto. A madrasta tinha resolvido o enigma.

A fórmula “felizes para sempre” não é exatamente a dos contos de fadas tradicionais, mas, mostra Bettelheim (2002), uma adaptação cultural ocidental, que pode indicar a maturidade adquirida ao final pelas personagens. O narrador relembra que essa expressão fizera parte do passado remoto das crianças: “O irmão, o mais velho, recontava as histórias ouvidas da professora. Depois da morte, fuga, abandono, traição, afirmava: ‘Foram felizes para sempre’. Sempre pensei o ‘sempre’ como um tempo muito longe” (Queirós, 2017, p. 55, grifos do autor).

Ainda assim, muitos contos de fadas têm um final gratificante. Walter Benjamin (1987, p. 208) ensina que “[a] morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”. Muitos contos concluem-se com a morte da madrasta ou de outro impostor ou impostora que constitua ameaça. No caso de “João e Maria”, demonstra Bettelheim (2002, p. 16), “[...] as crianças saem vitoriosas no final, e um inimigo dos mais ameaçadores – a bruxa – é completamente derrotado”. Porém, não foi isso que houve em *Vermelho amargo* (2017), um conto de fadas que não terminou, como outros tantos, na eliminação do mal, corporificado pela madrasta.

A filiação humana do narrador-protagonista se rompe definitivamente ao final do conto, sem que pareça uma solução. Pois o aguardado seria que se pudesse constatar que “[...] o mais traumático no início é igualmente o mais liberador no final [...]”. Lajolo e Zilberman (1985, p. 64) observam que “[a] solução do conflito coincide com o término da aventura, o que impede a continuação da história”. Entretanto, Bettelheim (2002, p. 229) lembra que: “A mudança significa a necessidade de abandonarmos algo que até então apreciávamos, como a existência de Branca de Neve antes da rainha sentir ciúmes, ou sua boa vida com os anões – experiências difíceis e dolorosas de crescimento que não podem ser evitadas”. O pequeno Bartolomeu apenas muda de casa e de cidade, encerrando assim essa sua aventura sem um claro desfecho.

A forma escolhida para essa autoficção– o conto de fadas – adequa-se à impotência da criança frente aos acontecimentos que desfazem sua família, a qual é ressaltada pela narrativa baseada na observação do narrador e não em sua ação. Lukács (1965, p. 50) distingue a intenção nessa característica do estilo: “O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso modo de representar determinado conteúdo [...]”. O escritor se faz o pequeno narrador que é frágil e vulnerável frente ao mundo dos adultos, que é inaudível e invisível para estes.

Mas o pequeno Bartolomeu manteve sua fada: “Sua partida me legou, como herança, a habilidade de explorar meu tesouro em seu vazio” (Queirós, 2017, p. 33). E levando esse dom mágico, o menino cresceu, virou escritor – saiu do mundo real e nele entrou quantas vezes quis como narrador – e publicou este seu conto de fadas aos sessenta e sete anos, quando encerrou sua carreira literária. Pois foi sobre a morte mais importante da sua vida que o narrador quis se expressar para o mundo, pouco antes de sua própria morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo considerou-se a autoficção *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós (2017), como um conto de fadas, por apresentar tanto uma caracterização de personagens quanto alguns elementos simbólicos que são próprios desse gênero. A diferença do clássico conto de fadas para esta modalidade constitui-se da posição do narrador, que se torna autodiegético, indicando a característica autoficcional desse texto.

Em virtude da trama de *Vermelho amargo* (2017), exploraram-se os sentidos que assumem no conto de fadas as dimensões da dor e do tempo e suas soluções de superação pelo herói, independentemente do destino da personagem que represente a adversidade, a qual nesse caso é a madrasta Vermelho Amargo. Pois, contrariamente ao que indicam outros contos de fadas, esta não sofre as consequências de seus atos.

Em que pese esse desfecho, expõe-se tal conto de fadas como um recurso que permitiu que o narrador autodiegético, identificando-se com o pequeno Bartolomeu,

conseguisse enfrentar temas sensíveis de sua infância, como a morte da mãe, a consequente orfandade, o desamor, a dissolução de sua família, o abandono e o afastamento do lar.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUM, L. F. *O mágico de Oz*. Tradução de Luciano Machado. 4. ed. São Paulo: Ática, 2019.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Coleção Obras escolhidas, v.1. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16. ed. Tradução de Arlene Caetano. [online]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CHAMBEL, P. O Simbolismo das Cores no Livro de José de Arimateia. *Medievalista*, n. 1. jul. – dez. p. 1-30. Lisboa, PT: IEM, 2011. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/medievalista/232>>. Acesso em: 03 abr. 2026.

COELHO, C. V. O. *Memória, escrita e exílio em Bartolomeu Campos de Queirós*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/items/96d7d247-4532-4b72-bb4f-b84a39e40557>>. Acesso em: 03 abr. 2026.

CORSO, D. L.; CORSO, M. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DALL'OLIO, M. S. *A prosa poética em Vermelho amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós*. Monografia (Curso de Especialização em Literatura - COGEAE). São Paulo: PUC-SP, 2014. Disponível em: <<https://www.repositorio.pucsp.br/handle/handle/34998>>. Acesso em: 03 abr. 2026.

DIANE, A. *Termos de cores (verde & vermelho)*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Letras. Lisboa, PT: Universidade de Lisboa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/39324/1/ulfl267396_tm.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2026.

FAEDRICH, A. M. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, n. 40, jan./jun., p.45-60. Araraquara: UNESP, 2015. Disponível

em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165>>. Acesso em: 18 out. 2025.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRIMM, W. K.; GRIMM, J. K. *Os 77 melhores contos de Grimm*. Tradução de Íside M. Bonini. Organização de Luciana Sandroni. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. [online]. São Paulo: Ática, 2007.

LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

NASCIMENTO, E. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Matraga*, v. 24, n. 42, set./dez., p. 611-634. Rio de Janeiro: UERJ, 2017 Disponível em: <. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/31606>>. Acesso em: 03 abr. 2026.

PAZ, N. *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1992.

PROPP, V. Y. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

QUEIRÓS, B. C. *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

QUEIRÓS, B. C. *Vermelho amargo*. São Paulo: Global Editora, 2017.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997.