

Carolina Tito Camarço

ENTRE A MAGIA E A SEDUÇÃO: O IMAGINÁRIO INFANTIL EM **EXERCÍCIOS DE
SER CRIANÇA**, DE MANOEL DE BARROS E EM **UMA MANEIRA SIMPLES DE
VOAR**, DE IVENS CUIABANO SCAFF

Tangará da Serra, 2011

Carolina Tito Camarço

**ENTRE A MAGIA E A SEDUÇÃO: O IMAGINÁRIO INFANTIL EM EXERCÍCIOS DE
SER CRIANÇA, DE MANOEL DE BARROS E EM UMA MANEIRA SIMPLES DE
VOAR, DE IVENS CUIABANO SCAFF**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT - como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da prof^a Dra. Elisabeth Batista.

Tangará da Serra, 2011

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

C172e Camarço, Carolina Tito.

Entre a Magia e a Sedução: O Imaginário Infantil em **Exercícios de Ser Criança**, de Manuel de Barros e em **Uma Maneira Simples de Voar**, de Ivens Cuiabano Scaff. – Tangará da Serra - MT / Carolina Tito Camarço. – 2011.

106 f.

Orientador (a): Prof.(a). Dr.(a). Elisabeth Batista.

Universidade do Estado de Mato Grosso. Pró Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação. Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, 2011.

1. Manoel de Barros. 2. Ivens Cuiabano Scaff. 3. Imaginário. I. Título. II. Dissertação de Mestrado.

CDU 82(817.2)

Bibliotecária: Suzette Matos Bólito – CRB1/1945.

Dedico este trabalho a prof^a Dra. Tiekô Yamaguchi Miyazaki que, por meio de suas aulas, me instigou a percorrer os caminhos da teoria do *imaginário* e, principalmente, pela dedicação, confiança e ensinamentos durante a realização deste trabalho. Aqui quero expressar minha profunda gratidão à senhora.

Ao Marco Antônio, razão do meu viver.

Agradecimentos

Esta dissertação é o resultado da contribuição de muitas pessoas que, em momentos distintos, próximos ou distantes no tempo e no espaço, estiveram comigo nesse percurso, compartilhando saberes, orientação e apoio, em especial:

Deus, minha força e meu guia.

A Nossa senhora de Fátima, minha protetora.

Aos meus pais Dinha e Carmino, meu irmão Rômulo e a minha tia Nice pelo incentivo.

Ao Junior, meu amor, pela paciência, companheirismo e cumplicidade.

À prof^a Dra. Elisabeth Batista pela orientação e confiança no meu trabalho.

À Lady Patrícia, amiga fiel, obrigada pela amizade e carinho.

Aos professores do programa de mestrado em Estudos Literários que muito contribuíram com a minha pesquisa: prof. Dr. Agnaldo, prof^a Dra. Vera Maquea, prof^a Dra. Olga, prof. Dr. Emerson e prof^a Dra. Elza Miné obrigada pelo apoio, sugestões e referências, há um pouquinho de vocês em cada parte do meu trabalho.

Aos colegas do mestrado: Neila, Claudiomar, Edson, Hérica, Bento, Ricardo, Elisangela, meus novos amigos e, principalmente à Luciana Nascimento, juntas nas alegrias e nas tristezas desta dura caminhada.

À prof^a Dra. Walnice Vilalva pelas valiosas sugestões e o apoio de sempre.

A todos meus amigos da Unemat que torceram por mim, da seleção até agora.

À Unemat, pelo afastamento concedido, uma vez que seria impossível a realização deste trabalho sem o afastamento.

Resumo

A partir do momento em que a infância passa a ser vista como uma construção social, a criança passa a receber bens culturais específicos, entre eles uma literatura própria. Neste sentido, o objetivo deste trabalho é apresentar uma leitura de duas obras que focalizam a infância, faixa etária em que o imaginário tem papel preponderante. O *corpus* da análise literária compreende duas obras contemporâneas: **Exercício de ser criança** (1999), de Manoel de Barros e **Uma maneira simples de voar** (2006), de Ivens Cuiabano Scaff. Observa-se entre os livros pertencentes ao *corpus* desta dissertação que existe uma aproximação: um dos pontos coincidentes em ambas as obras é a configuração do espaço, o quintal, que surge como um grande espaço que abriga a imaginação e os devaneios das personagens. E nele a presença dos quatro elementos fundamentais: a água, o fogo, o ar e a terra. Neste sentido, a presente pesquisa em questão se apoia, para o entendimento e apreensão do fenômeno da imaginação potencializados pelo jogo ficcional, estudos sobre o *imaginário*, principalmente os de Gaston Bachelard, como também buscar uma reflexão acerca da criança/infância e da literatura infantil/juvenil. E, por fim, com a indissociabilidade entre forma e conteúdo, inerente à obra de arte no âmbito do estudo das imagens selecionadas para a ilustração do livro, destacando sua qualidade estética, uma vez que não se apresenta mais como uma simples complementação do texto verbal, mas com sua linguagem própria, que se unindo à linguagem verbal forma um texto e estimula ao exercício da imaginação do leitor, desta forma, as duas linguagens atuam na sensibilidade e na cognição do leitor para a concretização do livro.

Palavras-chave: Manoel de Barros, Ivens Cuiabano Scaff, imaginário.

Abstract

From the moment the childhood begins to be seen as a social construction, the child receive a specific culture, including a literature of their own. In this sense, the aim of this paper is to present a reading of two works that focus on childhood, age group in which the imagination plays an important role. The corpus of literary analysis includes two contemporary works: **Exercício de ser criança** (1999), by Manoel de Barros and **Uma maneira simples de voar** (2006), by Ivens Cuiabano Scaff. It is observed among the books belonging to the corpus of this thesis that there is an approximation: one of coincident points in both works is the configuration space, the backyard, which appears as a large space that houses the imagination and dreams of the characters. And it the presence of the four key elements: water, fire, air and earth. In this sense, research on this question supports, for understanding and apprehension of the phenomenon of imagination enhanced by the fictional game, studies on the imaginary, mainly of Gaston Bachelard, but also seek a reflection of child/infancy and children and youth literature. And finally, with the inseparability of form and content, inherent in the work of art in the study of the selected images to illustrate the book, highlighting their aesthetic quality as it does not present itself more as a simple complement to the verbal text, but with its own language, that joining the verbal text and a way to exercise stimulates the reader's imagination in this way, the two working languages in sensitivity and cognition of the reader to the achievement of the book.

Keywords: Manoel de Barros, Ivens Cuiabano Scaff, imaginary.

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Ilustração 01 – Capa. BARROS, Manoel de. Exercícios de ser criança. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999. | 71 |
| Ilustração 02 – Primeira ilustração “O menino que carregava água na peneira”, BARROS, Manoel de. Exercício de ser criança. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999 (s/n). | 73 |
| Ilustração 03 – Primeira ilustração “O menino que carregava água na peneira”, BARROS, Manoel de. Exercício de ser criança. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999 (s/n). | 74 |
| Ilustração 04 – Primeira ilustração “A menina avoadada”, BARROS, Manoel de. Exercício de ser criança. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999 (s/n)..... | 76 |
| Ilustração 05 – “Estórias de Amis”, SCAFF, Ivens Cuiabano. Uma maneira simples de voar. Cuiabá: Entrelinhas, 2006. (p.24-25). | 90 |
| Ilustração 06 – Capa. SCAFF, Ivens Cuiabano. Uma maneira simples de voar. Cuiabá: Entrelinhas, 2006. | 91 |
| Ilustração 07 – Folha de guarda. SCAFF, Ivens Cuiabano. Uma maneira simples de voar. Cuiabá: Entrelinhas, 2006. (p.2-3). | 92 |
| Ilustração 08 – “A menina perguntadeira”. SCAFF, Ivens Cuiabano. Uma maneira simples de voar. Cuiabá: Entrelinhas, 2006. (p.13)..... | 93 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 9 |
| 1 Os devaneios da criança | 11 |
| 1.1 Infância | 11 |
| 1.1.1 A história da criança | 11 |
| 1.1.2 A criança na contemporaneidade..... | 16 |
| 1.2 A literatura infantil/juvenil | 18 |
| 2 O Imaginário..... | 24 |
| 2.1 O espaço e o imaginário | 29 |
| 2.2 A serpente e o imaginário | 33 |
| 2.3 A água e o imaginário..... | 35 |
| 2.4 O ar e o imaginário | 39 |
| 2.5 O fogo e o imaginário..... | 44 |
| 3 Um olhar sobre Barros e Scaff na literatura infantil/juvenil | 50 |
| 3.1 Exercícios de imaginar – Uma leitura de Exercícios de ser criança..... | 50 |
| 3.1.1 Fortuna poética das obras infanto-juvenis | 50 |
| 3.1.2 Um olhar sobre Exercícios de ser criança | 54 |
| 3.1.4 Uma viagem ao mundo imaginário | 62 |
| 3.1.5 Linhas e cores | 67 |
| 3.2 Nas asas da aventura – Uma leitura da narrativa de Uma maneira simples de voar | 78 |
| 3.3 Manoel de Barros e Ivens Cuibano Scaff: a viagem pelo imaginário | 94 |
| Considerações finais | 97 |
| Referências | 100 |

Introdução

“Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças”.

Manoel de Barros

“As imagens poéticas suscitam o nosso devaneio, fundem-se nele [...] estávamos a ler e eis que nos pomos a sonhar.” (BACHELARD, 1988, p.61). Esta afirmação de Bachelard, podemos dizer, traduz o sentimento após a leitura dos dois autores escolhidos para este trabalho. Pretendemos, neste trabalho, apresentar um estudo comparado entre **Uma maneira simples de voar** (2006), de Ivens Cuiabano Scaff e **Exercícios de ser criança** (1999), de Manoel de Barros, apontando os diálogos possíveis entre eles, direcionando-os para o trabalho com o imaginário infantil, tanto do ponto de vista temático quanto da linguagem, uma linguagem fortemente marcada pela oralidade. Nesse universo, um dos pontos coincidentes em ambas as obras é a configuração do espaço, o quintal, que surge como um grande espaço que abriga a imaginação e os devaneios das personagens. E nele a presença dos quatro elementos fundamentais: a água, o fogo, o ar e a terra.

Optamos por trabalhar dois autores mato-grossenses, um já de renome, Manoel de Barros, e o outro ainda pouco estudado, Ivens Cuiabano Scaff.

Manoel de Barros é um poeta mato-grossense, cuja obra, adulta e infanto-juvenil, tem como cenário o pantanal; sua poesia volta-se para o mundo das coisas simples da natureza, para o chão, para o inútil e inesperado. São temas constantes nas suas obras a infância e a memória, relacionadas ao fazer poético; à criatividade do poeta, tendo a infância como momento em que esta se manifesta preferencialmente.

Ivens Cuiabano Scaff é mato-grossense, poeta, autor teatral, professor universitário e médico infectologista; um dos representantes da cultura cuiabana, utiliza em suas obras o cenário regional, utilizando lendas regionais.

Barros e Scaff combinam o potencial estético das imagens relacionadas ao pensamento mágico, em ações situadas no âmbito do maravilhoso, comunicando uma realidade através de comparações, símbolos e criando um universo lúdico. Neste sentido, a presente pesquisa em questão se apoia, para o entendimento e apreensão do fenômeno da imaginação potencializado pelo jogo ficcional, estudos sobre o *imaginário*, principalmente, os de Gaston Bachelard. A questão do *imaginário* tem sido muito estudada pelas diversas disciplinas, como a Sociologia, Antropologia, Psicologia, dentre outras, focalizando os mitos e os símbolos.

Neste sentido, neste trabalho analisaremos duas obras que focalizam a infância, faixa etária em que o imaginário tem papel preponderante.

Antes, porém, examinamos estudos acerca da criança e da infância, uma vez que, sendo a infância uma construção social, os termos criança e infância são compreendidos de formas diferentes, em diferentes épocas e lugares, estando condicionados a questões culturais, filosóficas, econômicas e por muitas vezes religiosas. Ao mesmo tempo, analisaremos estudos críticos de literatura infantil/juvenil, que conta hoje no Brasil com uma fortuna crítica razoável.

Embora as duas obras não sejam exatamente do mesmo gênero, pois um é predominantemente poético ainda que em prosa, e o outro se enquadra facilmente como uma narrativa, possuem como denominador comum a presença da imaginação, da liberdade e da criatividade da criança como elementos essenciais no processo de conhecer o mundo e de recriá-lo.

No capítulo 1, focalizamos os elementos que permitem compreender a infância, na sua perspectiva histórica e a literatura infantil/juvenil. O segundo capítulo focaliza o fenômeno da imaginação, que nas obras se expressa em imagens que giram ao redor dos elementos universais: água, terra, fogo e ar. No terceiro capítulo faremos a análise literária do *corpus* selecionado: **Exercícios de ser criança** e **Uma maneira simples de voar**.

Desta forma, esperamos que esta dissertação contribua na leitura dos dois escritores: Manoel de Barros e Ivens Cuiabano Scaff.

1 Os devaneios da criança

“Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos”.

Manoel de Barros

1.1 Infância

1.1.1 A história da criança

O estudo da literatura brasileira produzida em Mato Grosso por Barros e Scaff, autores selecionados para esta investigação, conduz-nos à constatação da recorrência da figura da criança no papel de protagonista do jogo ficcional, dimensão estética que, por si só, instiga a nossa pesquisa, posto que a visão e o conceito de e sobre a infância, ao longo da história, sofreram muitas transformações, razão pela qual julgamos necessário compreender os fundamentos das concepções dominantes sobre a infância e a sua presença no âmbito da representação artística.

Assim, para apreender a relevância que a presença da criança na cultura da representação artística atual adquire, é importante reconhecer a relação entre a infância e as obras literárias infantis. Ou seja, compreender que a literatura infantil tem a sua atenção voltada para uma fase da vida humana, e, principalmente, que o termo “infância” foi modificado ao longo da história e, dessa forma, compreender os fatores que influenciaram estas modificações e as consequências dessas mudanças.

A perspectiva deste trabalho tem como princípio o entendimento de que a infância não é apenas uma concepção natural, mas, uma construção histórica e cultural. Neste sentido, a produção de conhecimento acerca da criança está intimamente ligada ao lugar social que esta ocupa em relação ao outro, não esquecendo que a história da criança é sempre registrada a partir do olhar do adulto. O objetivo deste trabalho é, pois, analisar as transformações da concepção de infância ao longo dos séculos, para chegar à criança na contemporaneidade. Refletir sobre a concepção de infância sob a perspectiva de sua evolução histórica é uma oportunidade de refletir a respeito de como nos relacionamos com a criança e como ela atua na sociedade.

Este percurso é importante para a compreensão da literatura destinada a este público, pois cada época expõe um discurso que revela seus ideais e expectativas em relação às crianças, tendo estes discursos consequências em relação ao sujeito em formação, ou seja, o conceito que a sociedade tem sobre a infância, e conseqüentemente as produções voltadas à

criança interferem diretamente no comportamento delas, adaptando formas de ser e agir de acordo com as expectativas criadas nos discursos que passam a circular entre as pessoas, expectativas estas que correspondem aos interesses culturais, políticos e econômicos da sociedade vigente. Gregorin Filho (2008, p.2) afirma:

Partindo do pressuposto de que os textos convivem em constante diálogo na e com a sociedade e aqueles pertencentes à literatura infantil em geral são construídos por meio de múltiplas linguagens, pretende-se colocar em discussão as diferentes produções de sentido oriundas desse tipo de literatura ocasionada pela instauração de narradores em diferentes lugares discursivos e ideológicos, já que os textos, numa leitura mais apurada e plural, fazem alusão a temas fundamentais da sociedade e frutos da experiência individual-social-cultural, como a questão do gênero, da alteridade, das tradições culturais e religiosas, entre outros.

Em **História social da criança e da família**, Phillipe Ariès apresenta as concepções de infância desenvolvida ao longo do tempo. Partindo da Idade Média, Ariès compara a criança medieval como um delicado e querido bichinho de estimação, a morte de crianças pequenas era fato corriqueiro, seja por falta de higiene, cuidados, por doenças, etc. As pessoas sofriam com a perda de uma criança, mas a morte infantil era um episódio banal, possível de ocorrer em todas as casas, o pensamento era que outras crianças nasceriam.

Afirma o mesmo autor que os homens dos séculos X-XI não se detinham diante da imagem da infância, que esta não tinha para eles interesse. A velha sociedade via mal a criança, a duração da infância era reduzida a seu período mais frágil e logo era misturada a vida dos adultos. Assim, a infância era um período de transição rapidamente superado e sem importância, de criancinha pequena se transformava imediatamente em homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude. Até o século XVIII, a adolescência foi confundida com a infância.

Entre os séculos XIII ao XVII, embora a mortalidade infantil se tenha mantido num nível muito elevado, uma nova sensibilidade foi atribuída à criança, uma particularidade que antes ninguém se importava em reconhecer: a imortalidade da alma infantil. Neste sentido, algumas famílias começaram a dar mais atenção para suas crianças, introduzindo alguns cuidados: vacinando-as contra a varíola e cuidando mais da higiene. Mas, conforme afirma Ariès (1981, p.61) “É certo que essa importância dada à personalidade da criança se ligava a uma cristianização mais profunda dos costumes”.

Durante o século XVII algumas mudanças ocorreram na estrutura da família e da sociedade, desencadeando repercussões no âmbito artístico e social mudando a concepção de família e criança.

Quando atingiam sete anos de vida, conseguindo sobreviver aos riscos de sua primeira infância, a criança era encaminhada para o aprendizado de alguma profissão.

Tudo indica que a idade de sete anos marcava uma etapa de certa importância: era a idade geralmente fixada pela literatura moralista e pedagógica do século XVII para a criança entrar na escola ou começar a trabalhar (ARIÈS, 1981, p. 87).

Segundo Ariès (1981), a criança desta época adquiria seus conhecimentos principalmente através do aprendizado prático, e essa prática não parava nos limites de uma profissão da vida particular, pois era através do serviço doméstico que o mestre transmitia a uma criança, não ao seu filho, mas ao filho de outro homem, a bagagem de conhecimentos, a experiência prática e o valor humano que pudesse possuir. Este tipo de aprendizagem era um hábito difundido em todas as condições sociais.

A escola medieval era uma instituição precária e bastante desorganizada. Além das escolas episcopais e monásticas (eclesiásticas) estabelecidas, em princípio, para formar religiosos, existiam cursos avulsos, mantidos por professores e mestres-escolas. No caso, um indivíduo com algum conhecimento alugava um espaço e abria uma escola. Sua classe única era composta por adultos e crianças de várias idades. O programa educacional era determinado pelo próprio professor, que tinha total autonomia para tanto.

Na Idade Média, o que era desejável a um adolescente, muito mais do que estudos regulares de ciências (a escolaridade), era a civilidade, ou seja, a capacidade do indivíduo conviver socialmente, de falar bem, de conhecer idiomas, dançar, cantar, lutar, caçar, jogar, etc.

Na escola medieval não existia um espaço exclusivamente infantil. Desde o seu nascimento, a criança, apesar de passar por um período chamado por Ariès de “paparicação”, já acompanhava o movimento e o trabalho dos adultos, sendo levada, ainda bebê de colo, ao campo ou aos locais de trabalho da mãe, assim como participava de todos os eventos da vida familiar e festas da comunidade. Nessa época, a vida privada era ainda muito pouco desenvolvida, o dia-a-dia das pessoas era essencialmente coletivo e ligado aos interesses e assuntos da comunidade.

Conforme Ariès (1981), a prática familiar de associar as crianças às brincadeiras sexuais dos adultos fazia parte do costume da época, e não havia diferenças entre fidalgos e plebeus, e, ainda, não chocava o senso comum, entretanto, moralistas, entre eles Gerson, começaram a criticar a promiscuidade deste tipo de vida social. Estes teóricos representavam uma nova visão da vida e do mundo, ligada ao desenvolvimento do pensamento racionalista, à

ascensão do poder da burguesia e à reforma da igreja, concepções que vêm substituir a visão de mundo feudal. Condena, entre outras coisas, a forma com que as crianças são tratadas pela sociedade, propondo a organização de um novo tipo de escola e de educação.

Neste período surgem as regras rígidas de comportamento como, por exemplo, saber portar-se à mesa, enfim, as regras de boas maneiras, e estes ensinamentos eram transmitidos através dos tratados de civilidade.

Ao mesmo tempo, novos métodos escolares começam a ser implantados. Nascem os primeiros programas educacionais, as divisões de classes escolares feitas por faixas etárias e inicia-se a publicação de livros dirigidos especialmente a criança. Algumas dessas obras eram literalmente didáticas e utilitárias, visando, por exemplo, o ensino de latim e da gramática. Outras, indiretamente didáticas, aproveitavam velhas histórias populares, adaptadas e moralizadas, com o intuito de uma educação moral.

Surge um novo conceito de vida social que tende a afastar-se, cada vez mais, da antiga sociabilidade medieval: é a vida privada. Ao nível da infância, a “civilidade” é substituída pela “escolaridade”. Noções como educação, higiene e saúde passam a ser mais valorizadas. Como também o sentimento de família, de intimidade, de amor familiar e de espaço privado. A criança, nesse momento histórico, realmente deixa de ter sua vida misturada à vida dos adultos. Passa a ser resguardada e protegida nas escolas e dentro das casas de família.

O relaxamento da antiga disciplina escolar correspondeu a uma nova orientação do sentimento da infância, que não mais se ligava ao sentimento de sua fraqueza e não mais reconhecia a necessidade de sua humilhação. Tratava-se agora de despertar na criança a responsabilidade do adulto, o sentido de sua dignidade. A criança era menos oposta ao adulto (embora se distinguisse bastante dele na prática) do que preparada para a vida adulta. Essa preparação não se fazia de uma só vez, brutalmente. Exigia cuidados e etapas, uma formação. Esta foi a nova concepção da educação, que triunfaria no século XIX (ARIÈS, 1981, p. 182).

Segundo Ariès (1981) entre o fim da Idade Média e os séculos XVI e XVII, a criança conquista um lugar junto de seus pais, tornando-se um elemento indispensável da vida cotidiana. Desta forma, os adultos passaram a se preocupar com sua educação, carreira e futuro. A família moderna separou-se cada vez mais do mundo, voltando sua atenção ao grupo de pais e filhos, preocupada em promover as crianças, cada uma em particular, desta forma, a criança assume um papel central na vida familiar.

Mary Del Priore em **História das crianças no Brasil** afirma que a pobreza e a falta de escolarização da criança brasileira ao longo de sua história tornam as teses européias absolutamente inadequadas ante as realidades de uma sociedade: “A estratificação da

sociedade, a velha divisão dos tempos da escravidão entre os que possuem e os que nada têm, só fez agravar a situação dos nossos pequenos” (DEL PRIORE, 2004, p. 13).

A autora ainda vê outros problemas em relação aos estudiosos da história da criança brasileira:

[...] para cruzar tais representações teríamos apenas restos do que foi a infância no passado? Será que o clima dos trópicos deixou sobreviver os restos materiais destas pequenas vidas, tais como berços, brinquedos, roupas, ou essas ausências apenas confirmam o quão fugaz é a passagem entre o tempo da infância e o do mundo adulto? Diferentemente de europeus ou americanos, cujas culturas produziram desde as épocas mais remotas as imagens, os objetos e as representações que nos contam sobre a infância, no Brasil temos que estar alertas a outro tipo de fonte para responder a essas questões (DEL PRIORE, 2004, p. 15).

Del Priore (2004) faz um percurso da vinda das crianças no Brasil: além dos muitos homens e das escassas mulheres se dirigiram à Terra de Santa Cruz nas embarcações lusitanas do século XVI, crianças também estiveram presentes à epopéia marítima. Elas subiam a bordo somente na condição de grumetes ou pagens, como órfãs do Rei enviadas ao Brasil para se casarem com os súditos da Coroa ou como passageiros embarcados em companhia dos pais ou de algum parente.

Conforme Fábio Pestana Ramos (2004) em uma época em que meninas de 15 anos eram consideradas aptas para casar, e meninos de nove anos plenamente capacitados para o trabalho pesado, o cotidiano infantil a bordo das embarcações portuguesas era extremamente penoso para os pequeninos. Em meio ao mundo adulto, o universo infantil não tinha espaço: as crianças eram obrigadas a se adaptar ou pereciam.

Com a chegada dos jesuítas, em 1549, começam estes por tentar conquistar primeiro as crianças, com quem aprenderam noções da língua, passando logo a utilizá-las como intérpretes, embora os missionários não fossem obrigados à docência, o que mostrava claramente que a união da catequese e ensino dos meninos fora, sem dúvida, uma opção da evangelização no Brasil.

É bem verdade que a infância estava sendo descoberta nesse momento no Velho Mundo, resultado da transformação nas relações entre indivíduo e grupo, o que ensejava o nascimento de novas formas de afetividade e a própria “afirmação do sentimento da infância”, na qual Igreja e Estado tiveram um papel fundamental. Neste sentido, foi também esse momento “que fez a Companhia escolher as crianças indígenas como o “papel Branco”, a cera virgem, em que tanto se desejava escrever; e inscrever-se” Não obstante, o exame atento das diversas opções e, principalmente, dos problemas que o ensino das crianças ensejou, mostra que não havia necessariamente uma escolha previamente definida. O que fica claro é que aos poucos foi-se construindo uma política relativa às crianças que, inclusive, ao longo do século XVI, sofreu importantes reacomodações. [...] Com efeito, com o passar do tempo, consolidava-se a convicção inicial de que os meninos índios não somente se converteriam mais facilmente, com também seriam o “grande meio, e breve, para a conversão do gentio” (DEL PRIORE, 2004, p. 58).

Durante o império, a educação das crianças era realizada de forma distinta, os meninos da elite iam para a escola aos setes anos e só terminavam sua instrução, dentro ou fora do Brasil, com um diploma de doutor, geralmente de advogado. E as meninas iniciavam aos sete anos e terminavam na porta da igreja, aos 14 anos, com a supervalorização do desempenho feminino na vida social. Na Corte imperial, das meninas da alta sociedade exigia-se perfeição no piano, destreza em língua inglesa e francesa, e habilidade no desenho, além de bordar e tricotar.

Segundo Del Priore (2004), para os viajantes estrangeiros, a vida doméstica no Brasil oitocentista era um verdadeiro caos, tendo em vista a incompreensão dos estrangeiros em relação aos hábitos tropicais, uma adaptação dos códigos de comportamento portugueses à rotina da sociedade colonial e à forte influência da cultura negra.

1.1.2 A criança na contemporaneidade

Se antes as crianças se imiscuíam na vida dos adultos, desde fim do século XIX, processou-se uma crescente separação do mundo das crianças em relação ao mundo dos adultos, uma das mudanças mais visível em relação à infância moderna.

A educação da criança diretamente ligada à vida prática, ao dia-a-dia com o adulto foi substituída com a aprendizagem escolar. Neste sentido, Solange Jobim Souza e Rita Marisa Ribes Pereira (1998, p. 11) afirmam:

A formação instrumentalizada para o mundo do trabalho exigia uma maior especialização dos conhecimentos a serem adquiridos. Começa, então, um longo processo de enclausuramento de crianças, mas também dos adultos, que se estende até os nossos dias, e que vai desde a escolarização até os modos mais sofisticados e sutis de confinamento espacial. É necessário, portanto, construir os instrumentos teóricos que nos permitam pensar a organização do espaço-tempo em que vivemos hoje, elucidando as novas formas de violência engendradas pelas tecnologias eletrônicas.

A criança na sociedade moderna, muitas vezes, possui a agenda lotada, com a televisão e o computador transformados em babás, pais ausentes, carinho transformado em objeto, desta forma, estimulando-se a cultura do consumo. Solange Jobim Souza e Rita Marisa Ribes Pereira (1998, p.12) ainda destacam a ruptura do contato e do diálogo entre adultos e crianças como uma questão que precisa ser analisada com maior profundidade:

Esse hiato que a falta desse diálogo representa também precisa ser pensado do ponto de vista da produção do conhecimento acerca da infância. Se a criança passa a ser reconhecida como sujeito na época moderna e ganha um novo status sendo

valorizada na sua capacidade de constituir diálogo, a ausência do interlocutor adulto faz com que ela seja condenada a um monólogo cujo desdobramento é a formação do "gueto da infância". A reconstituição desse diálogo é um desafio posto para os "especialistas da infância".

Esta falta de diálogo com o adulto pode representar um problema em relação à formação identitária da criança, pois, de acordo com a concepção sociológica da formação da identidade, esta é formada a partir da interação entre o sujeito e a sociedade:

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior" – entre o mundo pessoal e o mundo público (HALL, 2000, p.11).

Stuart Hall (2000) enfatiza o fato de a criança perceber-se gradual e parcialmente. E cita Lacan, para qual a formação da criança não ocorre de forma natural, mas sim na "relação com os outros". Lacan (*apud* HALL, 2000, p. 37) utiliza-se da "fase do espelho" para explicar essa relação:

Naquilo que Lacan chama de 'fase do espelho', a criança que não está ainda coordenada e não possui qualquer auto-imagem como uma pessoa 'inteira', se vê ou se 'imagina' a si própria refletida — seja literalmente, no espelho, seja figurativamente, no 'espelho' do olhar do outro — como uma 'pessoa inteira'.

Segundo Hall (2000), com a modernidade tardia, a noção de sujeito que se constrói socialmente também tem sido posta em cheque diante da fragmentação em que vive o indivíduo, do processo de globalização, da crise das identidades culturais, de classe e de gênero.

Nesse contexto, qual o papel da literatura? Vejamos o que diz Maria Zaíra Turchi (2004, p. 40-41):

Na sociedade contemporânea, as crianças de um mesmo país estão expostas a fronteiras e diferenças. Elas habitam vários mundos dentro de um mundo, vivenciam subculturas dentro de uma cultura e por isso precisam de diferentes vozes narrativas que lhes falem mais de perto dessa diversidade. Assim, a discussão do estético deve estar ligada a uma ética do imaginário que contemple as diferentes vozes, a variedade étnica e os múltiplos culturais em diálogo na obra, especialmente num país como o Brasil. A história da literatura infantil deve integrar texto e contexto sócio-histórico, demonstrando de que modo, de um lado, a formação cultural extraliterária molda o discurso literário e, de outro, como as práticas literárias são ações que fazem acontecer, moldando a consciência psíquica e ética do jovem leitor.

A criança, conforme afirma Bettelheim (1980, p. 12), "está exposta a cada momento à sociedade em que vive, certamente aprenderá a enfrentar suas condições, desde que seus recursos íntimos lhe possibilitem fazê-lo". A criança precisa entender a si própria, neste

sentido, entendemos que a literatura infantil poderá ajudá-la neste processo de representação identitária, tendo em vista que “a criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre o modo como ela pode lidar com essas questões e amadurecer com segurança” (BETTELHEIM, 1980, 15).

A mudança na produção de textos literários para o público infantil acontece desde que a pedagogia propôs que se publicassem textos adequados ao mundo da criança. A partir de então, “uma produção cultural que vem sendo alimentada à medida que novos valores vão sendo instaurados na sociedade e o próprio conceito de criança vai sendo reconstruído, pois nada é estático no meio social” (GREGORIN FILHO, 2007, p.3).

1.2 A literatura infantil/juvenil¹

Entendemos que é fundamental conhecer e refletir a respeito das diferentes concepções de infância para podermos compreender a formação da literatura infantil/juvenil. Neste sentido, após as reflexões sobre a infância/criança, iniciaremos algumas observações a respeito da literatura voltada para este público, principalmente em relação a função social desta literatura, a linguagem dos livros oferecidos a elas e a sua emancipação como leitores.

A literatura infantil, desde sua origem, é relacionada com valores que se modificam de acordo com cada época e a sociedade. E até hoje, conforme afirma Nelly Novaes Coelho (2000), são encontrados livros endereçados às crianças, que pretendem transmitir algum valor, dizendo-lhes o que é certo e errado: são as obras classificadas, atualmente, como pedagógicas. Nesse sentido, a literatura infantil e os contos de fadas passaram a influenciar a formação das crianças, facilitando à criança a compreensão de certos valores da conduta humana ou do convívio social.

Neste sentido que a literatura infantil trabalha, de forma específica, diferentemente da pedagogia ou ensinamentos escolares, pois ela lida com dois elementos importantes para a compreensão do real pela criança: a história e a linguagem. Na história é apresentada, de forma ordenada, as relações que são vividas na realidade, mas que a criança ainda não pode perceber sozinha. É a linguagem que serve de mediadora entre a criança e o mundo, deste modo, a leitura proporciona uma expansão do domínio linguístico.

¹ Utilizaremos a terminologia apresentada por Nelly Novaes Coelho (2000), sendo o rótulo geral Literatura Infantil ou Infantil/Juvenil (LIJ) para indicar tanto os livros infantis (destinados a pré-leitores, leitores iniciantes e leitores-em-processo), como os infanto-juvenis (para os leitores fluentes) e os juvenis (para leitores críticos).

A concepção do que é a infância se altera ao longo dos tempos e, nesta mesma direção, o conceito de literatura infantil também se altera e rompe barreiras, e hoje, tomando-se como base a concepção apresentada por Coelho (2000), na qual a literatura infantil antes de tudo 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, pode-se perceber que mesmo sendo destinada a um público em desenvolvimento, como o infantil, essa modalidade artística deve priorizar a criação de livros que despertem a criticidade, a imaginação e a emancipação do leitor infantil:

Desse modo, a literatura infantil se configura não só como instrumento de afirmação conceitual, mas também de emancipação da manipulação da sociedade. Se a dependência infantil e a ausência de um padrão inato de comportamento são questões que se interpenetram, configurando a posição da criança na relação com o adulto, a literatura surge como um meio de superação da dependência e da carência por possibilitar a reformulação de conceitos e a autonomia do pensamento (CADEMARTORI, 1986. p. 22).

A autonomia dada aos seus leitores é relativamente contraditória, pois a literatura infantil/juvenil, lida com suas emoções e prazeres, dirigindo-os a uma realidade que, por melhor e mais adequada que seja, eles em princípio não escolheram, tendo em vista que muitas vezes quem escolhe o que a criança irá ler são seus pais e/ou professores. Neste sentido, Regina Zilberman (2003) afirma ser esta a questão mais problemática envolvendo a literatura infantil, pois ela provém de uma tomada de decisão da qual a criança não participa, mas cujo efeito percebe.

A literatura produzida para crianças e jovens, como todos os demais textos produzidos na e pela sociedade, traz um discurso que dialoga com outros textos produzidos no “conflito de vozes dessa mesma sociedade” (GREGORIN FILHO, 2008, p.3), desta forma, a literatura infantil não está à parte na sociedade: ela também é carregada de valores ideológicos e de conflitos sociais. Em relação à literatura infantil/juvenil na contemporaneidade, Coelho (2000, p.151) afirma que:

O que hoje define a contemporaneidade de uma literatura é sua intenção de estimar a consciência crítica do leitor, levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo do curso.

O aparecimento dos primeiros livros para crianças no Brasil incorporou o processo de ascensão de uma classe média urbana, atendendo as solicitações indiretamente formuladas por este grupo social emergente, a burguesia, com suas reivindicações: “maior liberdade política,

melhores negócios, dinheiro mais acessível, novas oportunidades para educação” (ZILBERMAN, 2005, p.15).

A ascensão da burguesia com seu poder político e econômico, patrocinadora da expansão e aperfeiçoamento do sistema escolar, impuseram seus valores e sua cultura, cujo centro se encontra a valorização da infância e difusão de seu conceito moderno de ideologia familiar, fundada no individualismo, na privacidade e na promoção do afeto. Neste sentido, a criança transformou-se no ser central na formação do conceito burguês de família, porque dela depende a continuação da família e do modelo burguês.

A literatura para crianças e jovens imposta pelas classes dominantes, possuía elementos organizados textualmente por um narrador, tendo como interesse, “manutenção da ideologia dominante, ideologia que era seguida de perto pelo estado, pela igreja e pela família” (GREGORIN, 2008, p.2).

Com Monteiro Lobato e sua proposta inovadora, a criança passa a ter voz, mesmo que pela voz da boneca Emília, com suas questões polêmicas e contradições, típicas das crianças, trazendo assim o olhar da criança para as páginas dos livros. A partir de Lobato, começa a ser rompido o círculo de dependência aos padrões literários vindos da Europa, principalmente em relação ao aproveitamento da tradição folclórica, valorizando o ambiente local. Lobato, por assim dizer, constrói uma voz narrativa onde a criança se reconhece.

Neste sentido, surge a presença de um novo narrador, que visa “a construção de um indivíduo mais consciente dos acontecimentos sociais e da diversidade cultural construtora da identidade cultural do povo brasileiro” (GREGORIN FILHO, 2008, p.2).

A respeito da relevância do papel desempenhado por Monteiro Lobato na literatura brasileira, Gregorin Filho (2008, p.2) afirma que:

Lobato apresenta características até então inexploradas no universo literário para crianças: apelo as teorias evolucionistas para explicar o destino da sociedade; onipresença da realidade brasileira; olhar empresarial e patronal; preocupação com problemas sociais; soluções idealistas e liberais para os problemas sociais; tentativa de despertar no leitor uma flexibilidade face ao modo habitual de ver o mundo; relativismo de valores; questionamento do etnocentrismo e a religião como resultado da miséria e da ignorância. Ele fora o precursor de uma nova literatura destinada às crianças no Brasil, uma literatura que ainda passaria por inúmeras transformações, por uma ditadura militar, por inúmeras alterações no sistema escolar, nas concepções de educação e processos de ensino-aprendizagem e por grandes mudanças na tecnologia e na sociedade.

Vânia Maria Resende (1988, p.97) afirma que “as últimas décadas da história brasileira atestam o amadurecimento do conceito do literário, dando prosseguimento à exploração da linguagem criativa em acordo com a função estética trabalhada inicialmente

por Lobato”. Ou seja, o aprimoramento da qualidade artística e estética dos textos voltados para a literatura infantil teve como referência a contribuição de Monteiro Lobato.

Alguns autores, ainda hoje, confundem que escrever para crianças é o mesmo que escrever infantilmente ou escrever um texto simplório, achando que desta maneira serão mais acessíveis a elas, mas a criança é atenta a esse artificialismo e logo abandona o livro. Assim, o autor eficiente precisa encontrar conexões entre a vivência do adulto e os horizontes de expectativas do leitor/criança, sem perder de vista que “a criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas não “infantil”. Muito menos aquilo que o adulto costuma considerar como tal” (BENJAMIN, 2002, p.55). Neste sentido, Jacqueline Held (1980, p.206) afirma que “retardamos a maturação de uma criança quando lhe falamos uma ‘linguagem de bebê’ nós a empobrecemos quando pretendemos lhe oferecer textos que se limitariam a lhe restituir um patrimônio linguístico que ela própria já manipula”.

Maria Antonieta Antunes Cunha (2006) afirma existir dois tipos de domínio da língua, por parte do sujeito falante: o ativo e o passivo. A língua que é usada para comunicar, as construções e as palavras que são empregadas, constituem o domínio ativo da língua. As construções e expressões que são compreendidas, mas não usadas, formam o domínio passivo dessa mesma língua. É claro que o conhecimento passivo é mais amplo que o ativo. Na criança, a distância entre um e outro é não só maior como também mais clara. O autor que usa a puerilidade, pensando só assim ser entendido pela infância, esquece-se de que ela pode não usar determinadas construções, mas é perfeitamente capaz de compreendê-las. Neste sentido, Jacqueline Held (1980, p. 207) afirma que:

Postular que deveríamos dar à criança de tal idade um texto inteiramente claro, simples, transparente, escrito com palavras conhecidas e imediatamente reutilizáveis, seria admitir que o texto em questão se destina unicamente ao intelecto da criança, à sua consciência clara, que fala à criança ‘racional’. Na realidade, um texto é recebido não apenas ao nível da inteligência, mas também ao nível da sensibilidade e da imaginação, que vem igualmente alimentar. É a magia do verbo, sob a forma múltipla das sonoridades, ritmos, encantamentos, pequenas fórmulas e qualquer tipo de linguagem selvagem que virá enriquecer, afinar, na criança, as possibilidades imaginativas.

Em relação à linguagem dos textos oferecidos às crianças, Held (1980) completa que a linguagem fantástica, da poesia e do conto, alimenta a imaginação da criança, as alimentando com sons, ritmos, imagens. Então, se as imagens nascem das palavras conhecidas, nascem também de palavras semiconhecidas, mal conhecidas, desconhecidas, neste caso, a qualidade de linguagem, especialmente sua qualidade poética e rítmica, torna-se fundamental, pois, quanto menor uma criança, mais essa qualidade a marca em profundidade e influencia sua evolução, o livro voltado para crianças deve ter real qualidade literária. É importante que os

livros infantis não sejam apenas legíveis em função da idade à qual se destinam, mas sejam capazes de suscitar a adesão de seus leitores pela própria qualidade de sua expressão literária.

Segundo Maria dos Prazeres Santos Mendes (1999, p.01):

Mais do que pensar a Literatura Infantil/Juvenil como gênero sustentado pelo receptor (que ao crescer a abandona), cabe-nos propor a boa leitura (sem outras adjetivações), repondo (como tantos críticos já fizeram, sob outros enfoques), qualidade estética, como um dado de fruição, sem prejuízos que a delimitem e confinem a uma camisa de força estabelecida pelo e no seu uso. Almejar a criança e/ou jovem, é, ao final, desejar a fruição de uma mente via criatividade e imaginação, como são os desígnios da Arte [...].

Para Vânia Maria Resende (1988, p.98), os textos chamados infantis, quando bem elaborados em nível da arte, se integram no campo geral da literatura, proporcionando leituras de acréscimos tanto ao leitor de faixa etária menor quanto ao mais velho, permitindo a este reconquistar um equilíbrio, às vezes perdido, entre a infância com os seus aparentes absurdos e a vida adulta com a sua suposta coerência lógica.

Em relação à personagem de livro infantil/juvenil, Regina Zilberman (2003) afirma que a utilização de personagens crianças é recente, a modificação ocorre na segunda metade do século XIX, quando as histórias passam a ser protagonizadas por crianças. Esta centralização na criança provocou algumas mudanças: “a ação tornou-se contemporânea, isto é, datada, e seu desdobramento apresenta o confronto entre o mundo do herói e o dos adultos. Desse modo, o leitor encontra um elo visível com o texto, vendo-o representado no âmbito ficcional” (ZILBERMAN, 2003, p.73). As personagens tematizam nos livros a condição da criança, determinando o lugar que a fantasia desempenha em sua vida e representando o relacionamento com os adultos, como os pais e professores. Assim, o livro infantil é o cenário no qual o herói resolve seus dilemas pessoais e sociais.

Tanto Barros como Scaff utilizam-se de personagens crianças como os heróis, aliás, heroínas, pois ambos utilizam meninas como papel de figuras centrais, o que possibilita a identificação imediata com o leitor. Embora Barros trate da infância na concepção do adulto, resultando uma visão mítica da infância, a idealização de suas condições vivencia de uma absoluta liberdade e aliança com a natureza.

Ade, em **Uma maneira simples de voar**, atinge um grau de superação interior, quando sai da casa dos pais, vive várias aventuras e retorna, ou seja, a passagem da realidade à fantasia e posterior retorno por uma viagem, assim, esta superação interior lhe permite vencer os transtornos com a família e o ambiente que vive. Neste sentido, Zilberman (2003) afirma que a fantasia na história infantil sempre espelhará, de algum modo, a circunstância

histórica e, transitando no âmbito do maravilhoso, a personagem atinge a superação interior. Assim, Scaff impõe um modelo narrativo, utilizado normalmente na literatura infantil, que se desenvolve à medida em que o protagonista abandona o setor familiar e ingressa em horizontes sobrenaturais, voltando depois à posição primeira, agora mais experiente ou sábio.

Barros e Scaff percorrem os caminhos do imaginário poético, chegando até o mundo das crianças, escrevem de forma totalmente descomprometidos de qualquer obrigação e/ou intenção de infantilização. A expressão da poeticidade dos autores alcança o máximo da imaginação com o mínimo de discurso e, por essa razão, cria um vínculo com as crianças, tendo em vista que, por meio da construção do espaço poético plurissignificativo, eles evidenciam as pequenas coisas, banalidades do cotidiano, elementos simples do dia-a-dia, da própria realidade infantil, com seus anseios, ressentimentos, sonhos. Por meio da abordagem poética, não se mostram como donos da verdade, nem desejam passar lições de moral, não querem ensinar nada, a facilidade do acesso ao mundo da imaginação da criança se dá pelo código da linguagem e modo de ver o mundo compatível e afinado com o olhar da criança, e, desta forma, ser apreciados e queridos pelo público infantil, através de uma identificação que se dá de forma espontânea e natural.

O escritor sincero que se dirige às crianças porque se sente próximos delas, em comunhão com seu mundo, seus interesses, suas brincadeiras, suas preocupações, que não se “dedica” a elas mas que, simplesmente, tem alguma coisa a dizer que lhes é destinada e que tenta dizê-la respeitando seu leitor, isto é, sem demagogia, se vê acusado de ser “muito difícil” (HELD, 1980, p.231).

A literatura infantil é levada a realizar sua função formadora, que não pode ser confundida com uma “missão pedagógica” ou didática. Nesse sentido, “ela dá conta de uma tarefa a que está voltada toda a cultura – a de ‘conhecimento do mundo e do ser’, como sugere Antônio Cândido, o que representa um acesso a circunstância individual por intermédio da realidade criada pela fantasia do escritor” (ZILBERMAN, 2003, p.29). E ainda propicia os elementos para uma emancipação pessoal, o que é a finalidade implícita do próprio saber.

2 O Imaginário

“Imaginar é ausentar-se, lançar-se a uma vida nova”.

Bachelard

Entendido como uma criação contínua, sócio-histórica e psíquica que se expande pluridimensionalmente, o imaginário mobiliza os elementos do jogo ficcional. É neste sentido que Bachelard afirma que deve se deixar levar pelas asas da imaginação. Esta epígrafe propõe o deslocamento para o inconsciente, ao devaneio, como é comum à criança. Neste sentido, acreditamos que existe uma ligação íntima entre a literatura infantil e o imaginário.

Em relação a este encantamento que a literatura proporciona, principalmente o contato físico com o livro, diferentemente do que acontece com outro tipo de contato, como um DVD, Bachelard (1998, p.25) afirma:

Mas a melhor prova da especificidade do livro é que ele constitui ao mesmo tempo uma realidade do virtual e uma virtualidade do real. Somos colocados, quando lemos a um romance, numa outra vida que nos faz sofrer, esperar, compadecer-nos, mas ao mesmo tempo com a impressão complexa de que nossa angústia não é radical.

A criança aprende a viajar pelo mundo através das histórias lidas e inventadas, por meio do jogo ficcional das obras, a criança evoca o imaginário, brincadeiras, lembranças, planos e sonhos, criando outra realidade, vivenciando emoções, tais como alegria, tristeza, raiva, medo e, assim, cria um mundo (seu mundo) fora da realidade e/ou inventa realidades diferentes.

Os repertórios criativos de Manoel de Barros e Ivens Cuiabano Scaff apresentam-se como campos fecundos para o estudo da construção do discurso poético voltado à criança, na medida em que confere ao processo de escritura do texto literário condições de traduzir percepções poéticas ao leitor infantil.

Neste sentido, aproximamos duas obras que possuem como denominador comum a presença da imaginação, da liberdade e da criatividade da criança como elementos essenciais no processo de conhecer o mundo e de recriá-lo.

Segundo Bachelard (1993, p.18):

A imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro [...] é impossível receber o benefício psíquico da poesia sem a participação conjunta destas duas funções do psiquismo humano: função do real e do irreal [...] que dinamiza a linguagem pela dupla atividade da significação e da poesia.

O fenômeno do imaginário reporta-se à natureza simbólica, onde a imagem visual é posta em ação. Desta forma, quando se olha o mundo ao redor, memorizam-se e o (re)produzem-se no imaginário as imagens do mundo. O imaginário é, por sua vez, o espaço onde a imagem é criada para ser projetada nos sonhos, nas fantasias, nos devaneios e nos atos criativos. Para Bachelard (1998, p. 17-18), “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”.

É durante a infância que o homem desperta para o mundo encantado das histórias, cheias de fantasias e mistérios, estimulando assim a criança a exteriorizar as suas emoções, por meio do contato com as narrativas infantis. É através das brincadeiras e histórias que a criança aprende, por meio do imaginário, a buscar soluções que possam ajudá-la a compreender e ampliar o conhecimento que tem de si, do outro e do mundo. Walter Benjamin (2002, p.85) afirma que “Não há dúvida que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio”.

A imaginação é, pois, fundamental para o desenvolvimento cognitivo da criança com criticidade e criatividade. A criança, através das brincadeiras, vive e revive suas necessidades, desejos e conflitos, organizando seu mundo interior. Segundo Bruno Bettelheim (1980, p. 13):

Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam.

Neste sentido, Vânia Maria Resende afirma (1988, p.57): “em decorrência de desejos frustrados, escapa para a sua realidade interior, imaginando um mundo maravilhoso que significa a superação daquele em que está realmente inserida, vivendo insatisfatoriamente”.

Sobre o imaginário como fuga, como compensação simbólica, esclarece Jaqueline Held (1980, p.96):

Toda criança, em um momento ou em outro, segundo suas modalidades próprias, secreta mitos ou aceita e assimila os que lhe são propostos, para superar os problemas de dada situação. Ela o faz quando o “real” bruto, tal como o entendemos habitualmente, isto é, o mundo sensível, tangível, que lhe é exterior, torna-se, no sentido estrito, insuportável.

Muitos adultos ficam inquietos com esta fuga da criança para o mundo imaginário, não entendem que as fantasias e as brincadeiras, elaboradas pela criança, são fundamentais para o desenvolvimento intelectual da mesma, tendo em vista que, através desse mundo imaginário, a criança consegue superar seus conflitos internos, medos e ansiedades. Muitas vezes os

adultos desconhecem a importância do imaginário na construção pessoal da criança e, neste sentido, confundem imaginação e fantasia com ilusão e mentira.

Ela experimenta suas forças novas. Exercita sua imaginação, assim como exercita seus músculos, ou descobre e constrói, pouco a pouco, os mecanismos lógicos. Mas, frente a esse brinquedo do imaginário, o adulto fica inquieto, desconfiado, fica na defensiva. Admite alguns dos processos do imaginário e da representação imaginária, porque são antigos, socializados, tornaram-se clássicos, constituem agora atividades sociais reconhecidas e catalogadas (HELD, 1980, p.45).

Para Bachelard (1988, p.122), a infância tem “um significado fenomenológico próprio, um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento. Pela graça do poeta, tornamo-nos o puro e simples sujeito do verbo maravilhar-se”.

Justifica-se, agora, uma focalização mais detalhada das reflexões de Bachelard sobre a imagem poética, de modo geral.

“A infância é certamente maior que a realidade.” (BACHELARD, 1993, p. 04). O tempo da infância sempre é descrito e visto como o tempo do ideal, o tempo das descobertas, o contato íntimo com a natureza, onde as coisas mais simples merecem destaque por parte do autor.

Bachelard compara os devaneios da criança com os devaneios dos poetas “E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas” (BACHELARD, 1988, p. 94).

Assim, a fenomenologia leva-nos a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta. Neste sentido, Bachelard escolhe a obra literária, principalmente a palavra e a frase poética, para estudar a imaginação.

O estudo da fenomenologia da imaginação é o estudo do fenômeno da imagem poética como fruto de uma consciência sonhadora, no “êxtase da novidade da imagem” (BACHELARD, 1993, p. 01), desta forma, Bachelard interessa-se em compreender a imagem poética:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar à uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imaginação emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 1993, p. 02).

Defende ele a ideia de que a imagem poética não está submetida a um impulso e nem como eco de um passado, mas acontece “com a explosão de uma imagem, o passado

longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer” (1993, p.02). Essa imagem é dotada de um ser próprio, um dinamismo próprio. Para estudar a imagem poética, Bachelard afirma que é necessária a ruptura com os procedimentos vinculados à ciência.

A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, alias, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em aprender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação (BACHELARD, 1988, p.02).

O autor associa as noções de consciência, subjetividade e ser, refere-se ao devaneio poético, e considera que “só a fenomenologia - isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual - pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem” (BACHELARD, 1993, p. 3). Desta forma, conclui: “A imagem poética é essencialmente variacional. Ela não é, como o conceito, constitutiva” (BACHELARD, 1993, p. 3).

A imagem é simples, não precisa de um saber, ela é um produto da consciência ingênua, não é preciso mais que um movimento da alma, a alma acusa a presença da imagem poética. Para explicar isso, o autor se vale de uma diferenciação entre alma e espírito:

Para especificarmos bem o que possa ser uma fenomenologia da imagem, para frisarmos que a imagem existe antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a consciência sonhadora (BACHELARD, 1993, p. 03).

O fenomenólogo não deve se prender a métodos, não pode entender a imagem como objeto, mas capturar sua realidade específica, estabelecendo a plenitude da imagem. Para falar disso, Bachelard (1993, p.06-07) se vale da distinção entre *ressonância* e *repercussão*:

[...] uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia deve ultrapassar, por imposição de métodos, as ressonâncias sentimentais com que, menos ou mais ricamente – quer essa riqueza esteja em nós, quer no poema –, recebemos a obra de arte. É nesse ponto que deve ser sensibilizada a alotropia fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. [...] o poema nos prende por completo. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão.

É na repercussão que se encontram as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética. A exuberância e a profundidade de um poema são sempre acontecimentos da ressonância e repercussão. As ressonâncias se espalham nos diferentes planos da vida no

mundo, a repercussão nos leva a uma reflexão da própria existência. A imagem poética nos coloca diante da procedência do ser falante.

Bachelard limita o estudo da imagem poética, em sua origem, a partir da imaginação pura, deixando de lado o problema da composição do poema como agrupamento de imagens múltiplas.

A novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante. Por essa criatividade, a consciência imaginante se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma origem. Isolar esse valor de origem de diversas imagens poéticas deve ser o objetivo, num estudo de imaginação, de uma fenomenologia da imaginação poética (BACHELARD, 1993, p. 8-9).

A imagem poética, em razão da sua sensibilidade, nunca é definitiva, ela depende da circulação dos sentidos dos poemas, “ela vive em uma duração oscilante, em um ritmo. Todo valor luminoso é um ritmo de valores. E esses ritmos são lentos, entregam-se precisamente a quem quer vive-los lentamente, saboreando o seu prazer” (BACHELARD, 1990, p. 69).

Bachelard diferencia a imaginação formal da imaginação material. Segundo ele, a diferença entre estes dois tipos de força imaginante se dá em razão de que a imaginação formal se constitui de “imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação” (1998, p. 1-2) e a outra, imaginação material, busca o eterno, primitivo, e, apoiada nas imagens diretas da matéria, provocar sensações, sentimentos que alimentam a imaginação formal.

Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. [...] É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há – conforma mostraremos – imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece (BACHELARD, 1998, p. 1-2).

Bachelard propõe marcar os diferentes “tipos de imaginação pelo signo dos elementos materiais que inspiraram as filosofias tradicionais e as cosmologias antigas” (BACHELARD, 1998, p.3). A água, a terra, o fogo e o ar, os quatro elementos fundamentais, classificam as diversas imaginações materiais conforme elas se associam. “Mais ainda que os pensamentos claros e as imagens conscientes, os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais” (BACHELARD, 1998, p.4). Para o autor, os quatro elementos sempre se constituem como um casal, não existindo uma relação tripla entre eles: “Uma característica avulta de imediato: essas combinações imaginárias reúnem apenas dois elementos, nunca três.

[...] *A fortiori*, nenhuma imagem pode receber os quatros elementos” (BACHELARD, 1998, p.99).

Bachelard propõe um estudo desses núcleos imagísticos, visando a estabelecer no reino da imaginação uma classificação das diversas imaginações materiais, conforme sua associação a estes elementos.

[...] acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma lei dos quatros elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, a água ou a terra. E, se é verdade, como acreditamos, que toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe de sua própria substancia, sua própria regra, sua poética especifica, nesse caminho, uma opção decisiva. Associavam a seus princípios formais um dos quatros elementos fundamentais, que se tornavam assim marcas de temperamentos filosóficos (BACHELARD, 1998, p.03-04).

Para Bachelard (2001, p.136), cada elemento representa um sentimento, “o ar é a substância mesma da nossa liberdade [...] A alegria terrestre é riqueza e peso – a alegria aquática é moleza e repouso – a alegria ígnea é amor e desejo – a alegria aérea é liberdade”; o autor afirma que a imaginação material tem necessidade da combinação entre os elementos. A água, especificamente, é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes: “Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias [...] Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros” (BACHELARD, 1998, p.96).

Em **Uma maneira simples de voar** e **Exercícios de ser criança** comparecem os quatros elementos, o que justifica a focalização deles em separado.

2.1 O espaço e o imaginário

Observamos como a construção do espaço é determinante na constituição do eu-lírico de Manoel de Barros. O autor capta o mundo das coisas simples, da terra, do diminutivo e o eleva para um patamar de grandiosidade, para Barros este é espaço feliz, que Bachelard denomina como topofilia. Bachelard afirma querer examinar as imagens bem simples, as imagens do espaço feliz e, por meio dessa análise, determinar o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços amados. No pantanal, lugar sempre

louvado por Barros em seus poemas, o autor elege o universo do chão para realizar sua experiência de topofilia.

Jacqueline Held (1980, p.77-78) define este espaço como “paisagem afetiva”, como sendo:

[...] paisagem quase sempre um lugar da infância, mas um lugar de infância mítico, idealizado, visto através do prisma dos sentimentos, das lembranças, das experiências de um adulto, mesmo deformado se necessário, enfim, transmutado e povoado também com todos os seres que ao longo dos anos, encontramos e amamos. [...] A paisagem “afetiva” é um lugar de infância: certa casa, certo jardim insubstituíveis. [...] porque encontramos aí alimentos primeiros, que alimentam o imaginário do homem, que desempenham papel decisivo em seu crescimento, elementos que envolvem a criança e que jamais cessam de envolver, talvez, o adulto.

Bachelard analisa as primeiras moradas a respeito da intimidade humana e afirma que a casa representaria o universo primeiro, o lugar aconchegante que se possui desde o nascimento. Através destes espaços, Bachelard buscar traçar um estudo psicológico dos locais da nossa vida íntima, procedimento que ele denomina topoanálise. É através deste espaço que se sonha com as brincadeiras de crianças, que “[...] há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana” (BACHELARD, 1993, p. 20).

Vamos examinar as imagens do repouso, do refúgio, do enraizamento. Apesar das inúmeras variedades, apesar de consideráveis diferenças de aspectos e de formas, reconheceremos que todas essas imagens são, quando não isomorfas, ao menos isótropas, isto é, que todas elas nos sugerem um mesmo movimento em direção às fontes do repouso. A casa, o ventre, a caverna, por exemplo, trazem a mesma grande marca da volta à mãe. Nessa perspectiva, o inconsciente comanda, o inconsciente dirige (BACHELARD, 1990, p.04).

Mas, na mesma obra, **A terra e os devaneios do repouso**, Bachelard afirma que o regresso à casa natal é interpretado de forma grosseira como uma volta à mãe:

A volta à terra natal, o regresso à casa natal, com todo o onirismo que o dinamiza, foi caracterizado pela psicanálise clássica como um volta à mãe. Essa explicação, por mais legítima que seja, é no entanto demasiado grosseira, apega-se precipitadamente a uma interpretação global, apaga muitas nuances que devem esclarecer detalhadamente uma psicologia do inconsciente. Seria interessante apreender bem todas as imagens. Veríamos então que a casa tem seus próprios, e se desenvolvêssemos toda a simbólica diferenciada do porão, do sótão, da cozinha, dos corredores, do depósito de lenha [...] perceberíamos a autonomia dos diferentes símbolos, veríamos que a casa constrói ativamente seus valores, que reúne valores inconscientes. O próprio inconsciente tem uma arquitetura de sua predileção (BACHELARD, 1990, p.93-94).

A casa é um espaço de conforto e intimidade, é um espaço que deve condensar e defender a intimidade: “A casa é um estado de alma, mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade” (BACHELARD, 1993, p. 67). Quanto mais simples é a casa, mais ela trabalha a imaginação.

Para Bachelard (1993, p.35), “para além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho”, por isso habitar um espaço ou recordar um espaço habitado não é descrever realmente fatos ocorridos. De modo que o eu-lírico de **A menina Avoada**, de **Exercícios de ser criança**, valendo-se de um sonho-lembrança, recria a casa onde viveu, suas brincadeiras, imagens que podemos facilmente reconstituir a partir de nossas próprias infâncias. “As experiências só vêm depois. Elas vão à contravento de todos os devaneios de alçar voo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras” (BACHELARD, 1988, p. 97).

O quintal da fazenda, espaço frequentemente referido nos poemas de Barros, surge como um grande espaço que abriga a imaginação, os devaneios da menina e do seu irmão. Habitar esse espaço, na perspectiva do imaginário, é viver novas experiências, pois, segundo Bachelard (1993, p. 63), “quando a imagem é nova, o mundo é novo”. Assim, esse espaço vai além do que é mensurável, já que “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.” (1993, p. 62), o espaço é complexo, no qual se extrai toda a facilidade de movimentação necessária para que as experiências humanas possam transcorrer de modo significativo. Nesse espaço de sonhos, se vê surgir mais uma aventura da imaginação humana. Conforme Bachelard (1993, p. 19), “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parciaisidades da imaginação.”

Bachelard (1993, p.24-25) defende o espaço como fonte de imagens; assim a casa fornece simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Mostra que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração concentra as imagens em torno da casa. A casa é o canto do mundo onde habitamos, o nosso espaço vital, de acordo com todas as dialéticas da vida e onde nos enraizamos. Para Bachelard, as lembranças da casa estão guardadas na memória, no inconsciente e acompanha-nos durante toda a vida e sempre voltamo-nos a elas nos nossos devaneios.

A casa permite evocar “luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorável e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar” (BACHELARD, 1993, p.25). Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo, constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. “Quando na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel como o imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade” (BACHELARD, 1993, p.25).

A casa natal sobrevive nas lembranças infantis, acompanham os seres durante a vida. Dessa forma, as pessoas mudam, mas suas lembranças continuam lá com o passado agradável, sentido pelas recordações da infância, onde a memória traz à tona os registros dos fatos vinculados ao espaço físico da casa: “Existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro” (BACHELARD, 1993, p.31). Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção.

Bachelard (1993, p.26) afirma que a casa é:

uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças, e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. A casa, na vida do homem, afasta *contingências*, multiplica seus conselhos de continuidade. É o primeiro mundo do ser humano.

Sem a experiência de habitar um canto do mundo, o homem seria um estrangeiro, um ser disperso, sem lugar, sem integração entre a alma e o corpo. A imagem da casa concentra a noção de continuidade entre o ser e o mundo. A casa funciona, dentro das produções da imaginação material, como um abrigo, como um valor de integração psíquica.

“O espaço chama à ação e, antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra.” (BACHELARD, 1993, p.31). A poesia trabalha nesse sentido quando o ser encontra o menor abrigo, e todos estes abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores e são fontes de lirismo constantemente. A casa é verdadeiramente “vivida”. Não é só na hora presente que se reconhece seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado gerador do conteúdo poético. Bachelard (1993) afirma que a casa é fator de integração entre o homem, suas lembranças, seus sonhos, ela representa a continuidade do carinho materno, onde vivem os seres protetores e, neste sentido, a infância mantém-se inalterada.

Afirma ele que a imaginação ligada ao espaço primeiro da infância é o poder maior da natureza humana. A imaginação, em suas ações vivas, nos desliga ao mesmo tempo do passado e da realidade, mas nos constroi uma imagem dessa realidade. Esse espaço primeiro está associado à casa onde se vive os primeiros anos da infância.

As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tomaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisséia, com quem os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar (BACHELARD, 1993, p.31).

Para Bachelard, a casa oniricamente completa é a única onde se pode viver os devaneios de intimidade em toda a sua variedade. Desta forma, é no arquétipo da casa que se

juntam todas as seduções da vida recolhida. Todo sonhador tem necessidade de retornar à sua célula, é chamado por uma vida verdadeiramente celular.

Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O ato de habitar reveste-se de valores inconsciente que o inconsciente não esquece. Podemos lançar novas raízes do inconsciente, não o desenraizamento. Para além das impressões claras e das satisfações grosseiras do instinto de proprietário, há sonhos mais profundos, sonhos que querem enraizar-se (BACHELARD, 1990, p.92).

Há um diálogo profundo entre o espaço e a existência humana, este diálogo revela e influencia a existente entre o homem, suas moradas e o universo.

2.2 A serpente e o imaginário

Em **Uma Maneira Simples de Voar** temos presente a lenda do Minhocão, que é amplamente conhecida no Estado de Mato Grosso, como em várias outras regiões do Brasil, e é muito presente no imaginário dos pescadores e dos ribeirinhos. Na narrativa, a serpente representa o elemento terra. Segundo Luís da Câmara Cascudo (2001, p. 386), o Minhocão é uma “Serpente gigantesca, fluvial e subterrânea e vara léguas e léguas por debaixo da terra, indo solapar cidades e desmoronar casas. Escava grutas nas barracas, naufraga as barcas, assombra pescadores e viajantes.”

Bachelard (1988, p.202) afirma que: “A serpente é um dos arquétipos mais importantes da alma humana. É o mais terrestre dos animais. É realmente a raiz animalizada e, na ordem das imagens, o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal”. E esclarece: “A palavra serpente opera em múltiplos registros. Vai das seduções murmuradas até as seduções irônicas das doçuras lentas a um súbito silvo. Ela se compraz em seduzir. Ela se escuta falar” (Bachelard 1988, p.209).

A serpente, flecha tortuosa, entra embaixo da terra como se fosse absorvida pela própria terra. É essa entrada na terra, essa dinâmica violenta e hábil que institui um arquétipo dinâmico curioso. [...] A serpente é, em nós, um símbolo motor, um ser que não tem “nadadeiras, nem pés, nem asas”, um ser que não confiou suas capacidades motoras a órgãos externos, a meios artificiais, mas que se fez o móvel íntimo de todo o seu movimento fura a terra, perceberemos que, tanto para a imaginação dinâmica como para a imaginação material, a serpente se mostra um arquétipo terrestre (BACHELARD, 1988, p. 202-203).

O Minhocão, segundo a lenda, é uma serpente de tamanho anormal com olhos grandes e luminosos, quando sente fome ou é despertado, sai das profundezas do rio a procura de alguma presa, e, ao encontrá-la, solta um gemido ensurdecedor que é capaz de paralisar sua vítima. Quando o Minhocão retorna para o fundo do rio forma ondas gigantes, capazes de destruir encostas e margens: “Agora já não sabia onde era o rio. Onde eram as margens.”, narra-se em **Uma maneira simples de voar** (SCAFF, 2006, s/n). Desta forma, destruindo as casas dos ribeirinhos e plantações, prejudicando a colheita.

Neste sentido, o Minhocão, que é um elemento sobrenatural, provoca interpretações míticas e simbólicas, direciona a forma de viver e agir do homem simples no seu *habitat*, tendo em vista que, segundo seus valores e costumes, desrespeitar a natureza ou desafiar o sobrenatural poderá ter consequências. A lenda estruturada em uma narrativa mítica guia e organiza um sentido social e moral na sociedade que circula.

Nas sociedades arcaicas, o mito era a explicação para as manifestações da realidade, era a explicação de forças superiores e transcendentais, a revelação da origem e dos modelos exemplares.

Quase todos os mitos são mitos de origem, eles compreendem a origem das coisas, significam a busca do autoconhecimento, a compreensão do sentido da vida, os valores da sociedade, a força da natureza e o desconhecido, diante do mito, o anormal, o estranho, o inesperado e o caos tornam-se significativos.

O homem sente a necessidade de criar mitos na tentativa de entender as mudanças da natureza, desta forma, Scaff recorre ao mito para reconstruir, pela expressão da linguagem, sentido para a sociedade local.

A fenomenologia interpreta a aparição da serpente, para Bachelard (1988, p.205) ela ocupa um papel importante na imaginação literária:

Imaginamo-la trazendo a vida e trazendo a morte, maleável e dura, reta e arredondada, imóvel ou rápida. Por isso ela desempenha um papel tão grande na imaginação literária. A serpente, tão inerte na representação figurada, em pintura ou em escultura, é portanto, em primeiro lugar, uma imagem literária pura. Ela necessita da discursividade da imagem literária para que se atualizem todas as suas contradições, para que se mobilizem todos os símbolos ancestrais.

Neste sentido, os poetas utilizam a imagem literária da serpente, seus movimentos mágicos: “Fazendo a serpente mover-se em contracorrente o riacho, o poeta liberta a imagem tanto do reino da água quanto do reino do réptil [...] Ela é mesmo movimento sem matéria. Aqui ela é movimento puro” (BACHELARD, 1988, p.208).

2.3 A água e o imaginário

A água possui a simbologia tanto da vida como da morte, símbolo das emoções e da alma, de princípio quase sempre feminino, representando docilidade, fragilidade, persistência, força criadora e reprodutora, e humildade, mas por muitas vezes destruidora. É o símbolo da eternidade.

Em **A água e os sonhos**, especificamente, Bachelard propõe estudar as “imagens substanciais da água, [...] a psicologia da ‘imaginação material’ da água – elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes” (BACHELARD, 1998, p.6).

Para Bachelard (1998) a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação, a água é um elemento transitório; nesse sentido, o ser humano tem o destino da água, um elemento transitório, um ser em vertigem que morre a cada minuto, algo de sua substância desmorona constantemente, “para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito” (BACHELARD, 1998, p.7).

A água, agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação. Proporciona também um tipo de sintaxe, uma ligação continua das imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos (BACHELARD, 1998, p. 13).

O contato com a água e todas as imagens elaboradas por esta sensação despertada, condiciona a imagem formal, a imaginação clara.

Segundo Fernando Goes (2009) os estudos de Bachelard atribuem à água quatro principais características: a capacidade que tem a água de refletir, de dissolver, de refrescar e de alimentar.

A capacidade de refletir é a característica que mais gera elementos metafóricos. Talvez a metáfora mais conhecida, referente a esta capacidade da água, seja o mito de Narciso. Bachelard já no primeiro capítulo trata desse tema, quando também se refere as águas claras e calmas, pois somente neste estado, de calma e transparência, a água pode revelar-se como espelho natural, capaz de refletir a alma humana em toda sua complexidade.

De início, é preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas: a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. Os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica. [...] O espelho da fonte é, pois, motivo para uma imaginação aberta. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que

lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la. Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável. Tornarão a ser vivos e naturais quando pudermos compará-los a uma água viva e natural, quando a imaginação renaturalizada puder receber a participação dos espetáculos da fonte e do rio (BACHELARD, 1998, p. 23-24).

O mito de Narciso para a imaginação formal pode ser interpretado como sendo apenas uma contemplação da própria beleza, exagero da vaidade, em que o sujeito sofre um castigo por se deixar apaixonar pela própria imagem. Mas, analisando este mito pela perspectiva da imaginação material, como o estudo de Bachelard (1998), pode-se interpretar a atitude de Narciso como possuindo um significado mais profundo e diretamente ligado à água e seu poder de espelhamento, refletir.

Narciso vai, pois, à fonte secreta, no fundo dos bosques. Só ali se sente que é naturalmente duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade (BACHELARD, 1998, p. 25).

A água fresca possui capacidade de purificação. O frescor que se sente ao lavar as mãos no riacho estende-se, expande-se, apodera-se da natureza inteira. Bachelard (1998, p.34) afirma que o frescor está associado à água:

O frescor impregna a primavera por suas águas corredias: ele valoriza toda a estação da primavera. Ao contrario, o frescor é pejorativo no reino das imagens do ar. Um vento fresco provoca uma sensação de frio. Arrefece um entusiasmo. Cada adjetivo tem assim o seu substantivo privilegiado que a imaginação material retém rapidamente. O frescor é portanto um adjetivo da água. A água é, sob certos aspectos, o frescor substantivado. Marca um clima poético.

O frescor da água esta relacionado com a ideia de renovação e de purificação: “Uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulhar-se na água para renascer renovado” (BACHELARD, 1998, p.151). A água é um elemento puro por natureza. “A água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos e uma psicologia prolixa da purificação.” (BACHELARD, 1998, p.139). A água possui o poder de transmitir a ideia de purificação, principalmente a água clara: “Não se pode depositar o ideal de pureza em qualquer lugar, em qualquer matéria. Por mais poderosos que sejam os ritos de purificação, é normal que eles se dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-los. A água clara é uma tentação constante para o simbolismo fácil de pureza” (BACHELARD, 1998, p.140).

A água fresca desperta e rejuvenesce o rosto, o rosto em que o homem se vê envelhecer, em que ele gostaria tanto que não o vissem envelhecer! Mas a água fresca não rejuvenesce tanto o rosto para os outros como para nós mesmos. Sob a fronte despertada ganha vida um novo olhar. A água fresca restitui as chamas ao olhar. Eis o princípio da inversão que vai explicar o verdadeiro frescor das contemplações da água. É o olhar que se refresca. Se participamos realmente, pela imaginação material, da substância da água, projetamos um olhar fresco. A impressão de frescor proporcionada pelo mundo visível é uma expressão de frescor que o homem desperto projeta sobre as coisas (BACHELARD, 1998, p. 152).

Segundo Bachelard (1998), a água é um convite à morte, a uma morte especial, que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares. A morte que é ligada a água através do afogamento:

Agora precisamos ir a própria essência dessa água morta. Compreenderemos então que a água é o verdadeiro suporte material da morte, ou ainda, por uma inversão perfeitamente natural na psicologia do inconsciente, compreenderemos em que sentido profundo, para a imaginação material marcada pela água, a morte é a hidra universal. Em sua forma simples, o teorema de psicologia do inconsciente que propomos parece banal; é a sua demonstração que motiva, queremos crer, lições psicológicas novas. Eis a proposição a demonstrar: as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes (BACHELARD, 1998, p. 67).

Bachelard (1998) estuda dois mitos relacionados à morte na água, o mito de Ofélia, o da morte por afogamento, ressaltando a ligação existente entre esse tipo de morte e o suicídio, e o mito de Caronte, que transporta os recém-mortos na sua barca.

Segundo Bachelard (1998, p.69), “a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza; só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos”. Neste sentido, Ofélia representa não apenas o afogamento suicida, mas também a morte que conserva a beleza de um corpo submerso:

Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água [...] A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. (BACHELARD, 1998, p. 85).

O mito de Caronte, muito utilizado na literatura, relaciona a morte com a capacidade que a água possui de dissolução, pois quando os mortos são levados pela sua barca partem para uma viagem eterna, neste sentido, serão dissolvidos, absorvidos pela água:

Tudo quanto a morte tem de pesado, de lento, é igualmente marcado pela figura de Caronte. As barcas carregadas de almas estão sempre a ponto de soçobrar. Espantosa imagem onde se sente que a Morte teme morrer, onde o afogado teme ainda o naufrago! A morte é uma viagem que nunca acaba, é uma perspectiva infinita de perigos. Se o peso sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas. A barca de Caronte vai sempre aos infernos. Não existe barqueiro de ventura (BACHELARD, 1998, p. 81-82).

A capacidade alimentar proporciona superioridade à água doce sobre a água do mar, em virtude de ser água potável. Isso influencia na construção das metáforas marítimas, pois do não consumo da água salgada. “Que a água do mar seja uma água inumana, que ela falte ao primeiro dever de todo elemento reverenciado, que é o de servir diretamente os homens, eis um fato que os mitólogos esqueceram com excessiva frequência” (BACHELARD, 1998, p.158).

Bachelard compara a água com o leite, o leite que alimenta:

Deve pois atribuir à água as qualidades da bebida e, antes de tudo, as qualidades da primeira bebida. Portanto, de um certo ponto de vista é preciso que a água seja um leite, que a água seja doce como o leite. A água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada (BACHELARD, 1998, p. 163).

Em **Exercícios de ser criança** e **Uma maneira simples de voar** temos a presença da água como imagem positiva e também como negativa. Os vários significados assumidos pela água nos dois textos são utilizados conforme a intenção do eu-lírico/narrador e pela interpretação do leitor.

A água, em **Exercícios de ser criança**, não é representada apenas como simples cenário ou elemento, mas como algo incorporado ao próprio enredo. A água, líquido vital, aparece sob várias formas: água propriamente dita, chuva, rio. Em **O menino que carregava água na peneira** a água simboliza a habilidade poética do menino, pois “carregar água na peneira” é manipular as palavras de forma não-comum, é o ser poético. Em **A menina avoadada** a água simboliza o convite à morte, a morte dos bois afogados, mesmo este rio sendo “inventado”. “No caminho, antes, a gente precisava de atravessar um rio inventado. Na travessia o carro afundou e os bois morreram afogados. Eu não morri porque o rio era inventado” (BARROS, 1999, s/n).

A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1998. p. 07).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001) o curso das águas simboliza a corrente da vida e da morte, a travessia do rio de uma margem à outra é a de um obstáculo que separa dois estados, para além do ser e do não-ser. O rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções.

O rio é um espaço geográfico que comporta um complexo de imagens, é um ser mítico, símbolo do fluir permanente, do móvel, da intimidade, a imagem da travessia. A

imagem do rio está ligada tanto ao uso prático da vida, servindo ao homem, ao sagrado, como a purificação, o batismo, e também como representação artística.

Em **Uma maneira simples de voar** a água se dá em várias formas, da chuva, do rio, da vereda, da lagoa, que serve para renovar, purificar, refletir e alimentar. O elemento água adquire um poder mágico na narrativa, pois ela contribui para a construção da atmosfera mítica, ao lado de outros recursos, como a mãe d'água, o minhocão e a “reza” para achar os corpos afogados.

[...] a água já não é apenas para um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa seqüência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um suporte de imagens e logo depois um aporte de imagens, um princípio que fundamenta as imagens. A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante (BACHELARD, 1998. p. 12).

Para encontrar os corpos afogados que o rio não queria devolver Siá Frô faz um ritual no rio, utilizando uma vela como guia. Segundo Bachelard (1998. p. 102/104), no reino das matérias, nada se encontra de mais contrário que a água e o fogo: “A água e o fogo proporcionam talvez a única contradição realmente substancial. As lendas populares confirmam esse aglomerado de mitos eruditos. Não é raro que a água e o fogo se associem nessas lendas”.

2.4 O ar e o imaginário

Bachelard, em **O ar e os sonhos** (2001), define a imaginação como lugar do movimento e da interferência, palavras que iniciam novos voos psíquicos, um convite à viagem, para o autor o ar serve como condutor da forma e da matéria, ou seja, a imaginação do movimento.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens, não há imaginação, não há ação imaginante (BACHELARD, 2001, p.01).

Segundo Bachelard (2001) o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário, e é graças ao imaginário que a imaginação é essencialmente aberta, evasiva.

Para “entrar” no mundo imaginário de Ade e a menina avoadada deve-se compreender o universo onírico através da imaginação criadora e o reino do imaginário, “A verdadeira

viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário” (BACHELARD, 2001, p.05), é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. “Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antiéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 2001, p.03).

Em **O ar e os sonhos** (2001), Bachelard focaliza o ar, que, segundo o autor, é uma matéria pobre, porém o movimento supera a substância, a imaginação dinâmica:

Mas essa pobreza é, para nós, a simples prova de que a imaginação aérea é mais rara que a imaginação da água, do fogo e da terra. Esta não é uma razão para julgá-la menos fundamentada. Uma imaginação aérea, por uma fatalidade íntima, deve recriar os espíritos do ar (BACHELARD, 2001, p.72).

Não há substância senão quando há movimento. O ar, através da linguagem, age diretamente ligado à imaginação poética. Bachelard interessa-se pelos seres aéreos, os fenômenos aéreos – subida, ascensão, sublimação – o que ele define como psicologia ascensional, um convite à viagem aérea. No prólogo de **Exercícios de ser criança**, o menino ocupa o seu pensamento com elementos ligados aos seres aéreos: avião e passarinhos, elementos que remetem a ascensão/subida.

Bachelard trata também a respeito dos devaneios de queda. A psicologia ascensional deverá também constituir toda a metapoética do voo que provará o valor estético do sonho do voo, que produz alívio e alegria em sua leveza.

Sentiremos então que há mobilidade das imagens na proporção em que, simpatizando pela imaginação dinâmica com os fenômenos aéreos, tomaremos consciência de um alívio, de uma alegria, de uma leveza. A vida ascensional será então uma realidade íntima. Uma verticalidade real se apresentará no próprio âmago dos fenômenos psíquicos. Essa verticalidade não é uma vã metáfora; é um princípio de ordem, uma lei de filiação, uma escala ao longo da qual experimentamos os graus de uma sensibilidade especial (BACHELARD, 2001, p.10).

As imagens oníricas do ar remetem à necessária superação do estado de estigmatização dos símbolos. Desta forma, o ar, o vento e o sonho de voar seriam o sonho da vida instintiva, o sentido da leveza e, principalmente, a junção entre o desejo de crescer e de voar.

Bachelard analisa alguns elementos que ele associa ao mundo poético do ar, como o céu azul, as constelações, as nuvens, a árvore aérea e o vento.

Para Bachelard (2001) a imagem poética do voo engloba a busca do homem em transpor os obstáculos físicos, e seu voo para o etéreo é quando o ser se desprende dos entraves terrenos e se lança no cosmos, buscando a união com Deus, em uma fantasiosa

viagem ao infinito: “O voo é assim ao mesmo tempo uma lembrança de nossos sonhos e um desejo da recompensa que Deus nos dará” (BACHELARD, 2001, p.68).

Por sua substância, com efeito, o sonho de voo esta submetido a dialética da leveza e do peso. Só por esse fato, o sonho de voo recebe duas espécies bastante diferentes: existem voos leves e voos pesados. Em torno desses dois caracteres se acumulam todas as dialéticas da alegria, da esperança e do desalento, do bem e do mal. Os mais variados incidentes que se produzem na viagem do voo encontrarão num e noutro caso princípios de ligação (BACHELARD, 2001, p.22).

Em **Uma maneira simples de voar**, estão presentes vários elementos que estão ligados ao ar. O voo de Andriel e Ade, o vento, o cheiro da banana frita como guia, asas, nuvens, pássaro, céu nebuloso, japuira, quero-quero, garças, tuiuiús, jaçanãs, gaviões, borboletas, a tempestade, os raios, relâmpagos, as estrelas, várias “coisas voantes [...] os voos concretos estão na própria origem dos movimentos cósmicos que atravessam o texto. Imagens admiráveis fazem compreender que, para a imaginação voante, é o voo que arrasta o universo, que mobiliza o vento, que dá seu ser dinâmico ao ar” (BACHELARD, 2001, p.78).

O cerrado dos caminhos que se cruzam está inundando muito rápido, e Andriel e Ade não podem voltar para casa, mesmo com a ajuda do touro azul, eles não conseguiam sair até que surgem asas: “Ade ia responder, quando viu duas pequenas asas. Asas de cigarra. Asas de libélula. Translúcidas. [...] O fato é que duas pequenas asas, furtacores, cresciam das costas de seu amigo Andriel. [...] ele também via duas asas iguais, vibrando nas costas de sua amiga Ade” (SCAFF, 2006, p.57). Bachelard (2001) afirma que no mundo do sonho não se voa porque se tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa. As asas são consequências. O princípio do voo onírico é mais profundo. É esse princípio que a imaginação dinâmica deve reencontrar. “[...] a asa imaginária é posterior ao voo. Sentimos as asas quando não fazemos mais esforço para voar. Elas vêm imediatamente, como um sinal de vitória, e então se desenrola [...] a psicologia do voo planado” (BACHELARD, 2001, p.59). Pela figura da asa, a busca da imaginação torna-se crescente e com isso se define a dinamicidade sonho - voo.

O voo de Andriel e Ade é suave, a imagem dos dois de mão dadas, voltando para casa é encantadora, segundo Bachelard (2001, p.43):

[...] explica-se facilmente por que todas as imagens da viagem aérea são imagens de doçura. Se a volúpia se mistura a ela, é a volúpia doce, difusa, distante. Nunca o sonhador aéreo se vê atormentado pela paixão, e nunca o sonhador aéreo é arrebatado pelas tempestades e pela aquilão, ou, pelo menos, ele se sente sempre numa mão tutelar, sobre braços protetores.

Bachelard (2001) afirma que, para algumas imaginações materiais, o ar é antes de tudo o suporte dos cheiros. Um cheiro tem, no ar, um infinito de cheiros: “Os perfumes tem então

ressonâncias infinitas; ligam as lembranças aos desejos, um enorme passado a um futuro imenso e informulado” (BACHELARD, 2001, p.137). Em **Uma maneira simples de voar** há a presença do cheiro de várias formas, em três ocasiões, principalmente como guia, como lembrança. Andriel estava preocupado com o sumiço de Ade, e lembrou que Ade tinha dado de presente a ele uma manga verde, mas ainda não era tempo de manga. Então ele sabia que o lugar que Ade sempre ia tinha mangueiras que davam frutas antes da época: “Quando ele chegou no cerrado dos caminhos que se cruzam, só precisou seguir o cheiro das florações das mangueiras” (SCAFF, 2006, p.35). O cheiro da banana frita serve como guia para as crianças, o cheiro as ajuda encontrar o labirinto do cerrado dos caminhos que se cruzam. E quando Ade e Amis foram ver o Negrinho d’água “tiveram que esfregar bastante gordura de peixe no corpo. Pra tirar o cheiro de gente” (SCAFF, 2006, p.28) para, desta forma, não serem descobertos pelo Negrinho d’água.

Olhar para as nuvens servia de refúgio para Ade, quando a menina estava enjoada de tudo, sentava no batente da casa e ficava olhando o céu azul e as nuvens. E nomeava as nuvens: “Nuvem-caramelo. Nuvem-castelo. Nuvem-cara-de-palhaço” (SCAFF, 2006, p.12). Segundo Bachelard (2001) o sonhador tem sempre uma nuvem a transformar. A nuvem nos ajuda a sonhar a transformação.

As nuvens contam-se entre os “objetos poéticos” mais oníricos. São os objetos de um onirismo do pleno dia. Determinam devaneios fáceis e efêmeros. Nenhum sonhador atribui à nuvem o grave significado dos demais “signos” do céu. Em suma, o devaneio das nuvens recebe um cunho psicológico particular: é um devaneio sem responsabilidade (BACHELARD, 2001, p.189).

Assim, “em sua embriaguez dinâmica, a imaginação usa da nuvem como de um ectoplasma que sensibiliza a nossa mobilidade” (BACHELARD, 2001, p.194). Com o tempo, nada pode resistir ao convite à viagem das nuvens que pacientemente passam e repassam, bem alto, no céu azul. Parece ao sonhador que a nuvem pode transportar tudo: a mágoa, o metal e o grito.

Bachelard inicia um estudo sobre o “devaneio vegetal” - o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios - centrado na árvore, que é a intermediária entre terra e ar, em que se destaca a verticalidade e a retidão e cuja madeira, “mãe do fogo”, pode ser considerada como um quinto elemento. Contudo, é sua forma que manifesta o devaneio.

Embaixo de uma grande árvore Amis conta a Ade sobre o Minhocão, “Andaram até encontrar uma árvore muito grande, de galhos retorcidos, que ele disse que era um pé de piqui” (SCAFF, 2006, p.23). “A árvore reúne e ordena os elementos mais diversos.

Impossível expressar de maneira mais condensada o gesto da árvore, seu ato vertical essencial, seu caráter “aéreo, suspenso” (BACHELARD, 2001, p. 209).

A árvore é o ser do grande ritmo, o verdadeiro ser do ritmo anual. É ela que se mostra a mais nítida, a mais exata, a mais segura, a mais rica, a mais exuberante em suas manifestações rítmicas. A vegetação não conhece contradição. As nuvens vêm contradizer o sol do solstício. Nenhuma tempestade impede a árvore, ao chegar a hora, de tornar-se verde (BACHELARD, 2001, p.228).

Outro elemento que Bachelard associa ao ar que está presente na narrativa é o vento, “O vento começou a ficar forte. O rio, cheio de ondinhas que batiam na beira da canoa. [...] Um bando de nuvens escuras, cada vez mais pesadas, escurecia à tarde. O vento, cada vez mais forte. Assobiava e sacudia os sarãs da beira d’água” (SCAFF, 2006, p.30).

Poderíamos dizer que o vento furioso é o símbolo da cólera pura, da cólera sem objeto, sem pretexto. [...] Com o ar violento poderemos compreender a fúria elementar, aquela que é só movimento. Encontraremos aí importantíssimas imagens em que se unem vontade e imaginação. De um lado uma vontade forte que não se liga a nada, e de outro uma imaginação sem nenhuma figura, se sustentam uma a outra (BACHELARD, 2001, p.231).

O vento na narrativa é associado ao grito, o grito do vento uniu os dois nomes: Amis e Ade: “Foi assim que a força dos ventos formou a palavra poderosa” (SCAFF, 2006, p.41). Para Bachelard (2001), a imaginação das vozes não escuta senão as grandes vozes naturais.

O vento fazia as folhas e os passarinhos cruzarem o rio mesmo sem querer. [...] Aí o vento, que ziguezagueava, costurou os dois nomes. Juntou-os bem juntos. Por toda aquela região, o vento zunia nos coqueiros, nas piúvas, nos loureiros. Deitava todo capinzal da beira do rio. Uivando. Repetindo. Ecoando. Juntando. Unindo. Ligando. [...] O vento imitava todos os sons de uma orquestra. O vento era música. O vento cantava (SCAFF, 2006, p.40-41).

Bachelard (2001) afirma existir uma cosmologia do grito, isto é, uma cosmologia que reúne o ser em torno de um grito. O grito é ao mesmo tempo a primeira realidade verbal e a primeira realidade cosmogonia. A imaginação das vozes não escuta senão as grandes vozes naturais. Desta forma, se tem então, a prova de que o vento gritante está no primeiro plano da fenomenologia do grito.

Bachelard finaliza a obra com uma conclusão dividida em duas partes, a primeira visa explorar a respeito da imagem literária e a segunda sobre a filosofia cinemática e a filosofia dinâmica.

A respeito da imagem literária, Bachelard afirma que uma imagem literária basta, às vezes, para nos transportar de um universo a outro. É nisso que a imagem literária aparece como a função mais inovadora da linguagem, desta forma, a linguagem evolui muito mais por

suas imagens que por seu esforço semântico. A imagem literária põe as palavras em movimento, devolve-se à sua função de imaginação.

Para merecer o título de uma imagem literária, é necessário um mérito de originalidade. Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária. A poesia não exprime algo que lhe permanece estranho. Mesmo uma espécie de didatismo puramente poético, que exprimisse poesia, não daria a verdadeira função do poema. Não existe poesia anterior ao ato do verbo poético. Não existe realidade anterior a imagem literária. A imagem literária não vem revestir uma imagem nua, não vem dar a palavra a uma imagem muda. A imaginação, em nós, fala, nossos pensamentos falam. Toda atividade humana deseja falar. Quando essa palavra toma consciência de si, então a atividade humana deseja escrever, isto é, agenciar os sonhos e os pensamentos. A imaginação se encanta com a imagem literária. A literatura não é, pois o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma emergência da imaginação (BACHELARD, 2001, p.257).

A segunda parte é uma crítica ao bergsonismo, pois, segundo o autor, a mecânica clássica, “não nos dava dos mais diversos fenômenos senão traçados lineares, linhas inertes, sempre percebidas em seu acabamento, nunca verdadeiramente vividas em seu desenvolvimento circunstancial” (BACHELARD, 2001, p.264) e uma preparação para sua futura meditação sobre uma nova fenomenologia.

Bachelard (2001) afirma que só a imaginação material, a imaginação que sonha matérias sob as formas, pode fornecer, unindo as imagens terrestres e as imagens aéreas, as substâncias imaginárias em que se animarão os dois dinamismos da vida: o dinamismo que conserva e o dinamismo que transforma. E conclui “a imaginação de um movimento requer a imaginação de uma matéria. À descrição puramente cinemática de um movimento [...] devemos sempre acrescentar a consideração dinâmica de matéria trabalhada pelo movimento” (BACHELARD, 2001, p.273).

2.5 O fogo e o imaginário

Em **A psicanálise do fogo** (1999), Bachelard trata dos devaneios provocados pelo fogo e define seu método de psicanálise: “psicanalizar uma camada psíquica menos profunda, mais intelectualizada, cumpre substituir o estudo dos sonhos pelo estudo do devaneio” (BACHELARD, 1999, p.22). O autor propõe purificar o pensamento crítico de todos os erros cometidos pelo homem durante a contemplação do fogo, destaca os riscos que a imaginação pode fazer na construção da objetividade a partir das imagens inconscientes, propõe que os

devaneios “substituem o pensamento [...] os poemas ocultam os teoremas” (BACHELARD, 1999, p.02). Bachelard (1999, p.34) afirma que a psicanálise deve ser um método que busca sempre:

O inconsciente sob o consciente, o valor subjetivo sob a evidência objetiva, o devaneio sob a experiência. Só se pode estudar o que primeiramente se sonhou. A ciência forma-se muito mais sobre um devaneio do que sobre uma experiência, e são necessárias muitas experiências para se apagarem as brumas do sonho.

Para abordar o fogo, Bachelard recusa o plano histórico, pois “as condições antigas do devaneio não são eliminadas pela formação científica contemporânea” (BACHELARD, 1999, p.05). O autor mostra que o devaneio “não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas” (BACHELARD, 1999, p.05-06). O autor tem por objetivo “apenas constatar a secreta permanência dessa idolatria” (BACHELARD, 1999, p.06). Neste sentido, a respeito do fogo se misturam os conhecimentos pessoais e as experiências científicas. Na atividade fenomenológica, conforme Bachelard (1999) é necessário estudar noções de totalidade, de sistema, de elemento, de evolução e de desenvolvimento.

O fogo é o elemento que mais seduziu o homem desde as épocas primitivas, sendo tratada pela Ciência como um objeto científico, entretanto, Bachelard (1999) propõe uma nova leitura: “o fogo não é mais um objeto científico. O fogo, objeto imediato relevante, objeto que se impõe a uma escolha primitiva suplantando amplamente outros fenômenos, não abre mais nenhuma perspectiva a um estudo científico” (BACHELARD, 1999, p.03). Neste sentido, o autor afirma que é necessário pensar na subjetividade e sair da objetivação.

O fogo esta presente nas lendas, na mitologia, nos sonhos de infância; em virtude desse fascínio exercido, gera formas de compreensão e conhecimento sem rigor e cheios de encantamentos, no qual se misturam experiências científicas e ações subjetivas.

Segundo Maria Alice Faria (1980), Bachelard estuda os complexos ligados ao fogo, o complexo de Prometeu – o desejo de possuir o fogo contra a vontade dos deuses; complexo de Empédocles – o desejo irracional de se deixar consumir pelo fogo; complexo de Novalis – o fogo associado ao amor correspondido. Bachelard afirma que o fogo e o calor fornecem elementos para a explicação nas mais variadas formas, porque são motivos de recordações, de experiências pessoais simples e decisivas, simboliza a síntese dos contrários: bem x mal, o bem estar e o respeito.

Nas obras estudadas há vários símbolos que remetem ao imaginário do fogo, no sentido de reconfortar, aquecer, cozinhar, secar, amar (calor íntimo). Algumas estão visíveis e outras estão subentendidas nos discursos das personagens. Em **Uma maneira simples de voar** o fogo simboliza a proteção, o bem estar, serve de recordação da casa de Amis, porém “O fogão, apagado. Nem uma fumacinha” (SCAFF, 2006, p.35) o menino Andriel não conseguia chegar até lá.

Por sua ação desodorizante, o fogo parece transmitir um dos valores mais misteriosos, mais indefinidos e, portanto, mais surpreendentes. É esse valor sensível que forma a base fenomenológica da ideia de virtude substancial. Uma psicologia da primitividade deve conceder um amplo espaço ao psiquismo olfativo (BACHELARD, 1999, p.151).

Em **A menina avoadá** o fogo simboliza o amor, o calor dos corpos, a febre no corpo do irmão mais velho.

Para Bachelard (1999, p.11):

O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer a matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança.

O sentido do fogo é muito mais social do que natural: Bachelard (1999, p.16) afirma que “o respeito ao fogo é um respeito ensinado, não é um respeito natural”. Neste sentido, ele faz parte do processo educativo desde criança, quando o pai ensina que não pode mexer com o fogo porque pode se queimar, deste modo, não sendo um gesto submisso que se realiza naturalmente, “as interdições sociais são as primeiras. A experiência natural só vem em segundo lugar para acrescentar uma prova material inopinada, portanto demasiado obscura para fundar um conhecimento objetivo” (BACHELARD, 1999, p.16).

O complexo de Prometeu está ligado ao esforço em superar proibições, tudo o que estimula o saber tanto quanto ou mais que nossos pais e mestres. Esse esforço de superação da tradição, superar a si mesmo, visando à transformação da realidade objetiva. Assim, em **Uma maneira simples de voar**, Ade tenta acender o fogão:

Se o velho Amis estivesse aqui, ele juntaria umas achas de lenha. A menina Ade foi levando umas achas de lenha para o fogão. Levava uma a uma, porque era muito pequenininha. Se o velho Amis estivesse aqui, ele acenderia o fogo. E foi o que ela tentou fazer. Soprando. Abanando. Nem sentia mais medo ou frio. Sentou-se junto do fogão e ficou escutando o barulho gostosos da chuva, que fazia coro para o crepitar da lenha (SCAFF, 2006, p.20).

Neste sentido, Bachelard (1999, p.18) afirma: “é ao manipular o objeto, é ao aperfeiçoar nosso conhecimento objetivo, que podemos esperar situar-nos mais claramente no nível intelectual que admiramos em nossos pais e em nossos mestres”. E o autor completa: “Certamente o fogo aquece e reconforta. Mas só tomamos efetivamente consciência desse reconforto numa contemplação bastante prolongada” (BACHELARD, 1999, p.23).

Bachelard critica que a descoberta do fogo pelos povos primitivos tenha sido causada pela fricção de dois pedaços de madeira, segundo o autor, esta teoria não explica como o homem teria chegado a essa experiência da qual resultaria a descoberta do fogo: “nenhuma das práticas baseadas na fricção, utilizadas pelos povos primitivos para produzir o fogo, pode ser sugerida diretamente por um fenômeno natural” (BACHELARD, 1999, p.35).

“O amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo” (BACHELARD, 1999, p.37). Segundo Bachelard, o fogo possui conotação sexual porque é elemento ativo, que aquece e produz o calor íntimo.

O complexo de Novalis é caracterizado por uma consciência do calor íntimo que ultrapassa sempre uma ciência completamente visual da luz. Está fundado numa satisfação do sentido térmico e na consciência profunda da felicidade calorífica. O calor é um bem, uma posse. É preciso conservá-lo ciosamente e só doá-lo a um ser eleito que mereça uma comunhão, uma fusão recíproca (BACHELARD, 1999, p.61).

Em **A menina avoadada**, o irmão mais velho, em outra fase da vida, começa a sentir sensações novas, sente “febre” quando pensa na namorada imaginária. “Meu irmão desejava alcançar logo a cidade – Porque ele tinha uma namorada lá. A namorada do meu irmão dava febre no corpo dele. Isso ele contava” (BARROS, 1999, s/n).

A ação do fogo produz luz e “A luz não é apenas um símbolo, mas um agente da pureza” (BACHELARD, 1999, p.156). Existem duas formas de luz: a luz natural e a luz artificial. A luz natural é a produzida pelo sol e a luz artificial é a produzida pelo homem, como a vela. Em **Uma maneira simples de voar** se tem a presença das duas formas de luz, o sol que quebra o “casulo de vidro” e a vela, que ajuda “encontrar os corpos afogados”.

“A realização do calor e do fogo é também muito manifesta quando se opera a propósito de substâncias particulares como as vegetais” (BACHELARD, 1999, p.103). Em **Uma maneira simples de voar**, Siá Frô com a ajuda de Andriel faz uma espécie de chá com várias ervas, raízes, flores e frutas para tentar salvar Amis e Ade, afogados na beira do rio e cheios de uma espécie de “gosma branca” devido ao ataque do Michocão; assim, Siá Frô “cozinhou tudo num grande caldeirão de cobre, que tinha comprado de uns ciganos. Depois despejou tudo em cima de Amis e Ade” (SCAFF, 2006, p.52). “[...] a esses fogos de fusão

caberia aproximar, certamente, o fogo agrícola que purifica os pousios. Essa purificação é realmente concebida como profunda” (BACHELARD, 1999, p.152). Siá Frô jogou tudo em cima deles e “Quando o sol foi esquentando, ouviu-se um barulhinho. O casulo de vidro foi trincando, trincando, trincando, até que ficou inteirinho estilhaçado. Depois começou a estalar, estalar... Amis e Ade se levantaram espreguiçando” (SCAFF, 2006, p.53). “O fogo é o princípio da dilatação. É pela dilatação que se obtém dele uma medida objetiva” (BACHELARD, 1999, p.118). O fogo demonstra seu grande poder, “A menor participação basta; o fogo só precisa por a marca de sua presença para mostrar seu poder” (BACHELARD, 1999, p.107).

Bachelard, em **A chama de uma vela** (1989), irá focar a contemplação da chama solitária. “A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar” (BACHELARD, 1989, p.9). Ainda a respeito da chama solitária, Bachelard afirma “A chama solitária, porém, ela sozinha, pode ser, para o sonhador que medita, um guia ascensional. Ela é um modelo de verticalidade” (BACHELARD, 1989, p.22). A chama é a metáfora para a busca de superação, desta forma, liberando-se do seu cotidiano, voltando para o alto, neste sentido que a vela atua em **Uma maneira simples de voar**, a chama da vela ajuda Siá Frô e Andriel procurar no rio os corpos de Amis e Ade, o que os olhos não podem ver, a vela, como guia ascensional, irá ajudar.

A velha foi até a um pé de cabaça, procurou uma do jeito que precisava. Pegou também uma vela virgem dentre os guardados de Amis. Cortou a cabaça ao meio, fazendo uma cuia. Acendeu a vela. Pingou a cera derretida no fundo da cuia e firmou a vela. Rezando uma reza baixinha, tão baixinha que nem dava pra entender, levou a cuia, devagarinho, para o rio [...]. Era um ritual para encontrar os corpos dos afogados, que o rio não queria devolver. [...]. Onde a cuia parasse, era aí que estariam os afogados. (SCAFF, 2006, p.46).

Bachelard (1989) afirma que se tem pela chama uma admiração natural, toda fantasia diante da chama é uma fantasia admiradora: “A chama determina a acentuação do prazer de ver, algo além do sempre visto. Ela nos força a olhar” (BACHELARD, 1989, p.11). Neste sentido, a vela é tão importante neste ritual, ela vê o que as pessoas não podem ver.

No último capítulo de **A psicanálise do fogo**, Bachelard trata do fogo e da pureza:

O fogo purifica tudo, porque suprime os odores nauseabundos [...]. Uma segunda razão do princípio de purificação pelo fogo, razão bem mais culta e por conseguinte nem menos eficaz psicologicamente, é que o fogo separa as matérias e aniquila as impurezas materiais (BACHELARD, 1999, p.151).

Bachelard conclui que “mais do que a vontade, mais do que o impulso vital, a Imaginação é a força mesma da produção psíquica. Psiquicamente, somos criados por nosso

devaneio. Criados e limitados por nosso devaneio, pois é o devaneio que desenha os últimos confins de nosso espírito” (BACHELARD, 1999, p.161).

3 Um olhar sobre Barros e Scaff na literatura infantil/juvenil

3.1 Exercícios de imaginar – Uma leitura de Exercícios de ser criança

“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo”.

Manoel de Barros

3.1.1 Fortuna poética das obras infanto-juvenis

As produções poéticas infantis, até meados da década de 60, eram caracterizadas pelo conservadorismo e, compromissadas com a pedagogia da época, tratavam de temas como exaltação à pátria e ensinamento de valores morais. Já entre as décadas de 60 e 70 buscou-se a autenticidade infantil na poesia. Passou a respeitar também no texto destinado à criança a natureza do texto, isto é, um produto artístico, literário, e uma adequação às faixas etárias, ainda que segundo concepção do próprio autor.

Desta forma, a poesia infantil brasileira teria encontrado seu caminho, quando as produções passaram a valorizar o mundo da criança, seu cotidiano, suas brincadeiras. Poetas como Vinícius de Moraes, José Paulo Paes, Henriqueta Lisboa e o próprio Manoel de Barros possuem como característica comum o manejo com a língua, utilizam a própria linguagem como matéria para suas produções.

Se, segundo Bosi (2000, p.163) “a poesia tem o poder de reconhecer sentidos da natureza íntima das coisas e dos seres”, na literatura destinada ao público infantil, esse seria, também, o horizonte perseguido: o poeta seria esse que proporcionaria à criança esses sentidos.

Trabalhando prioritariamente com a linguagem, o apelo melodioso do som das palavras, conforme aduz Bosi, contribui para a sedução do leitor nascente e para construção do imaginário e da imaginação, pois uma das características da aproximação da criança com o discurso poético são o discurso e pensamento “livres”, é o olhar da criança para o mundo, pois tanto o discurso como a criança compartilham o uso da imagem. Bosi (2000, p. 184) afirma que “a arte resiste porque a percepção animista ainda é, ao menos para a infância e, em outro nível, para o poeta, uma fonte de conhecimento.”

Em relação à poesia infantil Turchi (2004, p. 43) afirma que a mesma:

[...] desprende-se de um imaginário condicionador e alcança um imaginário libertador, levando em consideração a alteridade, a voz da criança e a diversidade cultural, seja no poema que se realiza de maneira mais lírica ou mais lúdica; no poema narrativo que é a história contada em versos com rima e ritmo; ou na prosa poética que, sem estar presa ao verso, se constrói a partir de imagens poéticas.

É nesse contexto que se situa Manuel de Barros. Regina Zilberman, em **A literatura infantil brasileira**, ao traçar uma trajetória da produção poética infantil, desde a figura que ela considera de certa forma o iniciador dela no Brasil, e passando pelos que se sobressaíram no século passado, finaliza citando Manoel de Barros, apontando-o como “um dos mais importantes poetas nacionais, nesse começo de milênio” (ZILBERMAN, 2005, 128).

Entre as suas publicações voltadas para o público infantil/juvenil estão **Exercícios de ser criança** (1999), **Poeminhas pescados numa fala de João** (2001), **O fazedor de amanhecer** (2001), **Cantigas por um passarinho à toa** (2003), **Memórias inventadas para crianças** (2006) e **Poeminha em língua de brincar** (2007). E ainda há as que não são classificadas como infantis, de cunho mais memorialístico, mas que aborda o tema da infância: **Memórias inventadas: a infância** (2003) e **Memórias inventadas: a segunda infância** (2006).

Se ele pode ser considerado um dos “mais importantes poetas”, a pergunta é: também na arena infantil? É o que se verá com a análise de **Exercício de ser criança** (1999) seu primeiro livro infantil/juvenil, que recebeu vários prêmios: “O melhor da literatura infantil” da ABL- Academia Brasileira de Letras; “O melhor livro de poesia para criança” da FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e o Prêmio Jabuti na categoria “Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil”, todos em 2000.

Barros recebeu vários prêmios com sua produção para o público infantil/juvenil, em 2002: com **O fazedor de amanhecer**, o prêmio Jabuti de Literatura Brasileira, na categoria “Livro do Ano de Ficção” e na categoria “Melhor da Infantil ou Juvenil”. Em 2004, com **Cantigas por um passarinho à toa**, recebeu o prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil Juvenil – FNLIJ, na categoria “Poesia”. Em 2008, com **Poeminha em língua de brincar** (2007), ilustrado por Martha Barros, recebeu o prêmio Jabuti, na categoria “Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil” e o prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil Juvenil – FNLIJ, na categoria “Poesia”.

Sobre as obras de Barros assim se manifesta a crítica:

Wanêssa Cruz (2009) destaca que a infância é um tema sempre presente nas obras de Manoel de Barros e está quase sempre ligada ao fazer poético, tendo a infância como momento em que a criatividade e a liberdade manifestam-se de maneira muito explícita. E

esta condição infantil possibilita um clima de total liberdade de pensamento durante a construção de sua poesia.

Mirian Garcia (2006) observa que a infância em Barros não é apenas figurativa, mas representa uma dimensão de significação e ressignificação do mundo e do ser humano, pois transcende a própria condição cronológica e permanece atuante na sensibilidade de Manoel de Barros. Desta forma, reporta-se ele à infância não como vivência passada e finita, mas como uma dimensão subjetiva que acompanha o adulto em toda a sua existência.

“Homem/natureza/coisa do chão se justapõem como se formassem uma só matéria e explodem na sensação do indizível. Nessa mistura a realidade se desprende da ordem espacial”, define Castrillon-Mendes (2009, p.46). Realmente, a poesia de Barros utiliza-se de meninos e meninas em seu próprio ambiente. Elementos da natureza, animais e plantas ganham novos adjetivos, novas cores. Volta-se para o mundo das coisas simples da natureza, para o chão, a água, o ar, o animal, o vegetal, para o inútil e inesperado. E, desta maneira, a matéria de sua poesia faz-se crítica à sociedade, uma sociedade submissa ao imediatismo e ao utilitarismo, tão voltada para si e preocupada com o acúmulo de riquezas que não valoriza as coisas simples, o que vem da terra e da natureza,

De acordo com Bachelard (1988) a infância está ligada ao princípio de vida, à possibilidade de recomeço. Da mesma forma, a infância, para Barros, está relacionada à origem, e, neste sentido, se eleva à dimensão mítica. E na mesma dimensão, ao lado da imagem da criança como retorno à origem, em sua poesia outros símbolos compõem associados ao retorno, como a terra, a água e os animais.

Com relação à dimensão expressiva do texto, os de Barros são permeados de metáforas, de imagens que exigem do leitor um desprendimento das regras, de normas consagradas pelo uso, convidando-o a abandonar a lógica do cotidiano, do usual, do pragmático e se transportar para um mundo fantástico, *sui generis*. Por isso, Isaac Newton Ramos (2008, p.187) assim define o seu estilo: “rebeldias e processos irreverentes de construção poética constituem a tônica dos livros publicados por Manoel de Barros”. Em seus versos há pouca pontuação, quase não utiliza vírgulas, preferindo o ponto final e as reticências; sempre presentes também os travessões, parênteses, interrogações e exclamações, não há rimas em seus versos. Conforme afirma Castrillon-Mendes (2009, p.49), sua poesia “é marcada por elementos gráfico-visuais do tipo hífen, numeração desconexa, parênteses, sinais de pontuação e a livre ocupação do espaço na folha em branco com períodos curtos [...]”

Já nos títulos dos livros se verifica a orientação poética dos textos. Mirian Garcia (2006, p.83.) afirma que “é um processo importante quando são estudados os poemas de

Manoel de Barros. Os títulos de suas obras normalmente são expressões semanticamente tão significativas quanto os poemas que contêm”. Tendo em vista que os títulos normalmente são expressões – denominadores-síntese do conteúdo condensado dos poemas, estes podem, assim, ser considerados como expressões expandidas dos mesmos conteúdos. Isto é, uma relação metalinguística de denominação e definição. Desta forma, abre-se a possibilidade de analisar os títulos dos livros voltados ao público infantil/juvenil e as possíveis relações que possam estabelecer com os poemas.

Em **Poeminhas pescados numa fala de João**, Barros faz o uso de imagens que retratam a imaginação infantil e suas experiências e brincadeiras no mundo das coisas simples da natureza, os poemas falam a respeito dos rios, dos peixes, barcos, jacarés, da noite, dos pássaros. Desde o título, ao utilizar a palavra “pescados” já se percebe a forte ligação com a água que está presente no livro. Nos poemas Barros brinca com as palavras, chegando ao criancamento das palavras, ao se aproximar da forma de falar das crianças, como elucida o próprio título: “numa fala de João”, “Eu se chorei” (BARROS, 2008, s/p), “Veio Maria-preta fez três arachás pra mim” (BARROS, 2008, s/p), com marcas de oralidade, uso de onomatopéias: “O menino caiu dentro do rio, tibus, ficou todo molhado de peixe” (BARROS, 2008, s/p), desvio da norma culta: “Maria pegou ela pra criar” (BARROS, 2008, s/p).

Segundo Mirian Garcia (2006, p.82) as prosas poéticas presentes em **O fazedor de amanhecer**, “apresentam temas comuns na poética de Barros, tais como memórias pessoais, destaque ao processo de criação de seres e coisas, reflexão sobre o próprio idioma, convivência integrada entre seres e elementos da natureza” O título do livro é o título de um texto que trata da sua habilidade em inventar as coisas: “Uma pequena manivela para pegar no sono/ Um fazedor de amanhecer/ para usamentos de poetas/ E um platinado de mandioca para o/ fordeco de meu irmão” (BARROS, 2001, s/p).

Em **Cantigas por um passarinho à toa**, os poemas levam o leitor a aproximar-se dos elementos da natureza, integrando-se à natureza. O eu lírico afirma querer aprender a linguagem das árvores: “Eu queria aprender/ o idioma das árvores./ Saber as canções do vento/ nas folhas da tarde./ Eu queria apalpar os perfumes do sol” (BARROS, 2003, s/p); aprender com os espinheiros: “Tudo que os livros me ensinassem/ os espinheiros já me ensinaram./ Tudo que nos livros/ eu aprendesse/ nas fontes eu aprendera./ O saber não vem das fontes?” (BARROS, 2003, s/p); valorizar a natureza, o simples: “Achava que os passarinhos/ são pessoas mais importantes/ do que os aviões./ Porque os passarinhos vêm dos inícios do mundo/ E os aviões são acessórios” (BARROS, 2003, s/p).

Ricardo Rodrigues (2006, p.74) afirma que em **Cantigas por um passarinho à toa** “lemos a tarefa de atribuir outras dimensões a existência das coisas. O estado de à toa oferece ao pensamento a oportunidade de deambular sem ter que se cansar para produzir razão”.

O livro **Memórias inventadas para crianças** é composto por prosas poéticas já publicadas no livro **Memórias Inventadas: A infância** (2003), apresenta várias lembranças da infância do poeta, como o gosto pela linguagem: “Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador” (BARROS, 2006, p.13); suas brincadeiras e brinquedos: “Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata” (BARROS, 2006, p.19), o sentimento de estranheza ao precisar mudar-se para cidade, “Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade [...] O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça” (BARROS, 2006, p.19).

Poeminha em língua de brincar conta a história de um menino que “falava em língua de ave e de criança” (BARROS, 2007, s/p) e gostava de brincar com as palavras: “sentia mais prazer de brincar com as palavras do que de pensar com elas” (BARROS, 2007, s/p), isso ele “aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem/ que chegar ao grau de brinquedo/ Para ser série de rir.” (BARROS, 2007, s/p). O menino diverte-se contando para a turma suas brincadeiras com as palavras, até chegar a “Dona de nome Lógica da Razão” (BARROS, 2007, s/p) que diz que suas frases são “Língua de brincar e é idiotice de criança [...] É coisa-nada” (BARROS, 2007, s/p). Mas o menino não liga para o que a Dona Lógica da Razão pensa: “O menino sentenciou: Se o nada desaparecer a poesia acaba” (BARROS, 2007, s/p). O menino se interna e se salva “E se internou na própria casca ao jeito que o jabuti se interna.” (BARROS, 2007, s/p), como Barros se interna e se salva em suas poesias.

Em **Exercícios de ser criança**, obra objeto deste estudo, Barros retoma algumas características recorrentes na sua obra poética, tanto para adultos como também para o público infantil: as peraltagens, o ser-poeta, conceitos poéticos sobre a matéria da poesia, a atitude de recordar a infância, a consciência do faz-de-conta, das brincadeiras, a busca do anti-pragmatismo da poesia.

3.1.2 Um olhar sobre Exercícios de ser criança

O título da obra indicia que Barros trata do que ele afirma serem “exercícios” característicos da criança. Segundo Ferreira (1986, p.209) a palavra *exercício* significa: “1. Ato de exercer, prática, ou uso a fim de desenvolver ou melhorar uma capacidade ou habilidade”. Neste sentido, Barros não utiliza “Exercícios de criança”, em que se entenderia tratar-se de atividades próprias, características de uma determinada faixa etária. Compõe a expressão: “Exercícios de **ser** criança”, enfatizando, desta forma, a essência fundamental dessa faixa etária. Embora o leitor (ideal, pressuposto), a criança, deva saber exatamente as atividades e postura a que se refere o título, o recurso linguístico provoca uma aproximação com o leitor e cria um perfil identitário, abrindo a possibilidade de que outras pessoas que não se enquadrem nessa qualificação possam da mesma maneira assumir essa essência e praticá-la.

O livro é composto por três histórias. Na primeira, sem título, Barros explora as perguntas que seriam típicas da criança, a que muitas vezes os adultos não têm respostas: “-E se o avião tropicar num passarinho?” (BARROS, 1999, s/p). Na segunda, **O menino que carregava água na peneira**, Barros trata do fazer poético: “Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar água na peneira” (BARROS, 1999, s/p). E a terceira, **A menina avoadada**, gira em torno do tema da imaginação infantil.

Percebe-se que, nessa sequência, Barros, após narrar “sua” experiência de fantasia - **O menino que carregava água na peneira** - deixa espaço para a apresentação das experiências de outras crianças, lembrando as brincadeiras de infância. As histórias se ampliam e complementam uma às outras, principalmente as significações poéticas das ações do menino. Pode-se entender que as três histórias apresentam como tema comum: poder criativo e imaginativo da criança.

As duas últimas histórias de aproximam, ambas têm como espaço o meio rural, local de descobertas a respeito da dimensão do fazer poético a partir de brincadeiras e experiências com elementos do cotidiano.

Em todas as narrativas existe uma interação com familiares. Na primeira história, sem título, a interação é entre a criança, o pai e a mãe. Em **O menino que carregava água na peneira** há a interação entre o menino e a mãe. Em **A menina avoadada**, há uma interação entre a menina e seu irmão, até pode-se incluir o pai, que não aparece efetivamente, mas é lembrado pela personagem.

O livro **Exercícios de ser criança** inclui dois posfácios, um de Marcio Sampaio, a respeito da ilustração e outro de Carlos Rodrigues Brandão, a respeito do autor.

Marcio Sampaio é poeta, artista plástico, crítico da arte, ensaísta, curador, museógrafo, historiador da arte, foi professor de desenho e processo criativo na arte, pela Escola de Belas Artes da UFMG. Sampaio conta a história da família do ilustrador e das bordadeiras, em seu texto faz uso de metáforas nas quais procura cruzar as isotopias do poético em suas diferentes formas de manifestação: o poético verbal, do desenho e do bordado, tendo como denominador comum a concepção do que é poético. Nascidas junto “a linha sinuosa de um rio”: o Rio São Francisco, Ângela, Marilu, Martha e Sávia Dumont, aprendem com a mãe bordadeira – Antônia Zulma Diniz - os “segredos de bordar jardins”, sobre os desenhos do irmão Demóstenes. Ou seja, na verdade, o autor dessa apresentação segue o estilo predominante nos textos de Manuel de Barros. Ele conta uma história, em que se conta a história do ensino da poesia; da aprendizagem e da instalação da poesia na vida dos filhos. A mãe aparece como a destinadora da competência e os filhos os destinatários que se fazem sujeitos desse fazer-poético.

Carlos Rodrigues Brandão Nascido é psicólogo, mestre em Antropologia Social, doutor em Ciências Sociais e livre-docente pela Unicamp. Autor de mais de 40 livros nas áreas de Educação, Antropologia e Literatura. Brandão, através de um texto poético, com muita admiração, fala de um “amigo querido”, que mesmo sem conhecer o considera como amigo: Manoel de Barros. O autor irá tratar do que nomeia “Sobre um menino e suas águas”, fala do prazer que sente ao ler os livros de Barros.

O menino que carregava água na peneira e A menina avoadada estão intrinsecamente relacionados: o primeiro coloca a poética do fazer, do ser poético, e o segundo é a prática desse fazer. Tanto que os dois textos estão precedidos por uma página que funciona como uma apresentação; não leva título - o que é muito comum na produção de Barros - e pode ser considerado como um prólogo, um prólogo metapoético, o qual reflete a respeito da matéria da poesia, a aproximação do pensamento infantil com a dimensão poética de expressão/significação.

Este texto é uma pequena narrativa, centrada no diálogo entre os pais e um garoto, assim denominados: menino, pai e mãe. Ou seja, são apresentados em suas funções sociais, temáticas, de forma genérica. Um diálogo entre criança e adultos no qual se pode conferir uma relação de poder, em que os papéis fundamentais estão naturalmente dados: os pais, destinadores-doadores de saber, e filho, destinatário desse saber: “No aeroporto o menino perguntou:/ - E se o avião tropicar num passarinho?”

O cenário é um aeroporto, ou seja, um cenário civilizado, tecnicamente avançado, em que está implícito o universo próprio: aviões que decolam e aterrissam. Mas a pergunta que

inicia a narrativa surpreende: o menino não se interessa pelo avião, na sua potência tecnológica, mas remete a um ser que está no mesmo paradigma: ambos voam: passarinho, ou seja, é o elemento natural que ocupa o pensamento do menino. A pergunta remete ao universo infantil, tal que o poeta escolha um termo do que seria uma “norma infantil”: “tropicalizar”, em lugar de “tropeçar”. Aqui se delinea a linha de força do texto: os dois mundos, as duas visões que se defrontam: a do adulto, prático e utilitário, representado pelo avião, e o da criança, representado pelo passarinho, ambos do mesmo paradigma: do voar.

“O pai ficou torto e não respondeu” (BARROS, 1999, s/p). O pai, diante da pergunta do filho, talvez absurda para o olhar do adulto, pautado apenas pelo real e concreto, sem ter uma resposta se cala: ou seja, o doador de saber não sabe. Ricardo Rodrigues (2006, p.91) afirma que “só o silêncio tem força de se mostrar para evidenciar a fraqueza da razão. [...] A figura paterna, como em outros de seus poemas, pode ser lida como metáfora da razão, da certeza e da segurança dos conceitos”.

Mas o menino não se sente constrangido em sua curiosidade, insiste no seu questionamento, pois para ele um avião tropeçar em um passarinho não é absurdo, é algo possível de acontecer, é real, por isso, preocupante, pois sua atenção está focada nas ações e comportamentos visíveis a ele e não na lógica da sociedade, o que interessa é sua lógica própria, peculiar: “O menino perguntou de novo:/- E se o avião tropicalizar num/ passarinho triste?” (BARROS, 1999, s/p).

Se o pai que normalmente encarna o saber da autoridade, do saber instituído, do saber prático, o princípio da realidade, enfim, a mãe, mais sensível à curiosidade do filho, encarna o princípio do prazer, por isso se (ao menino e a si mesma) responde com duas perguntas: “A mãe teve ternuras e pensou:/Será que os absurdos não são as maiores/virtudes da poesia?/Será que os despropósitos não são mais/carregados de poesia do que o bom senso?” (BARROS, 1999, s/p).

E se é a mãe – princípio do prazer – que chega a essa formulação, o pai acaba se tornando beneficiário dessa descoberta feita pela mulher: “Ao sair do sufoco o pai refletiu:/Com certeza, a liberdade e a poesia a gente/aprende com as crianças./E ficou sendo (BARROS, 1999, s/p).” (BARROS, 1999, s/p). A expressão “sufoco” representa o incômodo que o questionamento do filho causa ao pai, no modo, já estabelecido, de pensar do adulto. Na conclusão do pai, procede-se a uma aproximação, em que a infância se assemelha à maneira do fazer poético, ambos imunes às limitações propostas pela realidade. Desta forma, cria-se um universo imprescindível à obra de Barros: poesia, criança e liberdade, pontos principais de

todo o trabalho desenvolvido no interior da linguagem. E o pai conclui: o destinador-doador de conhecimento não é o adulto, mas a criança.

A questão da liberdade é reforçada durante toda a narrativa pelos elementos relacionados ao ato de voar: aeroporto, avião, passarinho. Mirian Garcia (2006, p.66) afirma que “O campo semântico ao qual estes elementos pertencem é frequentemente associados ao tema da liberdade”.

Este prólogo reflete a questão do estranhamento que a imaginação/questionamento da criança causa ao adulto, destaca a ideia-chave que será desenvolvida nos dois textos seguintes: a aproximação da infância com a poesia e a liberdade, o que caracteriza estas duas dimensões e que é potencializada neste contato.

3.1.3 Os despropósitos e peraltagens como matéria para poesia

Em **O menino que carregava água na peneira**, Barros trata do fazer poético, do ser poético, tem função, portanto, metalinguístico, o qual mostra a matéria-prima para o texto que são o que denomina: *despropósitos*.

O título, **O menino que carregava água na peneira**, apresenta-se como uma construção típica de Barros, através do senso do inusitado, do impossível, do caráter lúdico, do maravilhoso, representa as possibilidades do contato com a poesia. O título explora uma expressão popular, em regiões rurais, em que significa: “fazer algo muito difícil”.

A linguagem utilizada pelo narrador aproxima-se do falar simples, desta forma, percebe-se uma aproximação com seu leitor-ideal.

O texto se inicia com o narrador dizendo que a história que pretende contar é a história de um livro sobre águas e meninos. Cabe lembrar aqui que muitos dos poemas de Barros tratam das mesmas figuras ou temas.

O narrador conclui: “Tenho um livro sobre águas e meninos./Gostei mais de um menino que carregava água na peneira”. (BARROS, 1999, s/p). A opção do narrador pela história do “menino que carregava água na peneira” insinua as possibilidades das relações entre ambos, pois esta água, especificamente, não é a da utilidade de ordem nenhuma, ela não se bebe, não rega plantas, não se banha, somente é carregada na peneira pelo menino.

Este narrador aparece como um sujeito em junção com um objeto, isto é, de posse de um objeto: um livro; e é marcado também pelas seguintes modalizações: é um sujeito dotado de querer (possui o livro) e saber (ler livros). Por isso, se reconhece como qualificado para

apreciar o livro, reconhece o valor do livro e, neste sentido, afirma: “Gostei mais...”. Além dessas marcas, o narrador não possui outras, como gênero e/ou idade, então, qualquer pessoa pode se colocar ao lado dele, sem nenhum tipo de restrição que determine a perspectiva a partir da qual a leitura deva ser feita.

A narrativa possui dois personagens: o menino e sua mãe. Esta é apresentada como uma personagem cheia de ternura e carinho para com o filho. A mãe é uma personagem importante na narrativa, pois ela compreende as atitudes poéticas do filho, o mundo de sonho e imaginação no qual o menino está mergulhado e até tenta interpretar as atitudes do filho, comunica um saber, com imagens metafóricas, reafirmando e apoiando, desta forma, as aventuras imaginativas do menino:

A mãe disse que carregar água na peneira/ Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele para mostrar aos irmãos./ A mãe disse que era o mesmo que/catar espinhos na água/O mesmo que criar peixes no bolso” (BARROS, 1999, s/p).

Esta rica composição de metáforas explode em várias imagens que muitas vezes não são tão claras ao leitor e, desta forma, exige do leitor um desprendimento das regras.

A personagem mãe, a partir da primeira variante: carregar água na peneira, vai apresentar outras variantes da mesma relação estabelecida entre menino+água+ peneira:

- 1- Roubar um vento e sair correndo;
- 2- Catar espinhos na água;
- 3- Criar peixes no bolso.

Pode-se concluir, a partir da estrutura semântico-sintática das três variantes, que o mesmo sujeito humano, infantil, é o sujeito do fazer: ele rouba e leva, ele cata, ele cria. E o objeto desses fazeres (ações) são: vento, água, peixe, neste caso, elementos de um mesmo paradigma, ou seja, a natureza.

O menino através das ações de “[...]roubar um vento e sair correndo com ele para mostrar aos irmãos. [...] criar peixes no bolso”, mostra uma relação de afeto, de conjugação afetiva: dele com os irmãos, dele com os peixes.

Mas, também pode-se perceber as incompatibilidades das relações criadas, pois são elementos incompatíveis que não podem compor esse tipo de combinação:

- 1- Água - conteúdo líquido + peneira - continente vazado;
- 2- Vento - objeto não apreensível + mãos que apreendem - mostrar (visível) + vento (não visível)
- 3- Espinhos – concreto, apreensível + água - não apreensível;
- 4- Peixes – animal aquático + bolso - continente humano.

Durante a narrativa, a mãe, que é um sujeito do enunciado, do enredo, é substituída, no discurso pelo próprio narrador, agora é ele que define: “O menino era ligado em despropósitos/ Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos” (BARROS, 1999, s/p). O próprio narrador interpreta as comparações da mãe, de forma abstrata e sintética, e afirma serem despropósitos. Esta característica do fazer do menino: despropósitos, está sempre presente na obra poética de Barros, a prática do *nonsense* do poético. Assim, o narrador delega à mãe a função de interpretar o fazer do filho, atividade que ela traduz em termos genéricos, manifestando as linhas isotópicas delimitadores da performance infantil: “A mãe reparou que o menino/gostava mais do vazio/do que cheio. Falava que os vazios são maiores/ e até infinitos” (BARROS, 1999, s/p).

A respeito do vazio Ricardo Rodrigues (2006, p.75) afirma que “O vazio tão apreciado pelo poeta pantaneiro surgirá como possibilidade de manifestar a liberdade poética em todo seu mistério e desmesura”. O menino veria, então, inúmeras possibilidades no vazio, pois o vazio é um espaço infinito, sugere possibilidade, espera de preenchimento. “Com o tempo aquele menino/que era cismado e esquisito/ Porque gostava de carregar água na peneira/Com o tempo descobriu que escrever seria/o mesmo que carregar água na peneira” (BARROS, 1999, s/p). O tempo demonstra o amadurecimento do menino, que com o passar do tempo percebe que as brincadeiras podem ser feitas com as palavras. Desta forma, sozinho, sem a interferência da mãe, descobre o poder da palavra, que pode expressar-se através delas, o que antes era só produto da sua imaginação.

Torna-se o doador do saber, neste sentido, o doador externo (mãe) dá lugar ao doador interno (o menino) que faz a maior descoberta, dentro do mesmo paradigma: carregar água na peneira é igual a escrever. Outra invariante de Barros: as brincadeiras do menino se assemelham ao fazer poético do adulto.

O menino, ao perceber o poder que sua capacidade inventiva lhe dá, toma consciência da liberdade que suas brincadeiras pode lhe proporcionar. Desta forma, este menino representa um modificador da realidade que o cerca, usa sua liberdade para ser o que deseja, descobre através da literatura, da ficção possibilidades para viver vidas alheias ou travestir-se em outras pessoas:

No escrever o menino viu/que era capaz de ser/noviça, monge ou mendigo/ao mesmo tempo/O menino aprendeu a usar as palavras./Viu que podia fazer peraltagens com as palavras./E começou a fazer peraltagens./Foi capaz de interromper o voo de um pássaro/botando ponto no final da frase./Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela. (BARROS, 1999, s/p).

O termo *peraltagens* é geralmente utilizado por adultos para nomear as coisas que a criança faz. Segundo Ferreira (1986), o termo *peralta* é utilizado para adjetivar um menino travesso. No texto as *peraltagens* do menino estão relacionadas à mistura do verbal com o não verbal: o menino consegue interromper o voo do pássaro que é um elemento não-verbal com o ponto final.

Percebe-se a intensa relação no campo semântico dos verbos: escrever e inventar, pois ambos remetem à ideia de representar, encenar, contar, imaginar.

A mãe reaparece, retoma a sua função inicial: é ela que é capaz de parar para reparar e, mergulhada no universo inventivo do menino, ela classifica: ser poeta é fazer isso, dando-lhe conselhos cheios de lirismo:

O menino fazia prodígios./Até fez uma pedra dar flor!/A mãe reparava o menino com ternura./A mãe falou:/Meu filho você vai ser poeta./Você vai carregar água na peneira a vida toda./ Você vai encher os/ vazios com as suas peraltagens/E algumas pessoas/vão te amar por seus despropósitos.”(BARROS, 1999, s/p).

Barros gradativamente vai relacionando as *peraltagens* do menino com a poesia. Esta relação se mostra presente, principalmente, nas frases metalinguísticas, à medida que o menino vai tomando consciência de seu destino e da persistência de suas *peraltagens*. As *peraltagens* do menino, em modificar o que está instituído, o conhecido, o usual, são nomeadas, classificadas como “prodígios”.

O menino que carregava água na peneira representa a poesia como uma criação que não tem nenhuma finalidade objetiva, ou seja, como algo que não possui valor mensurável. Através dos “despropósitos” e das “*peraltagens*” do menino mostra que a lógica se encontra fora do que é rotineiro e previsível.

Mara Maia (2008, p.84) afirma que as construções das frases que forma a estrutura do texto se repetem, criando um reforço, reiterando o ato de ler e de escrever, ratificando o fazer poético, como se ilustra abaixo:

- 1- “A MÃE DISSE QUE carregar água na peneira [...]”
- 2- “A MÃE DISSE QUE era o mesmo que catar [...]”
- 3- “A MÃE REPAROU QUE o menino gostava [...]”
- 4- “A MÃE REPARAVA o menino com ternura.”
- 5- “A MÃE FALOU: Meu filho [...]”;
- 6- “O MENINO ERA ligado em despropósitos.”
- 7- “O MENINO VIU QUE ERA capaz de ser [...].”;
- 8- “O MENINO APRENDEU a usar as palavras.”;

- 9- “O MENINO FAZIA prodígios.”;
- 10- “[...] UM MENINO QUE CARREGAVA ÁGUA NA PENEIRA.”
- 11- “PORQUE GOSTAVA DE CARREGAR ÁGUA NA PENEIRA “[...] ESCREVER SERIA O MESMO QUE CARREGAR ÁGUA NA PENEIRA “VOCÊ VAI CARREGAR ÁGUA NA PENEIRA [...]”

(BARROS, 1999)

A habilidade poética do menino é aceita de forma gradual durante a narrativa, por ser “cismado e esquisito” e por ser “ligado em despropósitos”, primeiramente o menino descobre a importância de “escrever”, na sequência aprende “a usar as palavras” e finalmente a mãe conclui, vaticinando: “Meu filho você vai ser poeta”. Ou seja, ser poeta é inato, um ser extraordinário que o leva a manipular as palavras de forma não-comum.

3.1.4 Uma viagem ao mundo imaginário

Analisemos, agora, **A menina avoada** que é um texto homônimo a uma poesia que Barros escreveu para sua filha Martha, e que faz parte da obra **Compêndio para uso dos pássaros**² (1961).

Em **A menina avoada**, Barros utiliza recursos líricos como também elementos da narrativa, tais como enredo, personagens, espaço e tempo, enfeixados pela disposição gráfica da prosa. A história focaliza dois irmãos, um menino e uma menina, e também cita mais dois personagens, o pai e a namorada imaginária do menino, mas não participam diretamente da ação.

A narração fica a cargo de menina, já adulta.

A menina-narradora, logo nos primeiros versos já se apresenta e direciona o lá e então, o tempo e o espaço: “Foi na fazenda de meu pai antigamente./ E os atores:“ Eu teria dois anos; meu irmão, nove.” (BARROS, 1999, s/p). O tempo do enredo é o tempo da infância da menina, num espaço físico delimitado, a fazenda do pai.

Segundo Ferreira (1986, p.147), *avoada* significa: que anda com a cabeça no ar, distraído, atrapalhado. É um termo popular para indicar pessoa distraída. A etimologia da palavra *distrair*: dis- traer: puxar para o outro lado, ou seja, o termo coloca já de início a

² “Vi um pato andando na árvore.../ Eu estava muito de ouro de manhã/ perto daquele portão/ Veio um gatinho debaixo de minha/ janela ficou olhando para/ meu pé rindo.../ Então eu vi iluminado em cima de/ nossa casa um sol!/ E o passarinho com uma porcaria/ no bico se cantou.../ Fiquei toda minada de sol na minha/ boca!” (Barros, 2010, p. 19).

oposição semântica: distraída *versus* atento, o que no texto irá significar: o que anda no caminho de todo mundo verso o que anda por desvios.

Em relação ao título, Mirian Garcia (2006) afirma que o adjetivo “avoadá” possui dupla semântica: remete tanto ao sentido conotativo da palavra, a ideia de distraída, como à conotação de aéreo, de exercício pleno da sua imaginação.

Assim, a menina relembra suas viagens e aventuras imaginárias na fazenda do seu pai. Tem-se aí o tema do retorno, fundamental na vida humana, como esclarece Bachelard (1993, p. 262):

Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade.

Neste sentido, percebe-se que são dois motivos implicados mutuamente ao representar a infância “que de certa maneira representa um mergulho do ser em si mesmo”, segundo Marinei Almeida (2009, p.53): o da viagem e o do retorno com que “se lança (r) por ‘ermos e errâncias’ numa busca constante de si e do outro” (ALMEIDA, 2009, p.53).

A mesma estudiosa aponta, ainda, outro tema que comparece com “pertinência e insistência” no conjunto de obras de Barros: a memória, “essa memória é constante revisitada e reinventada. [...] E a memória funciona como um instrumento indispensável para empreender as mais diversas viagens” (ALMEIDA, 2009, p.54).

No texto em pauta, estão presentes os três temas: viagem, memória e retorno. O retorno à fazenda do pai, quando tinha apenas dois anos, a memória das brincadeiras que aconteciam na fazenda e as viagens, tanto a viagem física, de um lado ao outro do quintal, como a viagem imaginária, viagem até a cidade.

Para Bachelard (1988) a infância está ligada ao princípio de vida, à possibilidade de recomeço. Como também para Barros, que está relacionada ao retorno a origem, ao reencontro com o universo infantil, retorno ao passado através da memória da viagem imaginária na infância e o retorno a sua terra natal.

Em **A menina avoadá** a narradora relembra o passado, quando era uma menina, de apenas dois anos. Bachelard (1988) afirma que nas lembranças de crianças é difícil distinguir imaginação e memória, pois as imagens amadas podem surgir como lembranças, tornando-se um devaneio.

A menina relembra experiências com elementos do seu próprio cotidiano, aparece como uma contadora de estórias, e no primeiro verso já determina o espaço e o tempo: “Foi

na fazenda de meu pai antigamente.” (BARROS, 1999, s/nº). Tudo girava em torno da imaginação e das reminiscências infantis. É isso que confirma Bachelard (1993, p.29): “Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que me é necessário para me colocar numa situação de onirismo, para me colocar no bojo de um devaneio em que vou repousar no meu passado”.

Mas por se tratando de uma obra infantil/juvenil o autor precisa tomar alguns cuidados, principalmente em escrever em primeira pessoa, pois o autor é um adulto, e o leitor, uma criança. Pois pode-se incorrer no risco a que alude Regina Zilberman (2005), pode-se tentar imitar a linguagem infantil e abusar da puerilidade. O risco aumenta quando o narrador se apresenta como uma criança, cujos vocabulários e domínio da sintaxe são ainda relativamente reduzidos. O resultado pode ser um texto simplório, se o escritor quiser facilitar demais; ou inverossímil, se o narrador revelar um conhecimento linguístico impróprio para a idade. A melhor forma é o narrador ser um adulto que recorda a infância.

Só isso porém, não basta: ele precisa mostrar familiaridade diante do assunto, repetindo, à sua maneira, o gesto do leitor, que também chega perto, pelo lado da emoção, do mundo exibido pela narração. Assim, estabelece certa intimidade entre quem conta a história e quem a lê, intimidade garantida principalmente pelo tema da obra e a perspectiva com que ele é oferecido (ZILBERMAN, 2005, p.36).

Para Bachelard é nas lembranças que devemos encontrar o núcleo da infância que permanece no centro da psique humana, que unem mais intimamente a imaginação e a memória, onde o ser da infância liga o real ao imaginário:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária (BACHELARD, 1988, p. 94).

Em seguida, após a localização *lá-então*, a menina se apresenta e apresenta o outro personagem, seu irmão: “Eu teria dois anos; meu irmão, nove.” (BARROS, 1999, s/p). A menina e seu irmão não são nomeados, isso permite que o leitor use sua imaginação para personalizá-la ou até mesmo se colocar no lugar dos personagens, “entrando” na história.

Ela descreve como aconteciam suas brincadeiras, o irmão mais velho fabricava os brinquedos, era o artesão, o inventor: “Meu irmão pregava no caixote duas rodas de lata de goiabada./A gente ia viajar.” (BARROS, 1999, s/p), produtos, cujas imperfeições a narradora traduz personificando os brinquedos: “As rodas ficavam cambaias debaixo do caixote: Uma olhava para outra.” (BARROS, 1999, s/p). Um caixote e duas latas de goiabadas, objetos pobres, descartáveis, que fazem parte do cotidiano de crianças simples, mas que a menina,

como muitas outras crianças, em suas brincadeiras simples, se transformam por um mergulho no universo da imaginação e da inventividade. As crianças não reproduzem ou transformam simplesmente as obras dos adultos, como afirma Walter Benjamin:

[...] crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhados em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande (BENJAMIN, 2002, p.58).

Esta personificação do brinquedo estabelecida, através do lúdico e da imaginação, proporciona instrumentos para elaborar o real, estabelecendo o reino da invenção, do “como se”.

Danielle Almeida (2006) afirma que a capacidade da criança de escolher e adaptar diferentes objetos, restos desprezados pelos adultos como “inúteis” e “inadaptados”, com a finalidade de utilizá-los em suas brincadeiras, segue como representação de sua fantasia e de sua auto-expressão.

Segundo Benjamin,

[...] nada é mais adequado à criança do que irmanar em suas construções os materiais mais heterogêneos – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais casto em relação aos materiais do que crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras (BENJAMIN, 2002, p.92).

“Imitava estar viajando./Meu irmão puxava o caixote/Por uma corda de embira/Mas o carro era diz-que puxado por dois bois.” (BARROS, 1999, s/p). A narradora tem consciência da natureza de inventadas, uso do verbo “imitava”, demonstra um juízo de valor da pessoa que vivenciou a brincadeira e tempos depois reflete sobre aquele ato, associando-o a uma imitação, a expressão “diz-que” confirma o mundo imaginário.

A linguagem utilizada pelos personagens aproxima-se do mundo cotidiano, da vida rural, tornando o texto mais próximo da fala cotidiana, as crianças nomeiam os bois, a menina os comandava: “Eu comandava os bois: - Puxa Maravilha!/ - Puxa Redomão!/Meu irmão falava que eu tomasse cuidado porque Redomão era coiceiro.” (BARROS, 1999, s/p). Na mesma linha, a expressão da narração se faz pela metáfora: “As cigarras derretiam a tarde com seus cantos” (BARROS, 1999, s/p), em que a tarde se torna tão concreta que possa sofrer a ação das cigarras: dissolve-se/desmancha-se, numa percepção mesclada de sentidos,

sensorial. Para Bachelard (1998) a metáfora desempenha um papel importante no trabalho com a linguagem:

A propósito de qualquer imagem que nos impressiona, devemos indagar-nos: qual o arroubo lingüístico que essa imagem libera em nós? Como a separamos do fundo por demais estável das recordações familiares? Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora (BACHELARD, 1998, p. 3).

Mesmo a brincadeira terminando com a morte dos bois, afogados no rio, a menina se salva do afogamento, pois o rio era inventado: “No caminho, antes a gente precisava/De atravessar um rio inventado/Na travessia o carro afundou/E os bois morreram afogados./ Eu não morri porque o rio era inventado” (BARROS, 1999, s/p).

O quintal pode ser visto enquanto espaço físico, mas também como representação do paraíso e da memória. Na obra estudada, é por excelência o espaço da representação do universo e suas dimensões, imaginárias e lúdicas; “Sempre a gente só chegava ao fim do quintal.” (BARROS, 1999, s/p). A viagem acaba no fundo do quintal, o que tem sentido, pois de acordo com Thalita Melloto (2002) todo sonho infantil acaba ao defrontar-se com a divisa do quintal, com a limitação humana.

O menino, diferente da irmã, esta em outra fase da infância, aqui é encarnado um tema recorrente em Barros: a puberdade, indiciada por marcas de erotização: “E meu irmão nunca via a namorada dele - / Que diz-que dava febre em seu corpo.” (BARROS, 1999, s/p). Fora do espaço imaginário não há a concretização da presença feminina. Esta imaginação erotizada é marca do início de uma nova fase da infância, da “travessia” para a adolescência.

Em **A menina avoadada**, Manoel de Barros afirma a concepção da infância como um momento único, valorizando as peculiaridades e virtudes deste momento.

Para Manoel, a infância é lugar privilegiado de reencontro do homem pós-moderno consigo mesmo, o homem que se encontra diante de valores enfraquecidos como consequência da opressão de uma economia flexível, da instantaneidade da informação e da linguagem unívoca dos meios de comunicação de massa. Por isso, teima em ser poeta, aquele que não produz mercadoria de valor, não é remunerado, considerado até “demente” e diz: “Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos” (Barros, 2003, s/p.). Trabalho de poeta que tem um compromisso social: não é só o menino que ele foi que pretende reencontrar, mas a infância coletiva. Um reencontro que nos torne apanhadores de desperdícios para que, junto com a voz do poeta, nossas vozes assumam um formato de canto, tal como a da criança que imagina, inventa e transgride (SCOTTON, 2004, p.10).

Para Bachelard (1993, p. 17) “a arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono.” Essa é

uma das características principais da obra de Barros, impedindo que se caia no automatismo da vida, na superficialidade dos sentidos. Assim, **A menina avoadada** funciona como um passaporte para a imaginação e, neste sentido, o leitor pode reviver e revitalizar suas imagens e sensações, provocando todos os sentidos:

[...] as lembranças pessoais, claras e freqüentemente expressas, nunca hão de explicar completamente por que os devaneios que nos reportam à infância têm tal atrativo, tal valor de alma. A razão desse valor que resiste às experiências da vida é que a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar (BACHELARD, 1988, p. 119).

O universo infantil representado pelo irmão, o retorno à fazenda do pai, lugar acolhedor, as representações do espaço e as relações com a escrita memorialista merece destaque no poema. A mistura das cores, cheiros e sabores da infância, fundidos na memória, na tentativa de uma recuperação de um tempo sem racionalização.

Em **A menina avoadada** curiosamente não aparece a personagem mãe, que faz a leitura abstrata em **O menino que carregava água na peneira**, mas pode-se dizer que ela está substituída pela menina crescida, que agora sabe, não precisa da mãe para transmitir esse saber. O pai aparece ainda que muito indiretamente: ele é o dono da fazenda, e com esse papel pode-se dizer que ele representa o princípio de realidade, como nos outros textos do livro.

Exercícios de ser criança apresenta vários exemplos do que é ser poeta no cotidiano, ou seja, ser poeta exige movimento: inventar, imaginar, ações que permeiam todas os textos. Em **O menino que carregava água na peneira** o ato de peneirar, o movimento, é fundamental para a transposição do real para o imaginário. Em **A menina avoadada** suas ideias “avoadas”, soltas, sem fronteiras, sugerem a ação de voar com a imaginação, neste sentido, Barros, propõe uma viagem ao mundo imaginário, através de objetos de descarte: pássaros, peneiras, peixes, caixotes e latas de goiabadas.

Esta obra chama atenção pela ilustração que acaba quase ganhando vida própria. Aliás, as ilustrações nas obras do escritor são sempre primorosas. Mas neste se destacam, como veremos.

3.1.5 Linhas e cores

As ilustrações são bordados feitos por uma família mineira, a mãe Antônia Zulma Diniz e as irmãs Ângela, Marilu, Martha e Sávila Dumont sobre os desenhos do irmão

Demóstenes. Percebe-se uma intensa relação entre os bordados e o texto, pois o bordar e o escrever são trabalhos manuais, que exigem sensibilidade, imaginação e criatividade.

O Grupo Matizes Dumont, como se intitulam, já ilustrou diversas obras: **Menino do rio doce** de Ziraldo; **Amazonas, águas, pássaros, seres e milagres** de Thiago de Melo; **Bola e goleiro** de Jorge Amado; **A moça tecelã** de Marina Colasanti; **Os três reis** de Rubem Alves; **A Menina a Gaiola e a Bicicleta/Céu de passarinhos** de Rubem Alves e Carlos Rodrigues Brandão.

O grupo já ganhou inúmeros prêmios, entre eles, em 2000 o Prêmio Jabuti de “Ilustração” com o livro **Exercícios de ser criança**. Com o livro **Amazonas, águas, pássaros, seres e milagres** o prêmio Adolfo Aizen - União Brasileira de Escritores na categoria “Melhor Projeto gráfico e ilustração”. E, também, o Selo de Altamente recomendável - Fundação Nacional do Livro Infantil Juvenil – FNLIJ, com os livros **Exercícios de ser criança** e **Amazonas, águas, pássaros, seres e milagres**. Em 1999, o International Book for Young People como o livro **Amazonas, águas, pássaros, seres e milagres**. Em 1998, o Prêmio Jabuti de “Ilustração” com o livro **A menina a gaiola e a bicicleta/céu de passarinhos**, o Prêmio “Melhor Projeto Editorial” - Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ com o livro **Amazonas, águas, pássaros, seres e milagres**. E o Selo de Altamente recomendável - Fundação Nacional do Livro Infantil Juvenil – FNLIJ, com o livro **A menina a gaiola e a bicicleta/céu de passarinhos**. Em 1997, os prêmios: Prêmio Bloch de Educação e Cultura na categoria “Melhor Ilustração”; Prêmio “Melhor Projeto Editorial” - Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil- FNLIJ; Prêmio Ofélia Fontes (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil); Prêmio Revelação de Ilustração (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ); Selo de Altamente recomendável - Fundação Nacional do Livro Infantil Juvenil – FNLIJ com o livro **O Menino do Rio Doce**.

Além do trabalho com bordados, os irmãos trabalham com projetos de inclusão social, levam a comunidades de artesãos propostas de geração de renda e emprego por meio do bordado. Com apoio da Fundação Banco do Brasil, desenvolvem o projeto Bordando o Brasil, um programa de oficinas com bordadeiras do país.

O Grupo Matizes Dumont possui um site onde publicam seus desenhos e informações a respeito do grupo. As irmãs descrevem como elaboram as peças e como é feita a divisão do trabalho:

Primeiro é a concepção e inspiração do desenho pelo irmão Demóstenes, que é artista plástico. Em seguida, Marilu escolhe os tecidos, e em momentos de emoção às vezes cria cenários, reorganiza composições, recria espaços aonde cada uma das bordadeiras vai novamente colocar suas emoções, suas escolhas e ariscar-se em

criações espontâneas. Durante o processo de bordar serão compostos novos desenhos, formas, volumes, e a bordadeira escolhe ela mesma, as cores das linhas, a textura, ou mesmo se o fio é de seda, de algodão, fino ou não. A bordadeira, portanto, não preenche apenas os desenhos: ela recria num rico momento de improvisação e espontaneidade. As linhas utilizadas são muito variadas, desde as linhas tradicionais usadas em bordados antigos - finas, de algodão ou de seda. As linhas e fios são garimpados também em velhos armarinhos de recantos do Brasil e do mundo. A utilização delas é absolutamente livre. Os pontos são baseados no bordado clássico, aprendidos com a mãe, e hoje reinventados, com outro ritmo: ponto matiz, ponto rococó, ponto areia, ponto folha, escama de peixe, confusão ponto corrente, ponto cheio, ponto folha, ponto haste, ponto atrás, carocinho, alinhavos e pespontos, dentre outros que viram brincadeiras e surpreendem numa nova estética (<http://www.matizesbordadosdumont.com> Acesso em 20 de maio de 2011).

Um dos fatores essenciais na literatura é a apresentação do livro, principalmente o livro infantil/juvenil, pois nele dialogam o verbal e o visual, ambos tentando uma comunicação com seu leitor, de modo a despertar o interesse deste pela obra, uma vez que a visualização das formas facilita a comunicação imediata entre a criança e a situação proposta.

Não podemos esquecer que a ilustração apresenta a leitura que um artista fez do texto feito por outro artista – o escritor. Assim como o texto artístico permite muitas leituras (uma das quais, a da pessoa que o ilustrou), o mínimo que a ilustração tem de fazer é ser ela também tão conotativa, cheia de sugestões, que não impeça outras leituras do texto, mas sim de às crianças a oportunidade de imaginar, recriar, ir além do próprio desenho (CUNHA, 2004, p.75).

Em uma obra com ilustrações em bordados esta relação é muito mais significativa, pois existe a leitura de dois artistas: o ilustrador e a bordadeira. Ou seja, aqui há três camadas de ilustração: a do desenho, que é uma primeira leitura, interpretação do texto verbal, em uma linguagem própria; a do bordado que é uma leitura dessa primeira leitura; e a impressão do bordado no livro, em que há a distribuição pelas páginas, escolha do material gráfico (tipo de papel, etc) e combinação com o texto verbal.

A linguagem imagem/texto no livro infantil assume o valor psicológico, estético e emocional por facilitar a relação entre criança e livro, propicia uma interação entre sua experiência de vida e as situações propostas pela narrativa, despertando seu potencial criativo e estimulando a percepção dos sentidos.

A partir do momento em que se entende que a ilustração é mais que uma imagem que acompanha o texto, e que ela tem sua linguagem própria, que unindo-se à linguagem verbal forma um texto, é que o leitor consegue realizar a leitura completa, constituindo o enlace entre visual e verbal. Gregorin Filho (2007, p.2) afirma que em relação aos textos produzidos para crianças, atualmente, são:

[...] o resultado da junção do conteúdo de dois textos: o visual e o verbal. Torna-se importante ter em mente que o enunciatário virtual do texto é uma criança e a manifestação textual integral é o resultado de duas semióticas (verbal e visual), sendo que, por vezes, sonora ou até tátil. Portanto, o texto que se nomeia como infantil pressupõe um leitor intersemioticamente competente.

A ilustração no livro infantil tem, portanto, a função de produzir sentido, provocando um diálogo com o leitor, conduzindo-o a interagir com a palavra. Assim, ela é vista em confluência com a linguagem verbal, ampliando as possibilidades semânticas.

No livro em análise é utilizada a fonte Comic Sans MS, desde o título. Mara Maia (2008) afirma que esta é uma fonte recomendada para crianças por ter a forma arredondada e não possuir bordas e nem interligação com a letra que vem em seguida, desta forma, valorizando cada palavra individualmente e prendendo a atenção do enunciatário por serem as letras “limpas”. Neste sentido, a criança se sente familiarizada com a letra.

A ilustração da capa do livro apresenta um espaço natural, amplo, sem fronteira, mostra oito crianças, meninos e meninas, de idades variadas, tipos variados (loiro, moreno), brincando simultaneamente com brincadeiras e brinquedos tradicionais: um garoto solta pipa, um casal de crianças brinca com pião, outro casal pula corda, outra menina brinca com uma espécie de peneira, outra caminha sobre os pés de lata e um garoto brinca com um objeto que está em suas mãos. O fundo da capa, presente em toda obra, em cor laranja, cor forte e quente. Neste sentido, pode-se entender que a intenção dos ilustradores, ao utilizar as cores quentes, é a de focar nas ações das crianças representadas.

O título do livro está na cor branca com sombreado preto, a cor branca neutraliza as cores quentes da ilustração; conforme afirma Mara Maia (2009, p.88) “o branco contém todas as cores e, por isso, cumpre a função de neutralizador diante das outras cores (exceto preto e cinza)”. A grafia das letras do título provoca uma remissão ao passado, como a escrita de um manuscrito, embora as letras sejam de forma, as letras que precedem no início dos dois substantivos: E(xercício) e C(riança), estão em letras manuscritas, elaboradas, como se caprichava antigamente o calígrafo. Neste sentido, há aqui duas isotopias: o apreço ao passado (1) que se caracteriza pelo manuscrito, ao artesanato (2) em oposição ao industrializado.

Já a letra utilizada no miolo do livro é preta, bem comportada, não recebe nenhum tratamento extra; às vezes acompanha o traçado do desenho: mas em nenhum momento rivaliza com o visual do desenho. A cor laranja é eleita como fundo em todo o livro, tomando a página toda, na maioria folha dupla; as ilustrações ocupam toda a extensão do livro, são expandidas, sem demarcações ou molduras, dividindo espaço com o texto verbal, embora o visual prevaleça sobre o verbal.

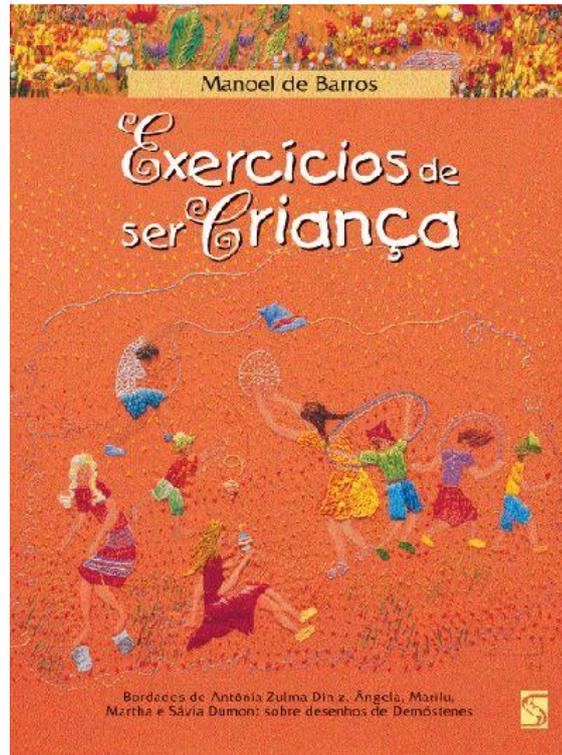


Ilustração 01 – Capa. BARROS, Manoel de. **Exercícios de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

Embora as ilustrações sejam fotografias dos bordados preserva-se a sensação tátil das linhas, dos tecidos, dos volumes, dos diversos tipos de pontos de bordados, desde o mais simples ao mais sofisticado, também bastante variados, dando relevo a detalhes: ponto-cheio, ponto-cruz, ponto-matiz, ponto-atrás, e mais miçangas e vitrilhos, em cores vibrantes utilizadas. A opção por linhas mais grossas confirma a isotopia do rústico do fundo, provocando, por outro lado, uma sensibilização maior ao tato.

As cores sobre os quais os pontilhados se matizam, desde o laranja contrastante, mais forte ou menos forte, caminhando para o marrom, vermelho, amarelo, ou até ao azul para compor o horizonte das serras, tudo se transforma em uma abundância de cores no bordado das figuras, humanas e não humanas. Uso de linhas matizadas que tornam o quadro visualmente mais rico.

Conforme afirma Mara Maia (2008) o bordado que ilustra as páginas é feito pela junção de dois tecidos de texturas diferentes: o encorpado gorgorão com seus finos cordões formando nervuras, e a sarja, com suas estrias no sentido diagonal. Os tecidos possuem como característica comum uma maior rusticidade, simulando o natural, não industrialmente manipulado. Alguns ilustrações possuem o preenchimento total do espaço com pontilhados o

que provoca o sentido de presença global, de sentido, sem vazios. Assim lê Ricardo Rodrigues (2006, p.48):

A figura desenhada com a função de ilustrar o texto representaria a língua na situação de discurso e a palavra seria a linha. Vendo o outro lado, o avesso do bordado, este se assemelharia ao poema, por onde se pode notar a primeira noção de alguma coisa através do esboço da imagem, os nós, as emendas e o caminho percorrido pela agulha e a linha, ou seja, o rudimento de linguagem no texto. A imagem sugerida ressalta do modo artesanal e laborioso pelo qual o poeta estrutura seus poemas.

O prólogo do livro acompanha apenas uma ilustração, na qual aparecem elementos que manifestam a mesma isotopia de voo, o sonho: avião, pássaros e menino com asas - sobrepostos por pontilhados sugerindo um céu estrelado. Alguns dos elementos extrapolam o espaço do livro, já alguns pássaros aterrissam sobre a terra, representada por uma grama verde. Especificamente nesta ilustração é utilizado somente o ponto cheio, com linhas de cores vibrantes, sem, aparentemente, obedecerem a uma lógica.

O menino que carregava água na peneira é composta por 12 ilustrações. O jogo plástico chama atenção para as imagens que foram originalmente criadas através de bordados, o texto verbal e o plástico. Neste sentido, Ramos e Panozzo (2004, s/p) afirmam que o jogo plástico:

[...] cria ritmo e movimento na medida em que alterna páginas com frases dispostas linearmente e em outras, acompanha o movimento ondulado do vento, roubado da imagem, o redemoinho da água carregada na peneira, escorrega ladeira abaixo na tarde que chove, também através das palavras. A palavra *peraltagens* é mostrada através de ponto de bordado, cujas letras são personagens e objetos que brincam. Instaure-se um jogo, no qual palavras são imagens, na medida em que se transformam, pelo jogo plástico de cor, forma e matéria, integrando-se às brincadeiras referenciais mostradas na visualidade. E, ao mesmo tempo, a imagem é a palavra. O enunciador faz ver signos verbais que assumem a brincadeira, ou joga com as formas plásticas, passando de letras a personagens. Quebram-se os limites entre ser apenas palavra ou apenas imagem. As formas e a palavra transgridem suas categorias para brincar e saltar, levando o leitor ora para o universo da visualidade, ora para o universo da verbalização, ou mesclando tudo num jogo entre linguagens.

O título **O menino que carregava água na peneira** aparece na primeira página, escrito na cor branca, com sombras pretas, letras grandes. O título está centrado na parte superior direita, o menino aparece na página ao lado, andando, em direção ao texto verbal, com uma peneira nas mãos, peneirando água e palavra, ou seja, a água da peneira que compõe o verbal é recuperada na ilustração por várias letras que caem da peneira, o menino olha fixamente para peneira: a ideia de que ser poeta é carregar água na peneira. O menino está

com um chapéu na cabeça, em todas as ilustrações ele aparece com este chapéu de soldado, o que reforça a ideia do brincar constante.

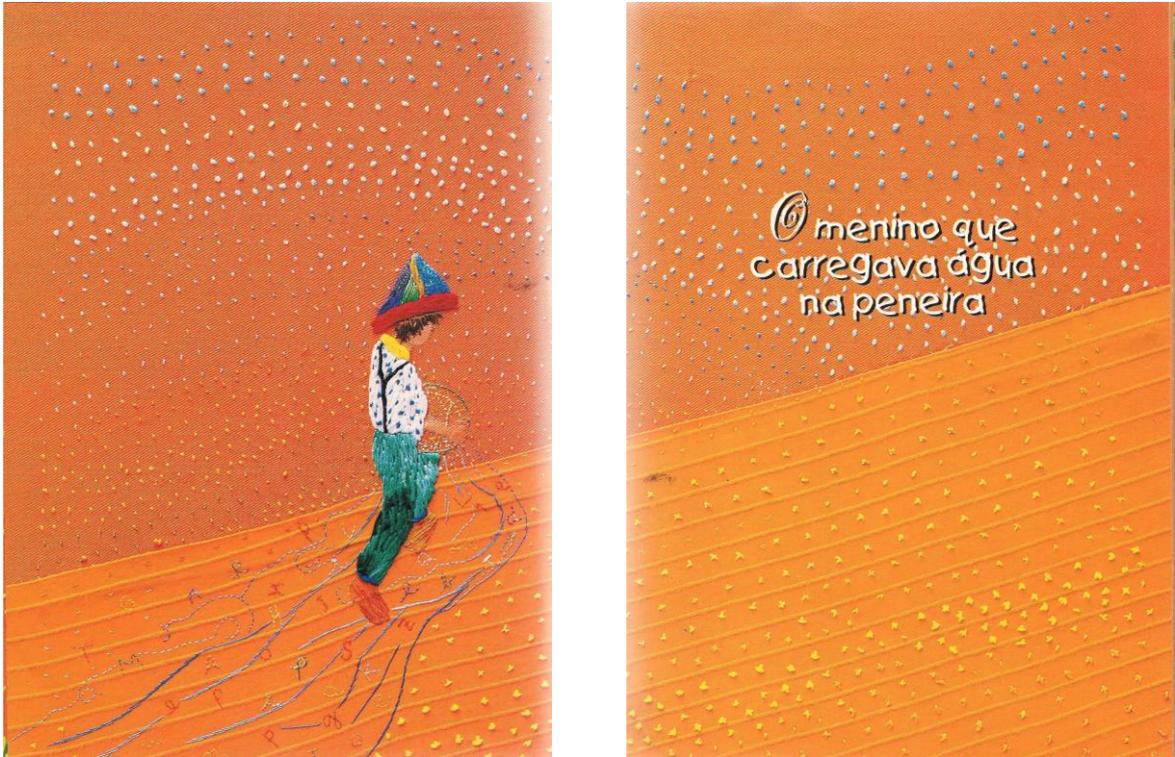


Ilustração 02 – Primeira ilustração “O menino que carregava água na peneira”, BARROS, Manoel de. **Exercício de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999 (s/n).

Na segunda ilustração o menino corre em volta de várias pipas, cada pipa tem um formato e é bordada de pontos diferentes, em cores vivas, os fios em alinhavos e pespontos, como se estivessem soltos na folha-tecido, representando o vento. Isso dialoga com as frases expostas nas páginas. A frase “A mãe disse que carregar água na peneira/ Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele para mostrar aos irmãos.” não é escrita em forma linear na folha, mas se assemelha ao movimento de onda, uma onda de vento, desregular, desta forma, dialogando com a ideia da frase e, claro, com a ilustração.

Na terceira ilustração as ilustrações continuam dialogando com o texto, agora o menino deixa cair dezenas de peixinhos de várias cores dos bolsos de sua camisa e calça.

Na quarta ilustração o menino está sentado em um jardim, ao lado de sua peneira, ao redor muitas flores e árvores, alguns elementos no chão: um violão, uma ferramenta de pedreiro e alguns tijolos. A palavra despropósitos está bordada, destacando-se graças a essa interpolação.

Na quinta ilustração representa um emaranhado de linhas soltas e fios em alinhavos e pespontos, dando a impressão de confusão, em que a cor das linhas utilizadas é em

predominância a amarela.

A sexta ilustração é o momento da descoberta do brincar com palavras, mostra a evolução do menino, o menino cresce em tamanho, sempre acompanhado da sua peneira e do chapéu de soldado. A água que cai das peneiras são vidrilhos e lantejoulas, o que vai formando o caminho percorrido pelo menino. Destacando-se na ilustração este tipo de material, neste trajeto o menino passa de uma página a outra em sua procura infinita. A disposição gráfica da frase: “Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar água na peneira” (BARROS, 1999, s/p) assemelha-se ao movimento de redemoinho da água quando cai da peneira, dialogando com as ideias do menino em poder brincar com as palavras e com a produção da poesia.

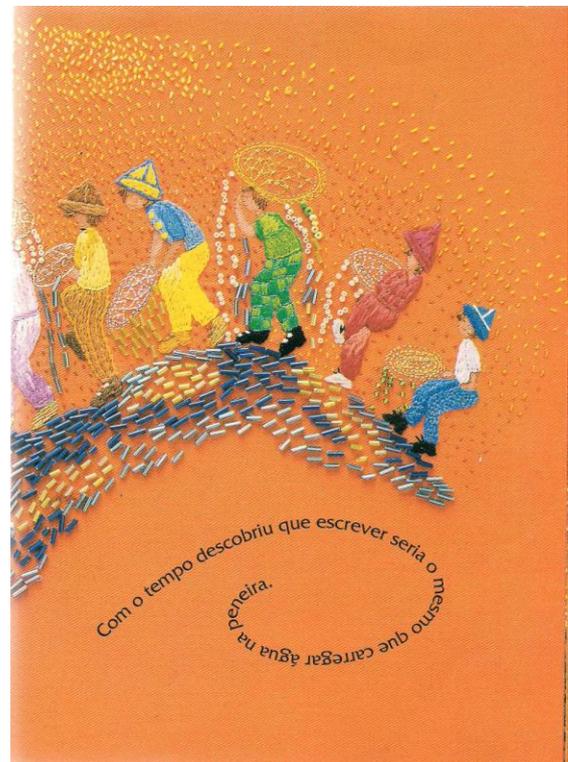
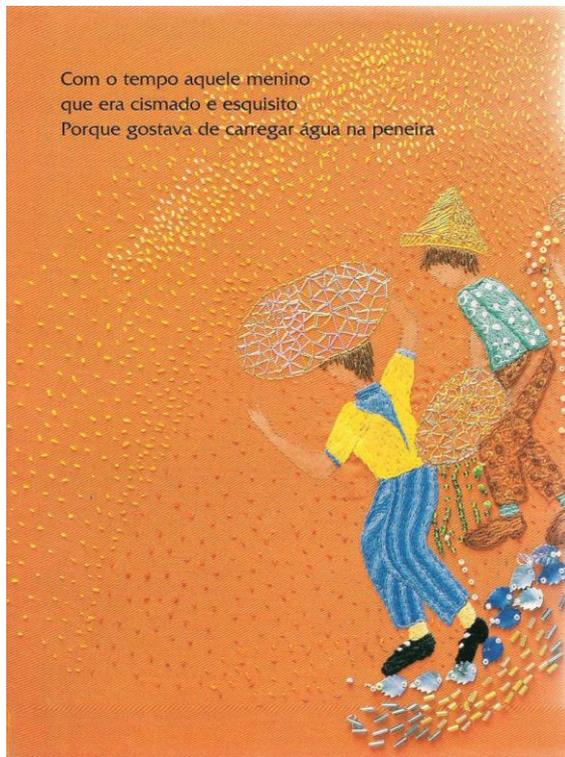


Ilustração 03 – Primeira ilustração “O menino que carregava água na peneira”, BARROS, Manoel de. **Exercício de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999 (s/n).

Na sétima ilustração aparece um redemoinho, cada pá do redemoinho representa uma personagem: menino, noviça, monge e mendigo, conforme afirma Ana Paula Jesus (2005, p. 66) “o movimento é o responsável em fazer a passagem para o mundo ficcional. Pela ação do vento, as pás do redemoinho se misturam e, assim, de forma circular, por um momento, todas as partes se unem transformando-se em um único elemento”.

Na oitava ilustração, o céu é bordado com muitos pontinhos brancos, um pássaro voa bem petinho da terra, com muitas plantações, diferenciadas pelos pontos utilizados e as cores das linhas. A disposição gráfica das duas últimas frases assemelha-se ao movimento ondulatório do vento.

Na nona ilustração, em que o menino se deixa levar por um guarda-chuva, até deixar cair seu chapéu, vários pontos representam a chuva caindo.

Na décima ilustração, em meio a um círculo de flores e várias flores espalhadas pelas páginas, o menino está de cabeça para baixo, como se estivesse fazendo uma pirueta.

Na décima primeira se repete a sexta ilustração, mas de forma contrária.

Na décima segunda ilustração é a mesma ilustração da capa, as crianças brincando. As palavras *peraltagens* e *despropósitos* estão bordadas, o que demonstra a intensa relação dos dois termos, pois as *peraltagens* poéticas são *despropósitos*. A palavra *peraltagens* é bordada com elementos do texto: meninos, peixes e peneira, cada letra ganha um desenho específico: a letra P é formada por uma menina em pé segurando um peixe; um menino apoia a letra E; a letra R é formada por dois peixes; o T por um menino de braços abertos; o G por um enorme peixe, assim, cada letra vira uma brincadeira.

Especificamente **A menina avoadá** é composta por 07 ilustrações de bordados, que ganham papel de destaque, dialogando com o texto verbal, as imagens visuais, em alguns momentos, confirmam o texto verbal e até acrescentam informações ao leitor. As ilustrações compõem todas as páginas do livro, cada ilustração é expandida, toma duas páginas inteiras, sem demarcações ou molduras, dividem o mesmo espaço com o texto verbal. Utilizam-se tecidos de tons amarelos e alaranjados, tendo como predominante a cor laranja. A cor alaranjada é relacionada à energia, criatividade, equilíbrio e entusiasmo. A natureza é representada através de diversos tons de verde, e os objetos que compõem a cena ganha forma e textura.

O título **A menina avoadá** aparece na primeira página, escrita na cor branca, letras grandes, na parte superior direita. A menina aparece sentada em um balanço em uma árvore, olhando o horizonte; este movimento é perpassado por duas fitas que se cruzam e se estendem pelas duas páginas, sugerindo leveza e indicando ao leitor o caminho a ser seguido. As folhas da árvore descrevem o mesmo movimento, como os pensamentos da menina “avoadá”. A cor laranja e a imagem da menina localizada na parte inferior esquerda propõem leveza, acolhendo o olhar do receptor.

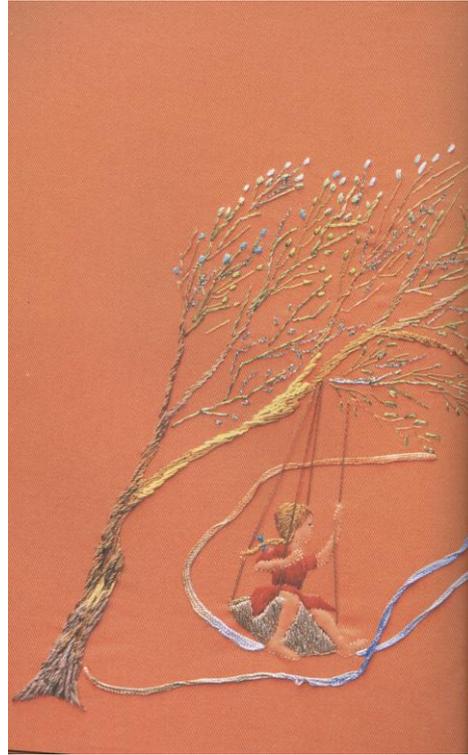


Ilustração 04 – Primeira ilustração “A menina avoadá”, BARROS, Manoel de. **Exercício de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999 (s/n).

Na segunda ilustração estão representados os dois irmãos e pode-se perceber que no quintal possui várias plantas, ramos verdes, uma cerca formada por bambus e alguns brinquedos esparramados pelo quintal: boneca, bola, um cavalo de pau. A menina já está dentro do caixote e seu irmão brincando em uma perna de pau, cada um brincando sozinho, mas isso não prejudica a expressão de satisfação de ambos. É o mundo real.

Na terceira ilustração, a mesma já acompanha a imaginação da menina, já se pode ver a menina dentro do carrinho, com uma boneca, e o carrinho sendo puxado por dois bois, enquanto o irmão caminha à frente: caminho ladeado por plantas, variadas e floridas: o que se representa é o imaginado, não o real. Espaço novamente amplo, aberto.

Na quarta ilustração, página dupla, em um campo aberto, com plantas verdes, os bois estão soltos no quintal, os pontos de bordados “soltos” e deformes dão a impressão de movimento, como se os bois brincassem, dois bois imaginados.

Na quinta ilustração, um espaço bem amplo, pode-se ver a cidade (desejo de chegada do irmão), várias casas, uma igreja e uma grande árvore, na copa da árvore várias casas, como se fossem frutos.

Na sexta ilustração aparece o afogamento dos bois: a menina surge em um pequeno barco, flutuando contra a correnteza, e seu irmão nadando ao lado do boi.

Na última ilustração volta-se para o quintal, um espaço cercado por árvores, as crianças em frente ao muro. Termina-se a viagem, vemos o caixote de madeira e dois cachorros, no horizonte, depois dos muros, feito de montanhas azuis e vários tons de azul, aparece a cidade. O menino olha fixamente para o horizonte, como se estivesse a espera de algo, a menina brinca (ainda) com um cão.

A partir do conjunto do livro: enredo, linguagem, imagens, personagens e o leitor, este leitor consegue entrar no espaço imaginário do texto literário, para se tornar parte dele. Barros consegue, com sua linguagem poética, fazer com que o leitor infantil experimente estas imagens, recriando a realidade e redirecionando a vida e os sonhos, imaginação e fantasia.

Embora Barros reitere em **Exercícios de ser criança** os temas da infância, memória e o fazer poético, temas recorrentes em suas obras, tanto para as crianças como para os adultos, pode-se afirmar que o livro em questão faz parte da literatura infantil/juvenil, tendo em vista que o livro se configura como uma totalidade de texto, ilustrações e projeto gráfico, todos voltados para um público alvo: a criança, pois no texto afloram sentimentos ligados ao leitor infantil e o mesmo se identifica como também a apresentação e as ilustrações do livro, conforme afirma Maria Zaíra Turchi (2004, p.39):

Na literatura infantil, o estreitamento do diálogo entre texto verbal, ilustração e projeto gráfico atingiu um padrão estético muito elevado. A qualidade artística da literatura para crianças é hoje buscada nesse conjunto que engloba elementos textuais e pictóricos – formato, ilustração, texto, diagramação – facetadas que mantêm cada qual a sua função, mas juntas formam a unidade da obra.

Barros utiliza em seu texto uma linguagem não infantilizada, mas acessível à criança, pois na leitura do texto literário não se busca entender e interpretar, mas sentir o texto, conforme afirma Massillania Gomes (2008, p.13):

[...] as crianças, que ainda estão desapegadas de maneira extrema ao pragmatismo, estejam alheias à ideia de que tudo deve ser somente compreendido ou interpretado, e por isso podem também sentir os poemas por meio do aguçar da sensibilidade, atentando para a sonoridade das palavras, para as imagens nas ilustrações dos livros de Manoel de Barros.

Turchi (2004, p.38) afirma que “Escrever para crianças não é dominar artifícios que venham a preencher um rótulo, mas é ser capaz de expressar-se dentro de uma ética de uma troca significativa em que o leitor se sinta tomando parte no mundo da literatura”.

O livro em questão, mesmo tendo como público alvo o leitor infantil, é um objeto simbólico que possui possibilidades de subjetivação tanto para a criança como para o adulto, ou seja, as palavras de Barros atravessam as fronteiras de idades.

Portanto, Barros atinge o objetivo da literatura para criança, assim como para adulto, que é buscar um novo espaço de liberdade, imaginação e reinvenção da vida, fugindo do aprisionamento de uma forma. Liberdade e imaginação são as palavras inspiradoras da literatura infantil/juvenil.

3.2 Nas asas da aventura – Uma leitura da narrativa de **Uma maneira simples de voar**

“A verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário”.

Bachelard

Uma maneira simples de voar, do autor mato-grossense Ivens Cuiabano Scaff, conta a história de amizade entre Ade e Amis.

Segundo Scaff a obra foi escrita, a princípio, com o objetivo de falar a respeito da lenda do minhocão, deveria inicialmente ser um texto de somente três páginas, mas transformou-se num livro.

Em 1993 aconteceu um concurso de literatura infantil/juvenil, cujo prêmio era a publicação da obra vencedora. Com o júri do concurso era por Maurício Leite³, Yasmin Nadaf⁴ e Chico Amorim⁵, **Uma maneira simples de voar** conquistou o primeiro lugar, mas o texto não foi publicado, como diz o próprio autor: “ficou adormecido, numa gaveta, por muitos anos”. Somente 1997, graças ao apoio da lei de incentivo a cultura de Mato Grosso⁶, foi publicado com ilustrações em preto e branco, adaptadas em bico de pena. Em 2006, a editora Entrelinhas lança a obra colorida com as ilustrações originais.

Durante a sua divulgação em Tangará da Serra, Scaff explica:

O que este livro significa pra mim? Primeiro significa que é o primeiro livro que eu escrevo pra criança e naquela época eu não tinha levantado algumas dúvidas que agora eu tenho pra que idade eu estou escrevendo [...] em **Uma Maneira Simples de Voar** eu não tenho ideia, acho que foi uma coisa que eu escrevi mais pra mim e como eu disse nós fomos atrás da história do minhocão, [...] eu gostei do resultado final sem nenhuma falsa modéstia, gostei do que eu escrevi e à medida que o Marcelo foi fazendo os desenhos eu fui gostando cada dia mais porque tudo que você tem que passar em torno do nosso regional, porque da utilidade, porque tudo que a gente lia não era nosso [...] então eu gostei muito de escrever este livro por

³ Contador de histórias percorre o país para estimular o gosto pelos livros em crianças e adolescentes.

⁴ Há três décadas pesquisa a escrita literária de sua terra, divulgando-a através de palestras, teses, e ensaios publicados em revistas especializadas e jornais do país.

⁵ Contribuiu com a produção cultural cuiabana como ator, escrevendo contos, poesias e peças teatrais, diretor de teatro.

⁶ LEI Nº 7.042, DE 15 DE OUTUBRO DE 1998

causa que estamos falando da nossa terra, estamos falando sobre lendas da nossa terra, estamos falando sobre comida da nossa terra, sobre piqui e sobre uma série de coisas e os desenhos do Marcelo foram agigantando esta coisa.

Ivens Cuiabano Scaff, poeta, autor teatral, professor universitário e médico infectologista, publicou: **Mamãe sonhei que era um menino de rua** (1996), **Fábula do quase frito** (1997), **Papagaio besteirento e a velha cabulosa** (1999) e **O Menino órfão e o menino rei** (2008). E três livros de poesia: **Nova poesia de Mato Grosso** (1986), **Mil Mangueiras** (1988), **Kyvaverá** (2011), além de participar da coletânea **Fragmentos da Alma Mato-grossense** (2003), juntamente com Manoel de Barros, Silva Freire, Wladimir Dias Pino, Lucinda Persona e Ricardo Guilherme Dicke.

Segundo Franceli Aparecida da Silva Mello (2009), em relação à produção literária em Mato Grosso, é importante considerar algumas peculiaridades que a colocam em posição de desvantagem em relação aos circuitos de produção e comercialização de livros no país, e, conseqüentemente, às condições efetivas para se tornar um escritor. Em virtude deste processo também se altera a forma como o poder se manifesta através da literatura, fazendo com que haja, muitas vezes, uma inversão:

[...] o autor é antes conhecido por sua profissão, seu lugar na pirâmide social (muitas vezes advindo de seu nome de família) ou uma conjunção desses e outros fatores, igualmente sociais, do que por sua produção artística. Ou seja, o que lhe confere poder é o lugar de onde fala mais do que o que fala (MELLO, 2009, p.7).

A autora aponta Scaff, entre os quatro autores mais representativos da literatura local, no que tange a relação entre seu lugar social e sua legitimação no campo literário: “por se tratar de um campo ainda incipiente, a literatura de/produzida em Mato Grosso lança mão do discurso regionalista como parte importante de seu processo de legitimação” (MELLO, 2009, p.9).

Para a escritora, o autor Ivens Cuiabano Scaff utiliza-se em seus poemas e contos história e paisagem mato-grossenses de forma lúdica:

Seguindo a vertente do regionalismo ufanista, Scaff propõe a leitura da cultura local como particularidade deste espaço, sem entrar no mérito de isso ser “bom” ou “mau”. Sua obra não pode ser considerada como unidade homogênea do pensamento mato-grossense (Mello 2009, p.09).

Hilda Magalhães (2002) esclarece que a literatura mato-grossense só se afirmou a partir do início do século XX, sobretudo com textos de Dom Aquino e José de Mesquita. Antes dessa data, as manifestações culturais se resumiam às representações de peças teatrais. Mato Grosso se destacava nesse aspecto em relação às demais províncias, pois nosso estado

contava com uma população numerosa e bastante festeira e, principalmente, com o enriquecimento dos mineradores que atraía os artistas da Metr pole.

Entre as décadas de 30 e 40 há no estado um impulso político, econ mico e social muito grande, surgem as primeiras col nias de sulistas, migrantes que vinham para o centro-sul atraídos pelas riquezas naturais e pela disponibilidade de terras livres. Na literatura local a produ o ficava entre o antigo e o moderno. Por isso Hilda Magalhães define a literatura produzida nesta época como “uma literatura plural e variada”.

A partir da década de 50 os movimentos migratórios se intensificaram, o isolamento geográfico e também cultural foi-se desfazendo, a literatura entra numa fase de grande desenvolvimento, aumenta-se a produ o literária, esta atualiza-se em rela o   produ o literária do eixo Rio-São Paulo.

De acordo com Hilda Magalhães a partir de 1970 pode-se observar um crescimento no meio teatral, surge a literatura destinada ao público infantil, além de uma poética preocupada com as questões universais, fundiárias, com o erotismo, a metalinguagem e os emblemas da pós-modernidade.

Afirma que a evolu o da literatura mato-grossense se realiza num ciclo de amadurecimento em três níveis: o primeiro, a literatura romântico-parnasiana com a estrutura conservadora; o segundo, a literatura rebelde e experimental, com uma forte rela o com o regional, mas apresentando alguma inova o estrutural ligada a uma abordagem crítica do mundo e, desta forma, elementos regionais tende a ser universalizados. Na terceira fase há um diálogo com o pós-modernismo, o regional continua presente, mas filtrado pelo misticismo, explora es intertextuais e metalinguagem.

Observar-se que a literatura do Mato Grosso nasce com o compromisso com os aspectos regionais e, com o tempo, amplia seus interesses e fontes, passando também a aspectos universais, tanto no conteúdo como em estruturas. Assim, vai-se criando uma identidade.

Conforme Stuart Hall (2000, p.50), “Uma cultura nacional   um discurso – um modo de construir sentidos que influência e organiza tanto nossa a es quanto a concep o que temos de nos mesmos”. Dessa forma, a cultura nacional   uma estratégia representacional que constrói o sentido de pertencimento a uma na o.

  nesse contexto que as vozes subalternas como do mato-grossense, da criança e as minorias em geral ecoam. E entre elas, as das criaturas de Ivens Cuiabano Scaff. Hall (2000, p.62) defende que:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.

Scaff enfatiza o regional como cenário para suas obras, como marca de uma identidade cultural. Esta ênfase no local atua como fonte criadora de cultura, de diversidade, do particular que a obra de arte alcança o geral. É neste sentido que seu discurso poético se insere em um contexto de contínuo processo de construção de identidade cultural, não se fechando nos limites do regionalismo: ultrapassa-o e se universaliza.

Hall (2000) afirma que devemos pensar que juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. A globalização, na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais apropriado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”.

Em Scaff o imaginário, as crenças e mitos que reavivam a memória cultural e identificam sua maneira própria de se conceber a vida, o mundo e a realidade. Desta forma, na construção da sua obra, este mundo imaginado se evidencia pela cumplicidade com a fala regional, pela valorização a partir das coisas simples, metaforizadas nas várias figurações do espaço.

Segundo Hall (2000, p.37) as sociedades da modernidade tardia se caracterizam pelos signos da diferença, do deslocamento e descentramento, da “formação do olhar do eu no ‘olhar’ do outro”. Assim procede Scaff criando o ser humano, o mundo, à imagem e semelhança do diferente, daquilo que está à margem, como reflexo do imaginário que povoa o universo cultural, espelhado na paisagem física e no aprendizado sobre a vida.

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência ao longo do momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (Hall, 2000, p. 38).

E conclui

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. [...] Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial (HALL, 2000, p 47).

Analisaremos, agora, **Uma maneira simples de voar.**

A narrativa está dividida em vinte e um pequenos capítulos, denominados: “O cerrado dos caminhos que se cruzam”; “A menina perguntadeira”; “O velho que respondia”; “A chuva”; “A memória dos peixes”; “A vida das espumas”; “Estória de Amis”, “O povo da

água”; “O acidente”; “A floração das mangueiras”; “No meio do rio”; “Começa a busca”; “A palavra poderosa”; “O minhocão”; “Uma fita de cabelo e uma velha”; “Uma velha, uma vela e uma caixa”; “Preparado o banho”; “Hora de acordar”; “O touro azul” e “Uma maneira simples de voar”.

O título da obra, conforme afirma Scaff, surgiu quando o autor conversava com seu primo, sobre amizade e distância, em uma noite chuvosa em São Paulo, quando lembraram o poema: “Mão dadas”, de Drummond, e um deles falou: “De mãos dadas é uma maneira simples de voar”. De mãos dadas evoca uma imagem de união essencialmente humana, tema é abordado durante toda a narrativa, através do companheirismo e da humanização dos personagens.

O narrador está afastado dos acontecimentos, mas intervém na história, com um tom familiar, se dirige ao leitor fazendo comentários e esclarecimentos: “Mas é que eu devo explicar uma coisa pra vocês.” (SCAFF, 2006, p. 33). “Aí se eu perguntar pra você quantas horas teve aquele dia [...]” (SCAFF, 2006, p. 33). “Coitado do menino Andriel” (SCAFF, 2006, p. 34). “Se vocês pensam que o menino Andriel se apertou, estão completamente enganados” (SCAFF, 2006, p.35).

Conforme Maria José Palo (2006, p.51) ao narrar histórias literárias para o público infantil o narrador deve escrever como se fala para captar o repertório do seu público numa comunicação direta e envolvente. “- S'minina, se eu for responder todas as suas perguntas não vou ter tempo pra mais nada.” (SCAFF, 2006, p. 24) “-Se segura, guri.” (SCAFF, 2006, p. 51). O narrador cria um canal de contato com o narratário, em que se desenvolve uma intensa, afetiva comunicação, dialógica, intensificada pelo expediente de manter uma expressão marcada pela oralidade, uma oralidade infantil.

O enredo é linear, ou seja, a narração segue uma ordem cronológica dos fatos. O macro espaço da narrativa é o cerrado mato-grossense, em que se distinguem dois lugares: o tópico da casa de Ade e sua vizinhança, e o atópico do sítio.

Durante a narrativa não há determinação do tempo em relação a datas, mas por várias vezes o narrador comenta a respeito da natureza, o que nos faz deduzir que os fatos acontecem entre novembro e maio, que é o tempo das chuvas: “Daí que eu queria saber. Esses peixes, nadando, sem parar, contra a correnteza” (SCAFF, 2006, p. 21). “Mas com esse tempo chuvoso” (SCAFF, 2006, p.32). O tempo das chuvas tinha começado pra valer” (SCAFF, 2006, p.54). “Conhecia a fúria do rio nas enchentes” (SCAFF, 2006, p.36). Para Bachelard (1988, p.111) “A lembrança pura não tem data. Tem uma estação. É a estação que constitui a

marca fundamental das lembranças”. O tempo no sítio é diferente: “Lá, o tempo passa muito mais depressa. Porque lá o tempo é maior.” (SCAFF, 2006, p.33).

Há quatro personagens: Ade, Amis, Andriel e Siá Frô.

A protagonista é a menina Ade, menina muito perguntadeira e curiosa, características marcantes durante toda a narrativa. O narrador a descreve como muito pequenininha, mas não menciona a idade da menina. Ade é uma personagem envolvente pela sua vivacidade, agilidade e alegria, num contato carinhoso com as pessoas. Neste sentido, há uma aproximação/identificação em relação aos seus leitores, por causa da semelhança da liberdade e do seu caráter imprevisível, diferenciado e original ligado a realidade infantil.

A menina Ade é muito perguntadeira: “Ela tinha fama de muito perguntadeira. De tanto fazer perguntas. Todo dia, toda hora, pra todo mundo, ninguém mais respondia [...] Perguntava pra ela mesma e não sabia responder. Perguntava acordada, e até seus sonhos eram cheios de perguntas” (SCAFF, 2006, p.12). Ninguém respondia suas indagações infantis, não davam importância, o pai não é citado, a mãe é inexpressiva, sem irmãos, desta forma, a menina recorre a um mundo imaginário, a fim de amenizar a solidão. Percebe-se um corte total entre o mundo infantil e o mundo adulto, na relação da criança com o seu exterior. Interessante nesse sentido o que testemunha uma especialista como Regina Zilberman (2005, p.89):

[...] fadadas pela tradição a traduzir fragilidade e dependência, elas começaram por romper esse padrão; e acabaram por introduzir outro paradigma, na condição de porta-vozes da liberdade e da rebeldia, mesmo quando conscientes de que os limites acabariam por dobrar e vencer algumas das iniciativas.

Não encontrando receptividade no seu entorno familiar, é fora dele que a menina encontra o interlocutor ideal, o velho Amis: um senhor que vive no campo e sabe observar os sinais provenientes da natureza, do comportamento dos animais, do céu, das estrelas, da lua, um conhecedor extremamente refinado de seu meio, gosta de uma boa prosa, de contar e ouvir “causos” de assombração, das lendas herdadas e de fatos do dia-a-dia. Amis tinha prazer em responder as perguntas de Ade - extremamente carinhoso e paciente, se tornam grandes amigos: “O velho Amis abraçou aquela menina chamada Ade. Abraçou aquela menininha bem forte. Ele queria que ela nunca se esquecesse.” (SCAFF, 2006, p.21). Ou seja, o doador do saber aqui aparece como uma figura não socialmente prestigiada, mas marcada exatamente por essa exclusão. Não é a mãe, nem o pai. Também não é o avô, nem avó. Além disso, ele é o depositário de um tipo de saber: o do saber popular, que acaba se traduzindo em sabedoria popular.

Andriel, amigo de Ade, o narrador o descreve como um menino muito calado, inteligente e observador: “Como ele observava muito as coisas e as pessoas, sabia muito mais que os outros.” (SCAFF, 2006, p.45). Andriel encarna o princípio da realidade, do saber prático, mas também da reflexão, para apoiar Ade que encarna o princípio do prazer, da emoção. Conforme Bettelheim (1980) o princípio do prazer é inato aos seres humanos, a busca do prazer e da satisfação, e nos segue durante toda a vida, porém deve ser parcialmente reprimido pelo princípio da realidade.

Sia Frô, uma senhora amiga de Amis: “Era uma velhinha bem parecida com todas as velhinhas de estorinhas [...] As rugas contavam a estória da velha.” (SCAFF, 2006, p.45) Andriel percebe que é uma senhora muito boa, ajuda-o na procura por Ade e Amis, conhece os remédios da flora medicinal e é uma benzedeira, costume típico do interior.

Amis e Sia Frô representam a sabedoria de vida: “Só gente, como Amis e a velha, podia saber. De tanto verem o mundo mudando. Seca. Chuva. Enchente. Vazante. Seca. E de novo. Tempo das águas. Tempo da seca. Tempo.” (SCAFF, 2006, p.54).

“Foi assim que aconteceu com a menina Ade. E é esta a estória que vou contar” (SCAFF, 2006, p.11); é assim que o narrador delimita a sua narrativa, o mundo cuja porta ele anuncia abrir para o leitor. Maria José Palo (2006, p.43) defende que na literatura infantil o foco narrativo participa de duas naturezas – a verbal e a visual – ambas tentando uma comunicação, a mais próxima e direta possível, com a criança, recuperando a tradição de oralidade do “Era uma vez” dos contos de fadas; aquele momento único de transferência da experiência do narrador àqueles que o ouvem, de modo a “imprimir na narrativa a marca do Narrador, como a mão do oleiro na argila de vaso”.

A narrativa realmente inicia-se no segundo capítulo. O primeiro capítulo o narrador fala sobre o cerrado, o grande espaço. Mas não é uma descrição objetiva, pois o espaço ganha uma dimensão mágica, onde mistérios se anunciam: o cerrado é “o cerrado dos caminhos que se cruzam”. Só aos eleitos, como nos contos de fada, se descobre o caminho certo nessa encruzilhada: é o caminho por onde se chega ao sítio. Para alcançar o lugar prometido, é preciso submeter-se a provas. Encontrar o caminho que leva ao sítio é difícil, primeiro precisa passar por um labirinto:

Você vai andando. Tem uma encruzilhada. Nem adianta dizer. Vai por aqui ou vai por ali. Porque, logo adiante, a estrada se divide de novo, e de novo. E de novo. Vai ter hora em que você vai achar que já passou por aquele caminho. Ou mesmo que está voltando. E pode até estar. Pois este é o cerrado dos caminhos que se cruzam (SCAFF, 2006, p.11).

O labirinto permite o acesso ao centro por uma espécie de viagem iniciática, por isso proibido àqueles que não são qualificados. Símbolo de um sistema de defesa, o labirinto anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada.

O narrador dá pista para quem deseja passar pelo labirinto: “Claro que se você souber um segredo fica mais fácil. Acontece que o velho que mora no sítio gosta muito de banana frita. Aí é só chegar na hora do almoço e ir seguindo o cheirinho que, logo, logo, você está lá” (SCAFF, 2006, p.11). Em relação ao cheiro que serve como guia Bachelard (1988, p.132) afirma que “No passado como no presente, um odor amado constitui o centro de uma intimidade. Há memórias que são fiéis a esses odores de infância, sobre esses cheiros que impregnam as estações da infância”. O cheiro da banana frita-guia pode-se associar ao fio de Ariadne. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001) o simbolismo do fio é essencialmente o do agente que liga todos os estados da existência entre si, e ao seu princípio. O fio de Ariadne é o agente de ligação do retorno à luz, no labirinto da busca espiritual, ligação com o princípio de todas as coisas.

Todo labirinto tem uma dimensão inconsciente que devemos caracterizar. Todo embaraço tem uma dimensão angustiada, uma profundidade. É essa dimensão angustiada que nos devem revelar as imagens tão numerosas e monótonas dos subterrâneos e dos labirintos. Devemos sobretudo compreender que o sonho de labirinto vivido em um sono tão especial que poderíamos chamar, para resumir, de sono labiríntico, é uma ligação regular de impressões profundas (BACHELARD, 1990, p.162).

O segundo capítulo é dedicado à apresentação da menina Ade, que cansada de tudo, das brincadeiras e do tempo que não passava: “Nesses dias, ela queria ir pra um lugar que ela não sabia qual era. Nem sabia se esse lugar existia.” (SCAFF, 2006, p. 12)

Durante a narrativa percebe-se o contexto sócio-cultural e familiar de Ade. O narrador descreve suas atividades como: estudar, ajudar a mãe e brincar, brincadeiras com características do interior: “[...] brincava de queimada, passa-meu-bom-barqueiro [...] bolita e finca-fica [...]” (SCAFF, 2006, p. 12). Tem também a liberdade de ir à casa dos vizinhos e, no fundo dos quintais, ouvir pescadores e comadres, colher frutas nas árvores, atividades geralmente realizadas por crianças do meio rural ou cidades pequenas do interior.

É nesse estado de fastio do já conhecido que ela recebe a comunicação de um “segredo”: o sítio: “foi ficando cada vez mais com vontade de conhecer o sítio” (SCAFF, 2006, p. 12), o que representava para ela uma aventura, fuga ao mundo imaginário, a fim de amenizar sua solidão Um substituto do que Bachelard (1988, p.70) chama de devaneio: “uma das funções do devaneio é libertar-nos dos fardos da vida”.

No sítio mora o velho Amis, que certo dia está alimentando os peixes quando escuta a voz de Ade, que chega já fazendo perguntas. Com toda sua serenidade e sabedoria das coisas do seu mundo, ele responde: “Ade estava encantada. Ninguém gostava de responder às suas perguntas. O velho Amis respondia sem ela nem perguntar” (SCAFF, 2006, p. 18). Ade e Amis ficam amigos e as visitas ao sítio se tornam constantes.

Durante um passeio, ocorre um acidente com o barco que estão Ade e Amis, ocasionado pela curiosidade de Ade. Neste momento há um corte na narrativa, segue dois capítulos: um para apresentação de Andriel, preocupado com a demora da menina, e o outro capítulo narra como o menino chega ao sítio para procurá-la.

No capítulo “Começa a busca” há um forte apelo à preservação da natureza. O menino Andriel, após procurar Ade por toda a extensão do sítio e não encontrá-la, pede ajuda à natureza, primeiro para os peixes, pois ele tinha uma pequena escama nas mãos e fez como viu em um livro, mas os peixes não vieram ajudá-lo: “O menino Andriel pensou que os peixes não puderam vir porque os rios estavam muito secos e sujos, e os homens tinham estendido redes para apanhá-los” (SCAFF, 2006, p. 39).

Depois pede ajuda para as aves, pois tinha em mãos uma pena de um passarinho, mas as aves não ajudam: “Andriel franziu as sobrancelhas e acho que os pássaros não puderam vir porque a fumaça das fábricas os impedia de voar” (SCAFF, 2006, p. 39).

E por último pede ajuda para os animais, como fio do pelo de uma onça nas mãos, mas eles também não vieram: “Tristemente, ele se lembrou de que poucas eram as matas, e os animais que restavam não podiam vir pelas estradas. Corriam o risco de serem mortos pelo povo das cidades” (SCAFF, 2006, p. 39).

A narrativa retorna ao acidente, Ade e Amis continuam no rio, mas não se vêem. A chuva também continua a cair. E a menina pensa: “[...] tinha feito tudo errado [...] perguntado na hora errada. Desobedecido ao velho, que conhecia o rio como palma de mão.” (SCAFF, 2006, p. 36), neste ponto pode-se perceber a forte presença do modelo de livro de valores, o que ainda é utilizado por muitos autores de livros infantis/juvenis, ou seja, a desobediência leva a consequências graves para quem desobedece.

Ade e Amis gritam um para outro, para poderem se encontrar, mas eles não vêem, até que a união dos dois nomes forma a palavra poderosa: AMIZADE:

Aí o vento, que ziguezagueava, costurou os dois nomes. Juntou-os bem juntos [...] Foi assim que a força dos ventos formou a palavra poderosa. E a palavra poderosa despertou o poder do rio. E o poder do rio era o minhocão.” (SCAFF, 2006, p. 41).

Surge o minhocão, enorme, com sua cauda jogando água para todos os lados, joga Amis e Ade para a margem do rio, o minhocão desaparece e a água se acalma. Andriel, ainda a procura de Ade, encontra Siá Frô, uma senhora que conhecia Amis, ambos descem o rio a procura dos desaparecidos, a senhora faz um ritual para encontrar os corpos afogados, que o rio não queria devolver, utilizando uma vela dentro de uma cuia: “Onde a cuia parasse, era aí que estariam os afogados” (SCAFF, 2006, p.46). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001) o simbolismo da vela esta ligada ao da chama, do fogo. A vela dá a ideia de unicidade, de luz pessoal, símbolo da vida ascendente. Andriel e Siá Frô se encontram, com a ajuda da vela: “A cuia começou a rodar mais lento, a rodopiar. Depois entrou na correnteza rasa. Raspou no fundo, apagando a vela” (SCAFF, 2006, p. 47), os afogados estão na margem do rio, desacordados.

A narrativa avança para o desfecho. Andriel procura por ervas, raízes, flores e frutas para Sia Frô fazer um chá, este chá é jogado em cima de Ade e Amis, o qual faz a baba do minhocão endurecer e quebrar com o calor do sol, assim, todos retornam para o sítio, de carona com uma carroça, mas a chuva aproxima-se novamente, e logo “o cerrado dos caminhos que se cruzam estaria inundado” (SCAFF, 2006, p.54), assim, Amis dá um assobio tão forte e surge um enorme touro azul, “Imenso. Luzidio. Bufando” (SCAFF, 2006, p.55), que levou as crianças embora, até uma estrada seca. O touro evoca a ideia de irresistível força e arrebatamento. Evoca o macho impetuoso, assim como o terrível Minotauro, guardião do labirinto. O simbolismo do touro, também está ligado ao da tempestade, da chuva e da Lua.

As crianças, com a ajuda do touro azul, conseguem sair do cerrado dos caminhos que se cruzam. No final da narrativa quando as crianças retornam para casa, no meio do caminho, duas asas começaram a surgir em ambos: “Deram-se as mãos [...]. E seguiram caminhando de mãos dadas, que é uma maneira muito fácil de voar” (SCAFF, 2006, p. 59), Chevalier e Gheerbrant (2001) afirmam que as asas são símbolos do alçar voo, de desmaterialização, de deslocamento, de liberação das condições de lugar, e de ingresso no estado espiritual que lhe é correlato. As asas exprimem uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana, neste sentido as asas indicam uma liberação e uma vitória.

Nos sonhos e nas lendas as viagens sob a terra significam penetração no domínio esotérico; a viagem aérea e celeste, o acesso ao domínio do esoterismo. [...]. A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico (CHEVALIER, 2001, p.52).

O voo de retorno de Adriel e Ade ao final do texto, o final feliz. A imagem do voo simboliza um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem dos conflitos.

Uma maneira simples de voar, conforme conceitua Regina Zilberman (2003, p.37), é um romance de formação, em que a personagem principal passa por um processo interno e externo de crescimento, na direção da maturidade e da sabedoria.

Desta forma, a personagem Ade, cansada de tudo, das brincadeiras e do tempo que não passa e da acomodação das pessoas à sua volta (ou seja, cansada do que já é conhecido, do antigo, do mundo oficial), parte em busca do novo, do original e do desconhecido, recorrente em vários contos de fadas. Para isso, percorre o cerrado dos caminhos que se cruzam e chega até o sítio de Amis, enfrenta o acidente (conhecimento do mundo) e volta mais madura para o lugar de origem, desta forma, se identifica com o próprio desenvolvimento da existência humana.

Jacqueline Held (1980. p.44) afirma que: “A vida da criança é toda ela dominada pela brincadeira. Assim, a passagem de uma crença inicial à exploração lúdica dessa crença ocorre muito cedo, e de maneira imperceptível.”. A criança, dominada pelo adulto e por seus valores, desenvolve estratégias para distanciar-se dessa dominação e jogar com ela, subvertendo-a, muitas das vezes. É nesse processo que as obras destinadas à infância devem funcionar, não como instrumento de controle do imaginário infantil, mas como fonte de construção de indivíduos capazes de refletir sobre os valores, as práticas, os discursos que os cercam, criando alternativas de diálogo com esse universo.

Durante toda a narrativa ocorre várias vezes o maravilhoso: animais mágicos (Minhocão), elementos mágicos (Negrinho D’água, Mãe D’água, Tótu azul), voo mágico (o retorno de Ade e Adriel), o desconhecido, tem-se a presença do cômico, da imaginação (o cheiro da banana frita como guia) e do lúdico, lugares mágicos e utópicos (o sítio), tom otimista que remete para um final feliz, entre outros, são índices que remetem aos contos populares.

Ade, em busca de sua felicidade pessoal, vive de acordo com o princípio do prazer, buscando gratificação imediata, sem pensar no futuro e nos perigos da realidade, atua respaldada por uma ética que opera no plano do livre arbítrio, na visão pessoal e afetiva, desta forma, jamais tem a pretensão de ser geral, de funcionar para todas as pessoas, de ser isenta e imparcial, pairando acima das emoções. Assim, a menina é causadora do acidente, pois seu ato, para ver as capivaras, fez a canoa desgovernar, e ela e Amis caem no rio.

Em relação ao plano textual, o mesmo apresenta os índices de oralidade, há sem dúvida uma tentativa de aproximar e atingir o leitor, através de um discurso claro e direto; do tom coloquial: “- S’minina, se eu for responder todas as suas perguntas não vou ter tempo pra mais nada.” (SCAFF, 2006, p. 24) “-Se segura, guri.” (SCAFF, 2006, p. 51); dos períodos curtos, da ação e do diálogo em lugar da descrição; das orações coordenadas em lugar das subordinadas; da utilização de um repertório vocabular comum, popular, familiar, conhecido da platéia: “-Bom dia, s’minino. O que você está fazendo, sentado aí? Com essa friagem, vai pegar defluxo” (SCAFF, 2006, p. 45); de fórmulas verbais pré-fabricadas, frases feitas, clichês, lugares-comuns, adjetivação e ditados: “Ainda mais Negrinho D’água (...) sem mais nem menos, eles puxavam para o fundo as crianças que tomavam banho depois do escurecer” (SCAFF, 2006, p.28); além de recursos como o hipocorístico (carinho expresso através de diminutivos): “O velho Amis abraçou aquela menina chamada Ade. Abraçou aquela menininha bem forte. Ele queria que ela nunca se esquecesse.” (SCAFF, 2006, p.21); as repetições de palavras e hipérboles; utiliza recursos para seduzir e prender o leitor.

Há também, durante a narrativa, o uso das poções, instrumentos mágicos, super poderes, orações, frutos, palavras e fórmulas mágicas, como no ritual, realizado por Siá Frô: “para encontrar os corpos afogados, que o rio não queria devolver”. Durante o ritual Siá Frô utiliza-se de orações para encontrar Ade e Amis, e plantas e frutos para fazer o chá: “A velha cozinhou tudo num grande caldeirão de cobre [...]. Depois despejou tudo em cima de Amis e Ade. Sempre recitando aqueles versos esquisitos. [...] Aí sentou-se de cócoras. Acendeu o pito e esperou.” (SCAFF, 2006, p.52). Chevalier e Gheerbrant (2001) afirmam que as ervas estão na base das virtudes curativas da fonte. As ervas medicinais ilustram, pelas virtudes que lhes são atribuídas, a crença que a cura só pode vir de uma dádiva divina, como tudo o que tem relação com a vida.

A presença de animais fantásticos como monstros, cobras, dragões, e imagens como a árvore de frutos mágicos. A existência nítida de forças do mal em oposição às forças do bem. A viagem de Ade e, conseqüentemente, de Andriel para um lugar desconhecido.

O simbolismo da viagem [...] resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual.” [...] “As viagens são igualmente [...] a série de provas preparatórias para a iniciação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p.51)

O livro é ilustrado por Marcelo Velasco, artista visual, ilustrador e professor de Arte. Possui graduação em licenciatura em Educação Artística pela Universidade de Brasília e mestrado em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso.

As ilustrações estão presentes em praticamente todas as páginas da obra, predominantemente na cor azul. Quando a narrativa se refere a elementos místicos, como o minhocão e a Mãe d'água, a cor torna-se preta na ilustração. Isso acontece três vezes: a primeira quando Amis conta a Ade sobre o minhocão; a segunda quando vão visitar a Mãe d'água e, a terceira, quando o minhocão ataca Amis e Ade.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001) a cor azul é o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário, a cor sugere a ideia de eternidade tranqüila, sobre-humana. Já a cor preta está ligada à ideia do mal, a tudo que retarda ou contraria o plano da evolução do divino. Nos sonhos, a aparição de animais pretos e outras personagens mostra que entramos em contato com nosso próprio “universo instinto primitivo”, que é preciso esclarecer, domesticar.

A fauna é representada por animais característicos da região mato-grossense, como peixes pintados e piranhas, jacarés, capivaras, incluindo o minhocão.

A flora, exuberante, aparece em quase todas as páginas, em que se notam árvores frutíferas, o cerrado com plantações rasteiras e imensos campos. Destaca-se o por do sol, quando a ilustração predominante é preta com o horizonte azul, as estrelas iluminando o céu e Ade e Amis em baixo de um enorme pé de Pequi, fruta típica da região (p. 24 e 25).

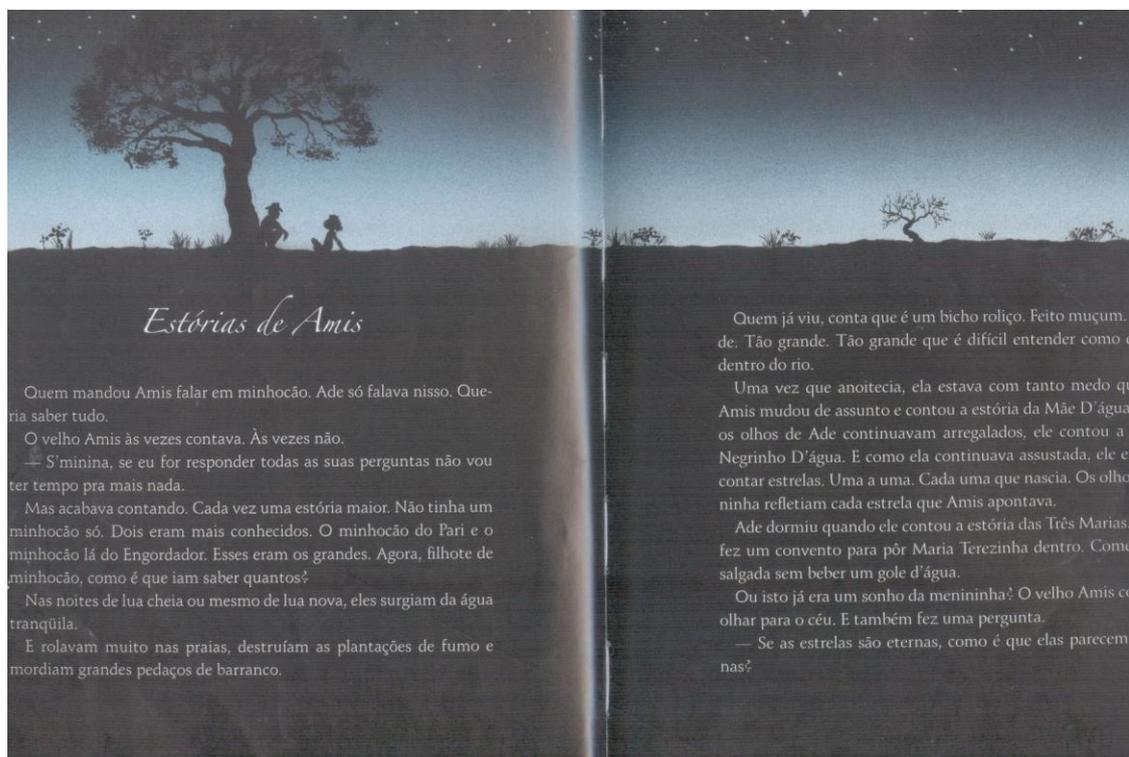


Ilustração 05 – “Estórias de Amis”, SCAFF, Ivens Cuiabano. **Uma maneira simples de voar**. Cuiabá: Entrelinhas, 2006. (p.24-25).

A ilustração da capa mostra duas crianças de mãos dadas, bem unidas, uma menina e um menino, com pés sujos e asas, voando, de costas para o observador. Na imagem não é possível visualizar o rosto, apenas os cabelos loiros, de ambos, a menina veste um vestido branco, e o menino shorts azul e camiseta branca. A figura está bem no limite das cores azul e laranja.

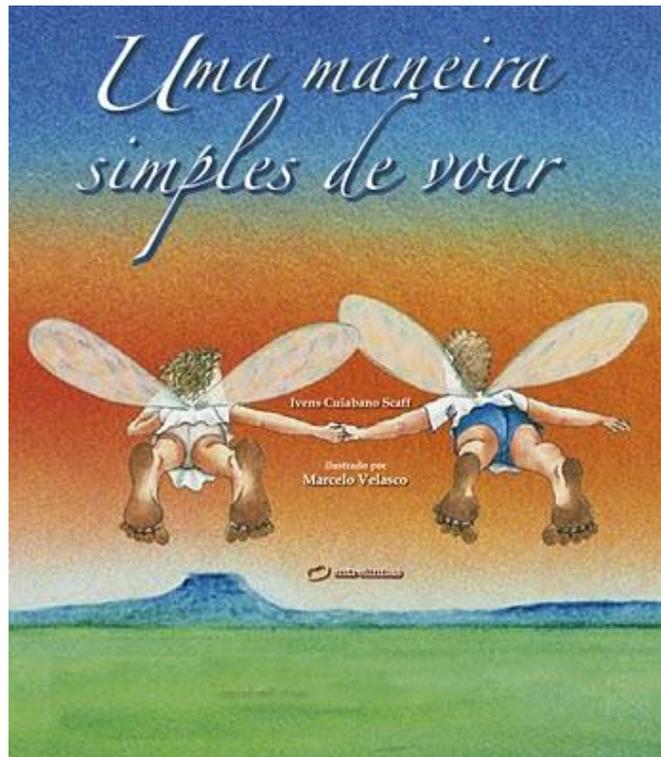


Ilustração 06 – Capa. SCAFF, Ivens Cuiabano. **Uma maneira simples de voar**. Cuiabá: Entrelinhas, 2006.

Ao abrir o livro encontra-se uma folha de guarda cor azul, e no ante-rosto, novamente na cor azul, uma figura branca representando um vale e um paredão, o que nos remete a Chapada dos Guimarães, e novamente, mas agora inverso, o nome do autor, da obra e do ilustrador, na cor branca.

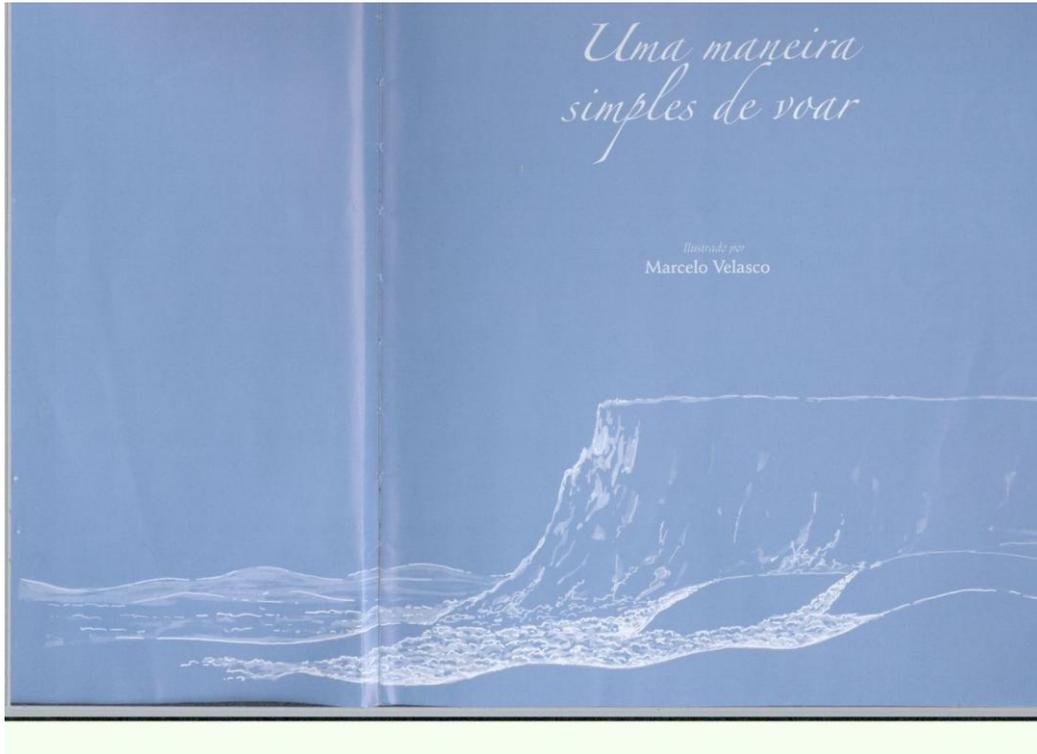


Ilustração 07 – Folha de guarda. SCAFF, Ivens Cuiabano. **Uma maneira simples de voar**. Cuiabá: Entrelinhas, 2006. (p.2-3).

Na página 05, tem-se o sumário, e a figura de uma senhora, com xale e lenço na cabeça, traços bem marcados, lábios grandes, nariz largo, negra, com uma bengala na mão direita, uma fisionomia de bondade, simplicidade e carinho. A figura é na cor marrom e fundo branco, após a leitura do livro pode-se identificá-la como Siá Frô.

Nas páginas seguintes, predomina a cor verde, em tons diferentes, identificando o cerrado com a plantação rasteira. O autor faz uma dedicatória a Lucina, sua mãe, e sua melhor amiga Lélia e a amizade de ambas. Apresenta o cerrado dos caminhos que se cruzam.

Na página 13 tem-se Ade, sentada no balanço, embaixo de uma árvore, mãos no queixo, descalça, olhando o horizonte, triste e cansada, ao fundo um pé de laranja, no chão vários brinquedos jogados, bolitas, funda, pipa e um bilboquê. Na figura de Ade destacam-se a boca e os olhos, grandes, expressando alguém curioso e que fala demais.

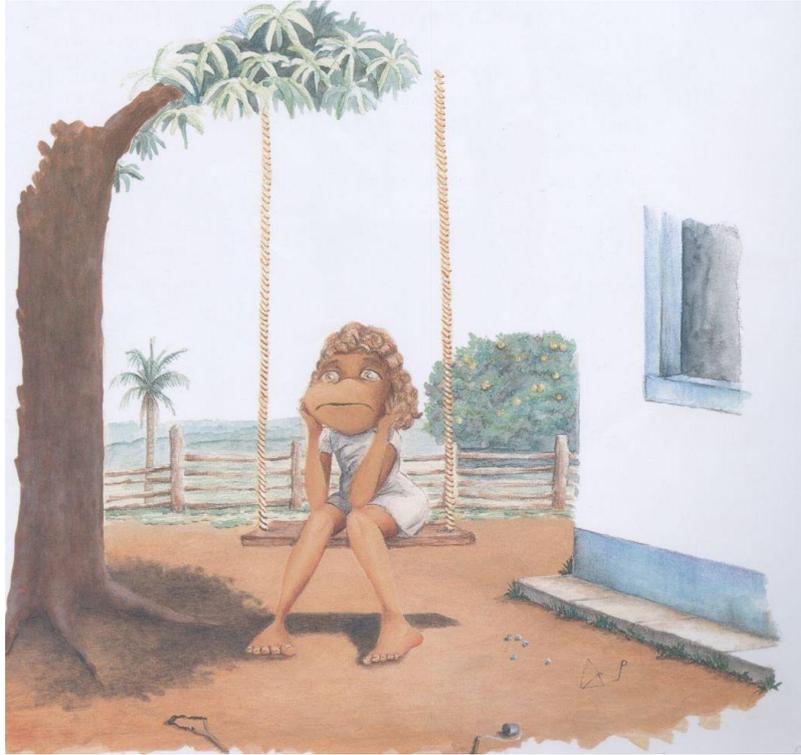


Ilustração 08 – “A menina perguntadeira”. SCAFF, Ivens Cuiabano. **Uma maneira simples de voar**. Cuiabá: Entrelinhas, 2006. (p.13).

Na página seguinte aparece Amis, forte, sereno, com dois peixes na mão, afagando a cabeça de Ade. Senhor humilde, chapéu na cabeça, sempre com um sorriso no rosto. Na página 34 aparece Andriel, olhando pela janela, como se esperasse por alguém, fisionomia preocupada e triste.

Nas páginas 40 e 41 aparece a imagem da palavra AMIZADE e um raio, entre o céu e um rio. Nas páginas 41 e 42 tem-se a figura do minhocão, com a boca aberta atirando água, e muitos raios ao seu redor. Nas páginas 48 e 49 Amis e Ade atirados na margem do rio, envoltos com uma espécie de gosma branca, parecem desmaiados. Nas páginas 52 e 53 aparecem todos no carro de boi, Ames e Siá Frô a frente e Andriel e Ade atrás.

O livro **Uma maneira simples de voar** inclui três posfácios, do próprio autor. No primeiro, nomeado: *História da obra, segundo o autor*, Scaff relembra a história da produção do livro, o concurso, as aventuras vividas com Velasco para achar as melhores imagens, a publicação e como surgiu o título. No segundo posfácio: *O ilustrador, aos olhos do autor*, Scaff fala a respeito de Marcelo Velasco e o define como constante, elegante, amigo. No último posfácio o autor fala dele mesmo, e num lindo poema descreve o seu amor pela medicina e pela literatura: “As duas asas com que voo/O nome da rainha, Medicina/O da maga, Literatura”.

Scaff utiliza-se do cerrado dos caminhos que se cruzam (labirinto), que tem uma função importante, fazendo ligação entre as duas faces da realidade: a concreta (real) e a abstrata (ideal). O “labirinto” permite realizar a passagem do mundo da lógica para o mundo do imaginário, alcançando o outro lado a reação de Ade é de liberdade, de contentamento.

3.3 Manoel de Barros e Ivens Cuiabano Scaff: a viagem pelo imaginário

Procuramos demonstrar os pontos de convergência possíveis, ao observar para o que apontam as obras de Manoel de Barros e Ivens Cuiabano Scaff. A análise de ambas evidenciou um traço semelhante muito importante na construção narrativa: a linguagem fortemente marcada pela oralidade. Ambos mesclam a linguagem culta com a coloquial e a regional.

Ambos os textos apresentam diálogos com o imaginário infantil, quer por seus temas quer por seus elementos estruturais, principalmente a linguagem.

Tanto Barros quanto Scaff colocam, no centro de seus discursos, os que vivem na periferia da racionalidade dominante, são em geral pessoas simples, muitas vezes do mundo rural, muito próximos da natureza.

Em Barros, especificamente no livro analisado, quem tem o tom do saber é a mulher, o pai/homem apenas afirma o dito pela mulher. A mãe detém o saber sobre os segredos do filho e, vendo-se nos olhos dela, ele se encontra. Já em Scaff ambos tem este saber, mas somente os mais velhos, os que são próximos da natureza, possuem a sabedoria inata, são eles responsáveis por preservar e ensinar a tradição. A palavra dos mais velhos reafirma a cultura da oralidade, da tradição.

Percebemos nas narrativas o contexto sociocultural das personagens. Tanto em Barros quanto em Scaff, as personagens meninas são inquietas, brincam e interagem com o espaço: em **A menina avoada**, a protagonista, denominada simplesmente “menina”, recebe o adjetivo “avoada” por ser uma menina com visão sonhadora, no sentido de liberdade, de imaginação. Como também a menina-personagem de **Uma maneira simples de voar** que é qualificada como a menina “perguntadeira”. Curiosa, intrépida, instigante são as características marcantes na construção da personagem durante toda a narrativa, pois cansada de ninguém responder suas perguntas, parte em busca do novo. Ambas, avoada uma e perguntadeira a outra, percorrem um caminho: a “avoada” percorre seu quintal e a “perguntadeira” percorre o cerrado dos caminhos que se cruzam, em busca do novo e desconhecido. O caminho, meio de

fuga pelo imaginário, realiza-se através do motivo da viagem. A menina perguntadeira por meio de uma viagem concreta pelo espaço, a menina avoada por meio da memória.

Já os meninos são mais observadores: é o narrador que expressa seus sentimentos e percepções. O garoto, de **O menino que carregava água na peneira**, “era cismado e esquisito” (BARROS, 1999, s/p); Andriel, de **Uma maneira simples de voar**: “Esse menino não gostava de ficar fazendo perguntas a toda hora. Era muito calado e observador. Como ele observava muito as coisas e as pessoas, sabia muito mais que os outros” (SCAFF, 2006, p.34).

O espaço, o território e as paisagens predominantes nos textos correspondem ao mundo natural, em especial ao meio rural, e esses elementos funcionam como reinterpretação do mundo, um grande espaço que abriga a imaginação, os devaneios das personagens.

Nas duas histórias há a presença de bois, pois em **A menina avoada** eles puxam o carro de boi que levam as crianças até a cidade; em **Uma maneira simples de voar** eles puxam o carro de boi que leva Ade e Andriel de volta para casa.

A presença de animais nos textos, no caso os bois, estabelece um diálogo com o imaginário infantil, pois esses animais orbitam nos textos como elemento de total contemplação por parte da criança que com eles estabelece vínculo afetivo:

[...] o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica, de capacidade de trabalho e de sacrifício. [...] Efetivamente, na atitude desses animais existe um aspecto de doçura e de desapego, que evoca a contemplação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 137).

Em ambos os textos aparecem elementos que manifestam a mesma isotopia do líquido, encabeçada pela figura da água: peixes, orvalho, chuva, rio. Em ambos, acontece o acidente durante a travessia do rio. A água é relacionada como fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração, instrumento de purificação. Para Chevalier e Gheerbrant (2001, p.15), “[...], a água é a forma substancial da manifestação, a origem da vida e o elemento da regeneração corporal e espiritual, o símbolo da fertilidade, da pureza, da sabedoria, da graça e da virtude”.

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso da água é a corrente da vida e da morte. [...] a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de não-vinculação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 780).

Há um acidente com o barco em que estão Ade e Amis, ocasionado pela curiosidade de Ade. Em **A menina avoada**, o acidente em um rio termina com a morte dos bois, afogados no rio, enquanto a menina se salva “pois o rio era inventado”.

Em relação ao tempo, nas duas histórias não há determinação do tempo em relação a datas. Em **Exercícios de ser criança**, por várias vezes, o narrador comenta a respeito da natureza, o que nos faz deduzir que os fatos acontecem entre novembro a maio: “O tempo das chuvas tinha começado pra valer” (SCAFF, 2006, p.54). Em **A menina avoadá**, a menina-narradora logo nos primeiros versos já se apresenta e direciona o lá e então da enunciação, o tempo e o espaço: “Foi na fazenda de meu pai antigamente”. E os atores: “Eu teria dois anos; meu irmão, nove.” (BARROS, 1999, s/p) O tempo do enredo é o tempo da infância da menina, num espaço físico delimitado, a fazenda do pai.

Destacamos também o simbolismo nos dois autores dos espaços aéreos. Em ambos os textos aparecem elementos que manifestam a mesma isotopia em torno da figura do voo, o sonho: avião, pássaros, vento e crianças com asas. A imagem do voo simboliza um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem dos conflitos.

O estudo comparativo entre as obras é de grande contribuição na revitalização produtiva da obra voltada ao público infantil, já que os escritores, cada qual à sua maneira, encantam as crianças com histórias leves e cheias de imaginação. Estas histórias são relevantes para criança, na medida em que as paisagens são familiares ao público leitor, pois considerando o percurso das personagens-criança há uma inter-relação muito próxima com a natureza.

Manoel de Barros e Ivens Cuiabano Scaff convidam à viagem, a viagem como signo de aventura, de procura, motivada pela insatisfação e orientada para a busca de si.

Considerações finais

Tendo em vista que a infância não é apenas uma concepção natural, mas uma construção histórica, cultural e social, a criança, na atualidade deixa de ser vista apenas como receptora e passa a receber bens culturais específicos a sua condição. Passa, aos poucos, de personagem para protagonista, como se observa em Manoel de Barros e Ivens Cuiabano Scaff.

A literatura infantil/juvenil contemporânea rompe com sua primeira função de educar pela moral, tal como era feito tradicionalmente. Nas obras estudadas várias situações evidenciam o caráter emancipatório que deve ser peculiar a literatura infantil/juvenil: situações imaginárias; migração do real para o imaginário; criatividade das crianças nas brincadeiras e a sua capacidade inventiva; combinação de imagens relacionadas ao pensamento mágico e em ações situadas no âmbito do maravilhoso; criação de um universo lúdico, onde as crianças transitam como sujeitos questionadores a respeito do mundo e do próprio homem, despertando no leitor a curiosidade e a descoberta de novas experiências. Com sua lógica particular de pensamento e percepção, desfazem os sentidos e escapa da mesmice e das regras cotidianas.

Neste sentido, pode-se afirmar que a interação com obras literárias, como as de Barros e Scaff, obras essas que abordam temas e questões do interesse e necessidade da criança, como a reflexão, amadurecimento e transformação, contribuem para a formação do futuro leitor, com uma ação crítica e afetiva. Sendo assim, tais obras expõem a forma como os protagonistas percebem o meio que os cercam e brincam com sua percepção, num processo de autoconstrução.

As personagens em ambos os escritores apresentam traços comum: os mais velhos guardam a tradição, o saber. Em **Exercícios de ser criança** esta função está presente principalmente na mãe; em **Uma maneira simples de voar** esta função pertence tanto a Siá Frô quanto a Amis e, as personagens mais novas, as crianças, possuem o olhar inaugural para as coisas.

Em Barros existe uma forte relação do fazer poético com a infância, etapa da vida em que o conhecimento da realidade realiza-se através da sensibilidade, da intuição. Como também está relacionada ao retorno à origem, ao reencontro com o universo infantil, retorno ao passado através da memória da viagem imaginária na infância e o retorno a sua terra natal.

Barros volta seu olhar para o mundo das coisas simples da natureza, para o chão, a água, o ar, o animal, o vegetal, para o inútil e inesperado. E, desta maneira, a matéria de sua poesia faz-se crítica à sociedade, uma sociedade submissa ao imediatismo e ao utilitarismo, tão voltada para si e preocupada com o acúmulo de riquezas e que não valoriza as coisas simples, o que vem da terra e da natureza.

A produção de Ivens Cuiabano Scaff transita entre dois pólos: o local e o universal. Scaff enfatiza o regional como cenário para suas obras, como marca de uma identidade cultural. Esta ênfase no local atua como fonte criadora de cultura, de diversidade, do particular que a obra de arte alcança o geral. É neste sentido que seu discurso poético se insere em um contexto de contínuo processo de construção de identidade cultural, não se fechando nos limites do regionalismo: ultrapassa-o e se universaliza. A universalidade é um argumento literário que resulta na ruptura das fronteiras que limitam o homem no tempo e, desse modo, forma-se um diálogo que aproxima o local ao universal no processo criador.

Embora a produção de Scaff possua um forte apelo de identidade literária da região de Mato Grosso, o autor não se restringe a esse espaço, a sua produção estabelece diálogos, temas e interesses com as diversas áreas da cultura universal e evidencia nas particularidades questões pertencentes ao gênero humano e, assim, nela se inserem com a sua escrita que permite as várias interpretações.

As ilustrações em ambas as obras, conforme se observa nas análises servem não apenas como suporte de imagens, mas atuam com autonomia, confirmando ou expandindo a leitura do texto verbal, de modo que confirme a importância da ilustração como elemento de construção de sentido e de compreensão do texto.

As ilustrações de **Exercícios de ser criança** ressaltam a importância do brincar; tanto no texto quanto nas ilustrações o brincar aparece como um fator social que implica na configuração cultural e psicológica da criança. E como já se discutiu no capítulo III, a relação das ilustrações com os bordados é muito mais significativa, pois existe a leitura de dois artistas: o ilustrador e a bordadeira. Ou seja, há três camadas de ilustração: a do desenho, que é uma primeira leitura, interpretação do texto verbal, em uma linguagem própria; a do bordado que é uma leitura dessa primeira leitura; e a impressão do bordado no livro, em que há a distribuição pelas páginas, escolha do material gráfico (tipo de papel, etc) e combinação com o texto verbal.

Pode-se afirmar que os textos analisados possibilitam ao leitor uma travessia pela palavra, ao mesmo tempo em que desenvolvem a sensibilidade estética e promovem o prazer, funções inerentes ao texto literário, pela articulação da imaginação e do real. Manoel de

Barros e Ivens Cuiabano Scaff buscam o olhar amoroso, o pensamento lúdico, a busca aventureira da infância, possibilitando ao leitor de todas as idades reflexões sobre si mesmo e sobre o outro.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.

_____. **O estranho mundo que se mostra as crianças**. São Paulo: Summus, 1983.

ALMEIDA, Danielle Barbosa Lins de. Sobre Brinquedos e Infância: Aspectos da Experiência e da Cultura do Brincar. In: **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 27, n. 95, p. 541-551, maio/ago. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v27n95/a11v2795.pdf>> Acesso em 03 de março de 2011.

ALMEIDA, Marinei. Manoel de Barros e José Craveirinha: Um diálogo Intertextual. In: SILVA, Agnaldo Rodrigues da. (org.) **Diálogos Literários: Literatura, Comparativismo e Ensino**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Olhar para as “pré-coisas” do mundo em livro de pré-coisas. In: MACHADO, Madalena; MAQUÊA, Vera (orgs.) **Dos labirintos e das águas: entre barros e dickes**. Cáceres, MT: Editora Unemat, 2009.

ANTUNES, Wander. **O próximo passo**. Disponível em: <http://www.ufmt.br/prosavirtual/o_proximo_passo.htm> Acesso em: 19 de maio de 2011.

ARIÈS, Phillippe. **História social da criança e da família**. 2ª ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A chama de uma vela**. Tradução Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A psicanálise do fogo**. Tradução Paulo Neves – 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A terra e os devaneios do repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade**. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, André Luís. [2002]. **Manoel de Barros: O tema da minha poesia sou eu mesmo.** Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/barros04.html>> Acesso em 13 de maio de 2011

BARROS, Manoel de. **Cantigas por um passarinho à toa.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Exercício de ser criança.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. **Gramática Expositiva do Chão.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Memórias inventadas para criança.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

_____. **O fazedor de amanhecer.** Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

_____. **Poeminhas em língua de brincar.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Poeminhas pescados numa fala de João.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

BELEM, Ivan. **Chico Amorim, O último underground.** Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=88798&edicao=10208&anterior=1>> Acesso em: 18 de maio de 2011.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** Posfácio de Flavio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada.** Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRUNEL, P.; PICHOIS, C., & ROSSEAU, A.M. – **Que é literatura comparada?** Trad. Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil.** 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMARGO, Luiz. **A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil.** Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>> Acesso em: 02 de maio de 2011.

CAMARÇO, Carolina Tito. **Marcas do conto popular em Uma Maneira Simples de Voar.** Departamento de Letras, Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra: 2008.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários Escritos.** – 3. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** – 7. ed. – São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Edição Ilustrada. São Paulo: Global, 2001.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. Os (des)caminhos do universo telúrico de Manoel de Barros. In: MACHADO, Madalena; MAQUÊA, Vera (orgs.) **Dos labirintos e das águas: entre barros e dickes**. Cáceres, MT: Editora Unemat, 2009.

CECILIA, Meireles. **Problemas da literatura infantil**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

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

COSTA, Bianca Albuquerque da. Manoel de Barros: Os “Despropósitos” Da Poesia. In: **SOLETRAS – Revista do Departamento de letras da UERJ**, Número 16. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/soletras/16/manoel%20de%20barros%20os%20desprop%C3%B3sitos%20da%20poesia.pdf>> Acesso em: 04 de maio de 2011. ISSN 1519-7778

CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. **Iuminuras: A imaginação criadora em Manoel de Barros**. 2009. 136f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil: teoria e prática**. 18. ed. São Paulo: Ática, 2006.

DAVID, Nismária Alves. A POESIA DE MANOEL DE BARROS E O MITO DE ORIGEM. In: **Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários**. Volume 5. Londrina – PR, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_2.pdf> Acesso em: 14 de maio de 2011.

DEL PRIORE, Mary (org.) **História das crianças no Brasil**. 4. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

DIAS, Maria Clarice. **O aventureiro da literatura**. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/20010219/cult6a.htm>> Acesso em: 18 de maio de 2011.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. A Poética de Gaston Bachelard. In: **Revista de Letras**, número 01, Unesp, São Paulo, 1980. Vol. 20 – Disponível em <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/321>>. Acesso em: 04 de março de 2011.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. **Exercícios de ser humano: A poesia e a infância na obra de Manoel de Barros**. 2006. 125f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Mestrado em Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2006.

GIMENEZ, Fabian; TRAVERSO, Gabriela. Infância e pós-modernidade. In: KOHAN, Walter Omar; KENNEDY, David (org.). **Filosofia e infância: possibilidade de um encontro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GOES, Fernando. A metáfora do mar. In: **XIV Seminário de Teses em Andamento Anais do SETA**, Número 3, Unicamp: São Paulo, 2009. Vol. 3 (2009) – Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/issue/view/15>> Acesso em: 16 de março de 2011. ISSN 1981-9153.

GOMES, Massillania Ferreira. **O menino que carregava água na peneira: da leitura do texto à experiência em sala de aula**. 2008. 153f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino). Mestrado em Letras, Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2008.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Literatura Infantil/Juvenil, Sociedade e Ensino. In: **CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL**, 16., 2007, Campinas. Anais do 16º COLE, Campinas, SP,: ALB, 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antteriores/anais16/prog_pdf/prog11_01a.pdf>. Acesso em: 14 de abril de 2011. ISSN: 85-86091-76-1

_____. Leitura: Um Jogo de Espelhos. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências /Sandra Nitri... et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/JOSE_FILHO.pdf>. Acesso em: 14 de abril de 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 4.ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

JESUS, Ana Paula da Costa Carvalho de. **Exercício de ser poeta – Manoel de Barros e José Saramago na literatura infantil**. 2005. 112f. Dissertação (Mestrado em Literatura Crítica Literária). Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2005.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1990.

MAIA, Mara Jane Sousa. As Estratégias de Enunciação no Universo Infantil de Manoel de Barros no Conto “O Menino que Carregava Água na Peneira”. In: **Revista Travessias**, número 02. Cascavel, 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/xienapol/anais/MARA_Maia.pdf> Acesso em 05 de fevereiro de 2011. ISSN 1982-5935

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **Literatura e poder em Mato Grosso**. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Federal de Mato Grosso, 2002.

Matizes Bordados Dumont Disponível em: <<http://www.matizesbordadosdumont.com>> Acesso em 20 de maio de 2011.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva e MELLO, Wanda Cecília Correa de. Autores, autoria e poder: aspectos da constituição do campo literário em Mato Grosso. In: **Polifonia**. Periódico do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – Mestrado [do] Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso – Ano 17. nº20. Cuiabá: Editora Universitária, 2009.

MELOTTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. IN: MARINHO, Marcelo. **Manoel de Barros: o brejo e o solfejo**. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Católica Dom Bosco, 2002.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. Níveis de atuação crítico-criativo face ao texto literário juvenil. In **Seminário Nacional de Literatura Infantil-Juvenil** – Anais, Câmara Brasileira do Livro/Salão Internacional do Livro de São Paulo, 1999.

MENNA, Lígia Regina Máximo Cavalari. Diferentes concepções de infância na literatura. In: **Revista Crioula** – nº 8 – novembro de 2010. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/08/Artigos%20e%20Ensaios%20-%20Ligia%20Regina%20M%C3%A1ximo%20Cavalari%20Menna.pdf>> Acessado em: 14 de abril de 2011. ISSN: 1981-7169.

MÜTZENBERG, João; SILVA MELLO, Franceli Aparecida da. Vôte! Existe Produção Literária em Mato Grosso! In: **GUAVIRA LETRAS**, Revista do Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras do campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Volume 1, número 5, junho de 2007. Disponível em: <<http://www.revistaguavira.com.br/downloads/revguavira005.pdf>> Acesso em 19 de maio de 2011. ISSN 1980-1858

NADAF, Yasmin. **Yasmin Nadaf**. Disponível em: <<http://www.yasminnadaf.com.br/>> Acesso em 18 de maio de 2011.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica** – 3.ed.- São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Mara Conceição Vieira de. Cenas insólitas em Barros: uma reflexão teórica ou um deleite infanto-juvenil? In: **Insólito, mitos, lendas, crenças** – Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 4/ Patrícia Kátia da Costa Pina; Regina Michelli (orgs.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_PAINEL_II_ENC_NAC_SIMPOSIO_4.pdf> Acesso em: 04 de maio de 2011.

_____. **Nomeação e pensatividade poética em Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge**. 2006. 141f. Doutorado (Doutorado em Literatura Comparada). Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói – RJ, 2006.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura Infantil: voz de criança**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

PITTA, Patricia Indiara Magero. **A Literatura Infantil no Contexto Cultural da Pós-Modernidade: O Caso Harry Potter**. 2006. 293 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade De Letras, Pontifícia Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2006.

RAHE, Nina. [2010] **Manoel de Barros - O Poeta Fingidor**. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/manoel-barros-poeta-fingidor-574757.shtml>> Acesso em 13 de maio de 2011.

RAMOS, Fábio Pestana. A história trágico-marítima das crianças nas embarcações portuguesas do século XVI. In: DEL PRIORE, Mary (org.) **História das crianças no Brasil**. 4. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

RAMOS, Flávia Brocchetto. Leitura da Prosa Poética Contemporânea. In: **Signo Especial - II Colóquio Leitura e Cognição**, Número 0, Unisc: Santa Cruz do Sul – RS, 2006. Vol. 31 – Disponível em <<http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/viewFile/437/290>> Acesso em: 03 de maio de 2011. ISSN 1982-2014

RAMOS, Flávia Brocchetto, PANOZZO, Neiva Senaide Petry. Entre a ilustração e a palavra: buscando pontos de ancoragem. In: **Espéculo: Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponível em: http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html Acesso em 20 de setembro de 2011. ISSN: 1139-3637

RAMOS, Isaac Newton Almeida. A didática da invenção do poeta. In: SILVA, Agnaldo Rodrigues da. (org.) **Diálogos Literários: Literatura, Comparativismo e Ensino**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Manoel de Barros: o encantador de palavras. In: MACHADO, Madalena; MAQUÊA, Vera (orgs.) **Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes**. Cáceres, MT: Editora Unemat, 2009.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. **A Poética da Desutilidade: Um passeio pela poesia de Manoel de Barros**. 2006. 100f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura). Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

ROLON, Renata Beatriz Bradespin. As trilhas do livro de pré-coisas. In: RODRIGUES, Agnaldo (org.). **Revista ECOS: Linguísticas e Literaturas**. Cáceres-MT: Editora Unemat, 2007.

_____. Mito e poesia nas narrativas de Manoel de Barros. MACHADO, Madalena; MAQUÊA, Vera (orgs.) **Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes**. Cáceres, MT: Editora Unemat, 2009.

SCAFF, Ivens Cuiabano. **Uma maneira simples de voar**. Cuiabá: Entrelinhas, 2006.

_____. Palestra de divulgação do livro Uma maneira simples de voar. Palestra proferida na Unemat, Tangará da Serra-MT. (05/10/2007).

SCOTTON, Maria Tereza. A Representação da Infância na Poesia de Manoel de Barros. In: **Anais da Reunião Anual da ANPEd - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação**, CAXAMBU / MG, 2004. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/27/gt07/t075.pdf>> Acesso em 03 de maio de 2011.

SILVA, Joseane Maia Santos. Travessias pela palavra em Exercícios de ser criança, de Manoel de Barros e em A maior flor do mundo, de José Saramago. In: **Revista Crioula – Revista Eletrônica dos Alunos de pós-graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa**. Número 02. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/02/Dossie/DossieJoseaneMaia.pdf>> Acesso em 04 de maio de 2011. ISSN 1981-7169

SILVEIRA, Luana; MORAES, Tâmara. **Liu se Junta ao Grupo Gambiarra**. Disponível em: <<http://espiaailiurrua.blogspot.com/2010/10/liu-se-junta-ao-grupo-gambiarra.html>> Acesso em: 18 de maio de 2011.

SOUZA, Solange Jobim e; PEREIRA, Rita Marisa Ribes. Infância, conhecimento e contemporaneidade. In: **Anais da Reunião Anual da ANPEd - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação**, Florianópolis, 1998. Disponível em: <http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/anped.html> Acesso em 02 de maio de 2011.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovith. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TURCHI, Maria Zaíra. O estético e o ético na literatura infantil. In: **Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado**. CECCANTINI, João Luis (Org.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis SP: ANEP, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 11. ed. ver. atual. ampl. - São Paulo: Global, 2003.

_____. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.