

**IMAGEM-PALAVRA/PALAVRA-IMAGEM NO POEMA MENINO DO MATO DE MANOEL DE BARROS: UM ESTUDO SOB O ENFOQUE DO IMAGINÁRIO**

**IMAGE-WORD/WORD-IMAGE IN THE POEM 'MENINO DO MATO' BY MANOEL DE BARROS. A STUDY FROM THE IMAGINARY APPROCH**

Heloisa Juncklaus Preis Moraes<sup>1</sup>  
Doutora em Comunicação Social  
Universidade do Sul de Santa Catarina  
([heloisapreis@hotmail.com](mailto:heloisapreis@hotmail.com))

Luiza Liene Bressan<sup>2</sup>  
Doutora em Ciências da Linguagem  
Centro Universitário Barriga Verde  
([luizalienebressan@gmail.com](mailto:luizalienebressan@gmail.com))

Ana Caroline V. Fernandes<sup>3</sup>  
Mestre em Ciências da Linguagem  
Universidade do Sul de Santa Catarina  
([anacaroline.voltolini@hotmail.com](mailto:anacaroline.voltolini@hotmail.com))

**RESUMO:** A poética de Manoel de Barros evoca imagens que se transfiguram em palavras cuja semântica extrapola a significação. Traz à tona um dos conceitos de imaginário que Juremir da Silva nomeia como excesso de significação. Pensando sob o viés de excedente de significação, o objetivo deste estudo é analisar o poema “Menino do Mato”, de Manoel de Barros, buscando compreender a imagem-palavra e a palavra-imagem que configura o tecido pelo qual foi costurado o poema. Para desenvolver o estudo pretendido ancoramo-nos na perspectiva durandiana do imaginário, abordando, também, os conceitos de Bachelard que nos auxiliarão a compreender a relação que se estabelece entre os elementos presentes no poema. A poética dos espaços que compõem a narrativa do poema transborda em imagens que reverberam a potência de sentidos presentes no texto.

**Palavras-chave:** Imaginário. Palavra-imagem. Potência poética. Poética do espaço.

**ABSTRACT:** Manoel de Barros' poetics evokes images that are transformed into words whose semantics extrapolate meaning. It brings up one of the concepts of imaginary that Juremir da Silva names as excess of meaning. Thinking under the bias of excess of meaning, the objective of this study is to analyze the poem “Menino do Mato” by Manoel de Barros, seeking to understand the image-word and the word-image that configures the fabric by which the poem was sewn. To develop the intended study, we anchored ourselves in the studies of the imaginary, in the Durandian perspective, also addressing Bachelard's concepts that will help us to understand the relationship that are established between the elements present in the poem. The poetics of the spaces that make up the narrative of the poem overflow in images that reverberate the power of meanings present in the text.

**Keywords:** Imaginary. Word-image. Poetic power. Space poetics.

<sup>1</sup> ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2038-7022>.

<sup>2</sup> ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6482-3853>.

<sup>3</sup> Mestre e Doutoranda em Ciências da Linguagem. Integrante do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano.  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5928-2848>.

## Primeiras Reflexões

A potência poética de uma palavra está na encantaria que esta provoca, no excedente de significação que transborda para além da significação, pois o sentido só se dá no imaginário (SILVA, 2017, p. 11). E esse imaginário evocado por Manoel de Barros é o objeto sobre o qual nos envolvemos a estudar. Sim, a palavra é essa: envolvimento, pois a poética de Barros nos enreda, tecendo uma tapeçaria em que a imagem-palavra reverbera a palavra-imagem trazendo à tona as imagens poéticas que suscitam infundamente.

Manoel de Barros, poeta brasileiro nascido em Cuiabá, Mato Grosso do Sul, em 1916 é uma das grandes vozes da poesia brasileira contemporânea. Para esse estudo, elegemos o poema 'Menino do Mato' publicado em 2010 em livro homônimo, quando Barros completava 94 anos. Seis estrofes compõem o poema em que os sentidos são convidados a refletir a construção poética que exala o cheiro da infância, o gosto das peraltagens, o olhar ao micromundo das belezas, a suavidade ao tocar as sutilezas do universo e o ouvir das gentes que brincava de brincar com as palavras. É nessas horas “de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta” (BACHELARD, 1988, p. 1).

O poeta é aquele que (re) cria universos em que a consciência imaginante pode interagir com muitas imagens, que poderiam ser antagônicas, mas se tornam síncronas de um tempo-espaco sempre presente.

O poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Não é paradoxo afirmar que o poeta é como as crianças, os primitivos, em suma, como todos os homens quando dão rédea solta à sua tendência mais profunda e natural – é um imitador profissional. Essa imitação é criação original: evocação, ressurreição, recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o tempo e conosco, e que, sendo de todos, é também único e singular (PAZ, 1982, 80-1).

E sendo único e singular, o poeta expressa a palavra-imagem transfigurando-a em imagem-palavra, pois o efeito poético nos permite vislumbrar imagens muito além daquela que a palavra expressa num sentido que se dá na plurissignificação e que não se esgota em única leitura, pelo contrário, as imagens se reverberam e se ressignificam a cada leitura, pois “[...] a poesia é fome de realidade. O desejo aspira

sempre a suprimir as distâncias, conforme vemos no desejo por excelência - o impulso amoroso. A imagem é a ponte que liga o desejo entre o homem e a realidade” (PAZ, 1982, p. 20).

Essa fome de realidade, esse desejo de expressar uma palavra-imagem encontra no poeta maior facilidade de se exprimir porque há uma afinidade natural entre o artista e o elemento. As imagens, brotando quase instantaneamente, passam do inconsciente ao consciente poético, concedendo ao devaneio artístico a substância que lhe é necessária para a sua concretização como forma literária.

Alfredo Bosi, na obra **O ser e o tempo na poesia prática da linguagem poética** (2010), afirma que o poeta limpa a palavra de seu desgaste natural do dia a dia, chamando o leitor para a virtude semântica da mesma:

A prática da linguagem poética assim exercida torna-se então inestimável: limpa a palavra das escórias do desgaste rotineiro e mantém vivo o seu potencial de som e significação. O retorno não entorpece a atenção como se fora uma canção de ninar que induz o ouvinte ao sono; ao contrário, chama a percepção do leitor para as virtualidades semânticas da palavra (BOSI, 2010, p. 273).

No poema ‘Menino do Mato’ de Manoel de Barros encontramos essa semântica, quando o poeta junta vários microcosmos. Esses pequenos mundos se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se queimam. E nesse aproximar ou se afastar compõem a poética, transgressora dos ditames chamados de normativos da linguagem. E, nessas fendas, o imaginário vai se alimentando de ambiguidades, polissemias, paradoxos, jogos de palavras, brechas na racionalidade, zonas de sombra e de luminosidade intensa, contradições e diferenças semânticas (SILVA, 2017). E, por essas fendas, o estudo busca encontrar o imaginário no poema acima mencionado.

### **Imaginário: eixos que conectam simbolizações e significações**

Vivemos por meio de imagens. A civilização humana nunca foi tão tocada por elas e pelos efeitos que estas produzem no viver de cada indivíduo. Em suas pesquisas, Durand (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014) afirmou que estas manifestações produzidas pela humanidade possuem semelhanças, padrões por assim dizer, de modo que entendendo as imagens enquanto processos de

simbolização que o indivíduo empreende, o mencionado Autor propôs o Imaginário como o conjunto de imagens e o arcabouço simbólico através do qual a civilização manifestaria sua condição criadora.

Para Durand (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014), o Imaginário materializa-se simbolicamente através da aglutinação e dialética dos dados históricos, sociológicos e culturais, com as pulsões individuais subjetivas e contemporâneas. Nesse contexto, o Imaginário organiza sinteticamente os dados externos comuns à civilização e aqueles particulares, que dizem respeito somente ao indivíduo em seu contexto cultural e local. Para o autor, sua conceitualização de trajeto antropológico se refere à convergência desses dois polos, ou seja, das intimações do meio com as pulsões subjetivas (DURAND *apud* TONIN; AZUBEL, 2016, p. 50 - 51). Para Durand (2002), o Imaginário é o denominador fundamental de todas as produções humanas, sejam teóricas, práticas, científicas ou não, por esta razão revela-se como um “fio condutor” de toda expressão humana:

[...] Imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra (DURAND, 2002, p. 18).

Organizando as manifestações simbólicas, o imaginário atua como articulador destas produções através de uma lógica/estrutura e não privilegia um aspecto em detrimento do outro, pois para o Imaginário não há prevalência dos dados objetivos em relação ao pulsional ou vice-versa: “o imaginário é então esse trajeto formador de imagens que faz circular dois polos em questão, tanto dos imperativos pulsionais do sujeito (as dominantes reflexas) quanto das acomodações ao meio objetivo” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 38).

Para Durand (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014), as imagens e simbolizações são mecanismos encontrados pelo ser humano para eufemizar sua angústia frente aos semblantes do tempo e da morte. Nesse contexto, integramos as pulsões subjetivas e as intimações objetivas do meio em nossas atitudes imaginativas, com objetivo de eufemizar nossa angústia diante da aparente finitude existencial. Segundo o autor, estas atitudes imaginativas se transformam em produção de sentido,

de respostas em forma de imagens, símbolos e mitos, referentes aos mistérios mais elementares: o decurso do tempo, a morte e o devir. O Imaginário nos faz enxergar aquilo que mais que mais amamos, que mais queremos bem e também o que mais tememos. Ele nos coloca diante de nós mesmos, de nossos medos e angústias e faz com que consigamos ver a eternidade no processo dialético das imagens, do indivíduo e da civilização. Ao apresentar padrões em manifestações simbólicas que ultrapassam as fronteiras de tempo e espaço, o Imaginário se revela como um remédio contra o tempo e a morte, demonstrando a eternidade em tudo o que vemos, tocamos e experienciamos. O imaginário nos permite, assim, compreender essa totalidade que está além das percepções puramente sensoriais, impulsionando diferentes sentidos de compreensão do mundo:

O imaginário é um pensamento simbólico total na medida em que esse último “ativa” os diferentes sentidos de compreensão do mundo. Ao mesmo tempo, “reúne” ao construir os esquemas de reconhecimento social: ou seja, “dinamiza” ao fazer variar e evoluir sua própria produção. E é pelo fato de esse pensamento simbólico ser um “mundo criador” que ele se torna dificilmente acessível (LEGROS *et al.*, 2014, p. 112).

Segundo Moraes (2016, p. 138), há um fio que rege o imaginário da humanidade, pois através dele conseguimos identificar as mesmas imagens e estruturas afetivas se manifestarem simbolicamente no tempo e no espaço. Para a Autora, por meio do imaginário “podemos refletir sobre o dinamismo da vida e suas manifestações culturais. Podemos encontrar relação entre as narrativas das antigas mitologias com as materialidades culturais (e midiáticas) da atualidade” (MORAES, 2016, p. 138).

Nesse contexto, o imaginário estrutura-se em algumas “linhas mestras”, por assim dizer. Isso porque as representações que dele se materializam não se reduzem àquelas oriundas de estímulos sensoriais, mas são frutos de uma imaginação transcendental, que independe dos conteúdos recebidos da realidade empírica. Por esta razão a imaginação tem, assim, um poder de figurar e transcender os limites do mundo sensível, conduzindo representações simbólicas e pensamentos complexos, além de ser uma atividade que propicia a reflexão para além do que a consciência produz racionalmente. Por consequência, o Imaginário é indissociável de expressões e manifestações psíquicas ou materializadas, cujas expressões atuam como fundamentos de sentido de vida, ações e experiências, individuais ou coletivas,

apresentando-se como um arcabouço de representações, afetos e como mediador, por assim dizer, de uma revelação metafísica (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2003, p. 34).

Nesse contexto, através de seus estudos e pesquisas, Durand (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014) postulou que as expressões humanas se manifestam através de *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos, manifestações estas que se organizariam em estruturas e regimes. Segundo Durand (2002, p. 60), o *schème* faz a junção “entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação.” A verticalidade da postura humana, por exemplo, corresponde ao *schème* da subida e da ascensão, enquanto o reflexo do engolimento corresponde ao *schème* da descida e aconchego (PITTA, 2005, p. 18). Em relação ao arquétipo, a teoria do Imaginário consubstancia-se nos estudos e pesquisas de Jung, que indicaram a recorrência de determinadas imagens em sonhos e delírios individuais que convergiam com aquelas imagens presentes em mitos de povos separados por tempo e espaço (BAUDOIN, 1958, p. 85 - 86). Pitta (2005, p. 18) esclarece que o arquétipo, por ser imagem de caráter coletivo e inato, representariam os *schèmes*, de modo que o *schème* da subida é representado pela imagem do chefe, do alto, por exemplo, enquanto o *schème* do aconchego é representado pelo arquétipo da mãe, do colo e alimento. É o que Durand postula quando menciona que os arquétipos constituem as substantificações dos *schèmes*:

[...] aos esquemas da ascensão correspondem imutavelmente os arquétipos do cume, do chefe, da luminária, enquanto os esquemas diaréticos se substantificam em constantes arquetipais, tais como o gládio, o ritual batismal, etc.; o esquema da descida dará o arquétipo do oco, da noite, do “Gulliver”, etc.; e o esquema do acocoramento provocará todos os arquétipos do colo e da intimidade. O que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema: a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se percebe que outra significação imaginária lhe poderíamos dar, enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo, símbolo muito polivalente [...] (DURAND, 2002, p. 62 - 63).

Nesta esfera, os símbolos na teoria durandiana “designam, em sentido lato, a expressão concreta do arquétipo e especificam-se sob a influência do meio físico (clima, fauna, vegetação, etc.) ou cultural (tecnologia, práticas alimentares,

organização familiar ou social, etc.)” (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2003, p. 29). Para Wunenburger,

distinto da alegoria, que ilustra concretamente uma ideia, o símbolo oculta uma dimensão de revelação e de mistério, e se expõe, em virtude de sua plurivocidade, a uma representação sem fim. [...] O símbolo exige uma intenção de simbolização da consciência que o perceba e o compreenda, abrindo-se, portanto, a um plano metalinguístico e supraconceitual do sentido (WUNENBURGER, 2007, p. 33 - 34).

Organizando esses elementos em uma narrativa, nasce o mito e por meio dele os arquétipos e demais elementos simbólicos são expressos (JUNG, 2000, p. 16). Para Eliade (1972, p. 11), o mito é uma narrativa que tem como objetivo apresentar a origem de algo (da vida humana, do planeta, do cosmo, de um comportamento) e, por isso, narra uma história sagrada, um acontecimento que ocorreu no tempo primordial. Nessa perspectiva, Wunenburger (2007, p. 59) afirma que o mito inventa uma compreensão simbólica das coisas e encontra um sentido e ordem sobre a origem do mundo (cosmogonia), sobre a alma e sobre a morte. Segundo a teoria durandiana (DURAND, 1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014), os *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos gravitam em torno de estruturas e regimes identificados por seu autor, os quais moldam toda manifestação humana, especialmente as produções literárias.

### **A materialização do Imaginário por meio dos Regimes das Imagens**

Durand (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014), durante seus estudos e pesquisas, observou que as produções e manifestações humanas se organizam em determinados padrões. O Autor foi influenciado, por assim dizer, pelos estudos de reflexologia da Escola de Leningrado e W. Betcherev, os quais indicaram a “circunscrição das matrizes originárias sobre as quais serão construídos progressivamente os grandes conjuntos simbólicos” (DURAND, 2014, p. 43). Para Durand (2014, p. 40) os conjuntos simbólicos seguem os seguintes reflexos dominantes: o **postural**, que privilegia a verticalidade; o da **nutrição**, caracterizado pelo reflexo da sucção labial; e o reflexo da **dominante copulativa**.

Característico dos movimentos repetitivos e cíclicos. Estas observações permitiram ao Autor concluir que “todo imaginário humano se articula por meio de estruturas plurais e irredutíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do “separar” (heroico), do “incluir” (místico) e do “dramatizar”

(disseminador) [...]” (DURAND, 2014, p. 40). Nesse teor, estas matrizes dinamizadoras das produções simbólicas humanas influenciam

[...] o imenso universo do imaginário onde se subsumem imagens, símbolos, ideias, representações, e depois sintaxes, topologias, retóricas e lógicas de todos os tipos. O imaginário é o reservatório concreto da representação humana em geral, onde se vem inscrever o trajecto reversível que, do social ao biológico, e vice-versa, informa a consciência global, a consciência humana. Também o imaginário nos surgiu como o terreno privilegiado onde pode acostar a antropologia, uma vez que o utensílio metodológico é precisa e claramente fornecido pela reflexologia. [...] Através das três grandes categorias gerais da imagem, baseadas, respectivamente, nos três gestos reflexos dominantes descobertos pelos fisiólogos russos: a dominante postural, a dominante digestiva e, por último, a dominante sexual (podendo estas duas últimas estar anexadas [...]) (DURAND, 1996, p. 66).

Diante da observação destas convergências, o autor propôs dois Regimes de representação das imagens: o **Regime Diurno** e o **Regime Noturno**. O primeiro tem relação com a dominante postural e se manifesta em representações luminosas, técnicas de separação, purificação e antagonismos/dualidades. O segundo, refere-se à dominante digestiva e cíclica, de modo que as representações que deles emanam se relacionam com o gesto da descida, da profundidade e da ciclicidade (ritmos sazonais, por exemplo). Nesse contexto, as expressões que se referem ao Regime Noturno apresentam características de continente e as representações concernentes à dominante cíclica apresentam características rítmicas (DURAND, 2014, p. 54 - 58). Os Regimes da imagem propostos por Durand recobrem três estruturas do imaginário (heroica, mística e dramática) e existem no intuito de dar resposta à angústia existencial humana mais básica: sua efemeridade temporal (PITTA, 2005, p. 23).

Aproximando-nos da teoria, Gomes (2013, p. 32) esclarece que a estrutura heroica está relacionada com imagens, símbolos, representações e narrativas de luta e de antítese, como por exemplo, a do herói contra o monstro, do bem contra o mal e vida e morte. Segundo a Autora, a dominante postural se relaciona com o simbolismo do pai e ao estado de vigília necessário ao cenário de luta. A ideia que paira sobre a estrutura heroica ou esquizomorfa é a de potência e representa, assim, o combate e a vitória sobre o destino e a morte (PITTA, 2005, p. 26 - 28). Para Durand (2002, p. 188), “todo o sentido do **Regime Diurno** do imaginário é pensamento ‘contra’ as



trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal”.

Ao nos apresentar o regime noturno, Pitta (2005, p. 30 - 31) o nomeia como o regime do eufemismo, que se propõe em fundir e harmonizar os semblantes do tempo e da morte em representações que se dividem em duas posturas: a mística/antifrásica e a sintética/dramática. Na estrutura mística, os símbolos gravitam em torno da “harmonização”, da busca pela intimidade, cujos simbolismos podem se manifestar em representações com função de conter, como ocorre, por exemplo, com as imagens da casa e da caverna. Na estrutura sintética/dramática, os símbolos se caracterizam pela ideia de ciclicidade, na medida em que o tempo se torna “positivo” e seus símbolos manifestam a continuidade da vida e o controle do tempo.

Nesse sentido, a organização das imagens se fundamenta em duas direções:

[...] uma dividindo o universo em opostos (alto/baixo, esquerda/direita, feio/bonito, bem/mal etc.), outra unindo os opostos, complementando, harmonizando. O primeiro é o regime diurno, caracterizado pela luz que permite as distinções, pelo debate. O segundo é o regime noturno, caracterizado pela noite que unifica, pela conciliação (PITTA, 2005, p. 23).

É por esta razão que o Imaginário se revela como um fio organizador de todas as produções humanas e se mostra como conector de todas as expressões simbólicas, o que o faz ser um meio eficaz de investigar aquilo que une a espécie humana em sua humanidade, essencialmente nos estudos literários. Nesse contexto, “o imaginário (produzido pela imaginação) é, assim, lugar privilegiado para o surgimento da significação – e não só literária [...]” (GODINHO, 2003, p. 144), mas principalmente é “o lugar onde germinam as ideias, onde elas tomam a sua forma e a sua força intelectuais próprias” (WUNENBURGER *apud* GODINHO, 2003, p. 144 - 145). Para Moraes,

As imagens são, conceitualmente pela antropologia do imaginário, enquanto símbolos, mediadoras e relacionais, pois sempre portadoras de sentido, dentro da significação imaginária. Então, o imaginário, este dinamismo organizador de imagens é, pois, ordenador da vida social, na medida em que coloca o homem em relação de significação com o outro, com o mundo e consigo mesmo. Em uma concepção filosófica, o imaginário é entendido como “instância mediadora entre o sensível e o intelectual” (MORAES, 2019, p. 101).

É nesse sentido que a palavra, a imagem e a literatura se colocam como mediadoras do ser humano com ele mesmo, com o outro e com o mundo. Através da literatura somos expostos à nossa necessidade mais básica: o nosso desejo de eternidade e por isso Durand (2002, p. 350) menciona que “[...] a literatura dramática se inspira sempre do afrontamento eterno da esperança humana e do tempo mortal, e retrança mais ou menos as linhas da primitiva liturgia e da imemorial mitologia”. Por meio da escrita, da arte, da poética, ficamos inscritos na existência e nos sobrepomos ao devir.

### **Entre fendas, uma palavra-ave nos espia: Menino do Mato e o Imaginário**

O poema, objeto desse estudo, ‘Menino do Mato’ é uma das últimas publicações do poeta Manoel da Barros. O poema ‘O menino do mato’ pode ser considerado uma síntese dos meninos já apresentados na poética manoelina, uma espécie de consciência poética que deseja apreender o mundo, sem explicações ou finalidades definidas, pois

um poema é um objeto feito com a linguagem, os ritmos, as crenças e obsessões deste ou daquele poeta e desta ou daquela sociedade. É produto de uma história e de uma sociedade, mas sua maneira de ser histórico é contraditória. O poema é uma máquina que produz, mesmo sem que o poeta se proponha a isso, anti-história. A operação poética consiste numa inversão e numa conversão do fluir temporal; o poema não para o tempo: ele o contradiz e o transfigura (PAZ, 2013, p. 11).

E são essas imagens que buscamos, imagens que não se oferecem à explicação porque elas (as explicações) afastam as falas da imaginação, pois como afirma Bachelard (1988) a imaginação não é apenas a faculdade de formar imagens da realidade, mas a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade- uma faculdade de sobre humanidade.

A primeira estrofe do poema traz a imagem-palavra *ave*. Esse é um símbolo de ascensão pois, “no simbolismo mais generalizado, as asas são espiritualidade, imaginação, pensamento” (CIRLOT, 1884, p. 103). E se o elemento alado expressa a espiritualidade, imaginação e pensamento, a imagem poética de Barros pede que sejam esses os elementos a guiar a encantaria sugerida nos versos iniciais **“Eu queria usar palavras de ave para escrever. Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação”** (BARROS, 2010, p. 7). As asas remeteriam ao

infinito e o infinito não é nomeado e nem mensurado. Neste lugar cabem todas as imagens porque

a propósito de qualquer imagem que nos impressiona, devemos indagar-nos: qual o arroubo linguístico 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 da alteridade, os desejos do duplo sentido, os desejos de metáfora. De um modo mais geral, é preciso recensar todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. Assim teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedução (BACHELARD, 2001, p. 3).

E seduzidas pela poética do ‘Menino do Mato’, vamos recortando aspectos dessas imagens-palavras/palavras-imagens que o constroem, pois o ser humano, como orienta Bachelard (2001) - mescla de sensibilidade aérea que almeja tudo doar e de sensualidade terrestre que deseja nada perder- e se digladiava entre o viver horizontalmente e transcender na asa que potencializa a imagem poética, expressando a imagem de fuga de sua condição excessivamente humana.

E na infinitude da magia, da imaginação, os mundos são (re)criados, sob a autorização da mãe, outra imagem-palavra muito recorrente em Manoel de Barros. Era a imagem materna que autorizava as traquinagens e que lhe possibilita saltar do real ao limiar do absurdo porque é nesse reino que moram as melhores imagens que poeta evoca “porque formigas nem têm joelhos ajoelháveis e nem há pedras de sacristias por aqui. Isso é traquinagem da sua imaginação” (BARROS, 2010, p. 7). Essas imagens compõem a ideia defendida por Durand (2002), e povoam o universo poético (e perene) em que na/pela imaginação elementos e personagens misturam-se, sob a fluidez do ar (da vida) e sob atitude heroica que, juntos, consubstanciam um arquétipo de luz, do Regime Diurno. E nesse regime ascensorial, as imagens vão construindo uma teia, confirmando que “o sentido é sempre uma construção enredada” (SILVA, 2017, p. 12).

Ainda na primeira estrofe, o rio e suas águas também surgem no ‘desver’ o mundo. As imagens hídricas podem ser compreendidas empiricamente como símbolo universal de vida, de fertilidade, de fecundidade. Por analogia, poderíamos pensar na fertilidade do ato de imaginar que nos reporta ao imaginário como ‘museu de todas as imagens’ ou, como diz Silva (2017, p. 12), “as pistas do imaginário são rastros da imaginação que se disseminam na teia do cotidiano”. E o cotidiano do ‘Menino do

mato' é construído no desver da realidade e no ver da imaginação. E vai desvendo o sapo real para recriá-lo com os olhos da árvore. E a tecitura poética conclui que só 'os absurdos enriquecem a poesia'.

Na segunda estrofe, Barros inaugura a conceituação do fazer poético em que as palavras ganham asas, ganham rios e, até mesmo, o vento ganha 'bunda'. As peraltagens ganham cores e a transgressão da gramática é aplaudida até pelos caracóis. Essas transfigurações da palavra imagem enunciam as palavras de Silva (2017, p. 12) quando diz

Que linguagem pode conter o imaginário? Essa contenção deve ser tomada como dique ou como represa? O imaginário é uma ruptura do dique ou uma criação da imaginação que enche as bacias de sentidos represados? Como expressar esse imaginário que escorre, infiltra-se, transborda e irriga o vivido? O imaginário aparece como trama, rede, bifurcação, encontro e fantasia.

A poética de Manoel Barros que escorre no poema 'Menino do mato' abarca todas as questões apontadas por Silva (2017). A tarde serve para se encostar como se poste fosse ganhando os contornos das luminosidades. E o menino é o protagonista destas aventuras de (des) ver, pois o gosto do poeta é perturbar os sentidos das palavras para que ilógico apareça, pois, a poesia é inapreensível, escorregadia, poeticamente volátil e transgressora da lógica porque

a noção de imaginário- metáfora de uma transfiguração maravilhosa ou assustadora- estimula pensar que se trata de algo indefinível por sua própria constituição, algo como uma estrutura etérea escorada na imaginação: uma noção cultural indefinível por natureza. Um território do "eu" soberano e escapista (SILVA, 2017, p. 15).

E o menino termina, na segunda estrofe, sua jornada fazendo parte do arrebol dos passarinhos e traz na terceira estrofe Bernardo, imagem-menino que se confunde com a própria natureza que o cerca. Bernardo é, na poesia de Barros, a própria natureza, seus rios, seus insetos, seus pássaros, seus anfíbios. Bernardo dialoga com todos esses seres em uma eterna prosa, cheia de harmonia, trazendo a encantaria da infância e seus mundos imaginados. São alagados, sonhos de garças do pantanal, teias de luz, imagens ligadas à terra, ao ar e às águas, o amor às águas. Bernardo é o intérprete do cantar dos pássaros e essa hermenêutica dispensa à alfabetização, pois Bernardo é letrado em poesia, na *poiésis* que a vida apresenta, uma narrativa que se constrói no tecido de "um rio que encosta as margens em sua voz", pois como

nos ensina Ricouer “compreender não é mais, então, um modo de conhecimento, mas um modo de ser, o modo desse ser que existe compreendendo (RICOUER, 1978, p. 10). E Bernardo existe em sua relação com o microcosmos em que vive e no qual perpetua sua infância. Bernardo não se torna adulto. A cada dia (re)nasce, todos os dias é restituído à infância, pois ela se tornou a essência de seu ser de modo que “quando conheci Bernardo o ermo já fazia exuberância nele”. Nesse sentido,

Aquele que interpreta, na prática sinuosa da ação interpretativa, encena, ocupa o cenário, produz a cena, narra o que está vivendo e interpela o acontecimento como ator e autor. Mas não o faz arbitrariamente como numa ficção plena. A interpretação é um diálogo na linha de corte entre o interpretante e o interpretado (SILVA, 2017, p. 134).

A linha de corte entre a terceira e quarta estrofe traz o progresso de Bernardo. Sua exuberância agora é árvore e como árvore interpreta o vento, os pássaros e desvê o comum para reinventá-lo em magias de cujas significações somente aqueles que se alimentam do imaginário que

interroga os limites da consciência e, por sua ligação com o real, interdita a fuga para o irracional. O imaginário tem suas fundações na morada do cotidiano. O seu caminho, de algum modo, é sempre da poesia na prosa da existência, o caminho da transfiguração (SILVA, 2017, p. 135).

E na poesia de Barros, o devaneio do silêncio é ser pedra. No silêncio sonhado pela pedra surge o enamorado avô da solidão que é apresentado na quinta parte do poema juntamente com o pai cuja função era vaquejar e este pai tinha o olhar soberbo da ave, nossa imagem-palavra, mais uma vez evocando as imagens ascensoriais de voo e de liberdade. Os meninos-poetas em Manoel de Barros aludem ao devaneio bachelardiano que afirma que o sonhador de devaneios não se abstrai na solidão, pois o devaneio passa a ter um objeto, um simples objeto, amigo e companheiro do sonhador e que, vivendo de todos os reflexos de poesia que lhe trazem os poetas, o eu que sonha o devaneio descobre-se não poeta, mas eu poetizador. As imagens cósmicas reverberadas pelo menino do mato e por Bernardo são majestosas e nos ajudam a habitar o mundo, habitar a felicidade do mundo em harmonia. “Os mundos imaginados determinam profundas comunhões de devaneios” (BACHELARD, 1988, p. 23). E o menino do mato ‘vagabundeava’ por muitos espaços, espaços que conotam sonhos, aconchegos, dias ensolarados, noites misteriosas,

recobertas de amanheceres que revelavam também caracóis viúvos e urubus que devoraram suas esposas, as lesmas. Essas palavras-imagens compõem o campo semântico em que habita a infância mágica, pois

As palavras [...] são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta (BACHELARD, 1993, p. 155).

A vida do poeta em ‘Menino do Mato’ glorifica os loucos para dizer que Deus habita a infância e inventa grandes imagens que revelam a intimidade do mundo, de seu mundo, feito de lembranças. As lembranças levam o poeta às imagens primordiais da existência, quando ‘água e chão se amam e se fecundam’ e então nascem todos os microcosmos que formam as imagens da criança que brinca de poeta ou seria o poeta que brinca de criança? E a última estrofe surge com uma potência poética ímpar cuja origem é o matrimônio do chão com as águas e ‘as águas são a epifania da criação’. Essa imagem-palavra expressa um imaginário em que as águas são a potência que vivificam o mundo. “Assim a água torna-se uma espécie de pátria universal; lá povoa o céu com seus peixes. Uma simbiose das imagens entrega o pássaro à água profunda e o peixe ao firmamento” (BACHELARD, 2002, p. 54). O destino das águas de Barros é a descoberta da existência, da infância de um menino eterno que habita o poeta desde o sempre.

A água, esse elemento fundamental da poética, neste poema, nos ensina seu próprio lirismo, nos revela sua grande unidade. A água, diz Bachelard (2002, p. 193), “é a senhora da linguagem fluida [...] de uma poesia que escoia da fonte”:

Gostaríamos de reunir todas as lições de lirismo que o rio nos dá. Essas lições, no fundo, têm uma grande unidade. São realmente as lições de um elemento fundamental. Para mostrar bem a unidade vocal da poesia da água, vamos desenvolver imediatamente um paradoxo extremo: a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. Portanto, não hesitaremos em dar sentido pleno à expressão que fala da qualidade de uma poesia fluida e animada, de uma poesia que se escoia da fonte (BACHELARD, 2002, p. 193).

E, por meio da água, o poeta se reporta à linguagem, à palavra como potência de imagem que nos leva de volta às origens e ao imaginário que transborda, excede o sentido e supera o limite da linguagem e emerge espontaneamente, fluindo do leito e transbordando as margens, inundando de significados o poema que se expressa na mais pura expressão de poesia.

### **Algumas considerações, ainda que não finalizem**

A preocupação de Barros com a construção de sua poética é fugir de uma linguagem comum, cotidiana. A sua poética é recoberta de imaginários que libertam sentidos, permitindo que um acontecimento extrapole a linguagem e o sentido transfigure o acontecido fazendo-o dizer o que é. Para ele, o ofício do poeta é travar uma batalha com a palavra comum, que se sujeita a ser chavão. É objetivando a palavra-imagem que a poética de Barros transborda, pois

o poema se baseia na linguagem social ou comunal, mas como se dá passagem, o que ocorre com as palavras quando elas deixam a esfera social e passam a ser palavras do poema? Filósofos, oradores e literatos escolhem suas palavras. O primeiro de acordo com seus significados; outros em função de sua eficácia moral, psicológica ou literária. O poeta não escolhe as palavras. Quando se diz que um poeta procura a sua linguagem, isso não significa que ele fique recolhendo expressões antigas e novas pelas bibliotecas ou mercados, e sim que, indeciso, vacila entre as palavras que realmente lhe pertencem, as que estão nele desde o começo, e outras aprendidas nos livros ou na rua. Quando o poeta encontra sua palavra, logo a reconhece: já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com seu próprio ser. Ele é sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis do nosso ser. Essas, e não outras. O poema é feito de palavras insubstituíveis (PAZ, 2014, p. 52 - 53).

As palavras-imagem fornecem ao poeta um modelo para pensar a complexidade de uma paisagem feita de memórias, e ao fazê-lo, o poeta faz dela uma nova imagem, mágica, criada pelo trabalho de imaginação; não o que se alcança, mas o que se imagina. A ingenuidade infantil, típica do imaginário, articula um passado hiper-real, vivido, sentido, potencializado nas imagens poéticas que se mobilizam, fazendo a paisagem pantaneira de Barros, de seu 'Menino do Mato' e de Bernardo fluírem na liquidez das águas, na leveza dos voos e a volúpia da e pela imagem é uma das peças de resistência da poesia de Manoel de Barros. Precisão e lirismo se

conciliam e as palavras reverberam imagens que se movem, se deslocam formando bacias semânticas em que o imaginário excede, transborda significados.

## Referências

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins e Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins e Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDOIN, C. **Haverá uma ciência da alma?** Tradução de Maria Luisa Toselli. São Paulo: Flamboyant, 1958.

BARROS, M. de. **Menino do Mato**. São Paulo: Leya, 2010.

DURAND, G. **Mito, símbolo e mitodologia**. Tradução de Hélder Godinho e Vitor Jabouille. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

\_\_\_\_\_. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. **Revista da Faculdade de Educação**. São Paulo, v. 11, n. 1-2 (1985), p. 244 - 256. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33348>>. Acesso em 24 maio 2018.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução de Renée Eve Levié. 6. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2014.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA-SANTOS, M.; ALMEIDA, R. de. **Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.

GODINHO, H. Imaginário e literatura. In: ARAUJO, A. F.; BAPTISTA, F. P. **Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações e práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 141 - 151.

GOMES, E. S. L. **Um baú de símbolos na sala de aula**. São Paulo: Paulinas, 2013.



JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

LEGROS, P. *et al.* **Sociologia do imaginário**. 2. ed. Tradução de Eduardo Portanova Barros. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MORAES, H. J. P. Sob a perspectiva do imaginário: os mitos como categoria dos estudos da cultura e da mídia. *In*: FLORES, G.B.; NECKEL, N. R. M.; GALLO, S. M. L. **Análise do discurso em rede: Cultura e mídia**. São Paulo: Pontes Editores, 2016, p. 137 - 177.

MORAES, H. J. P. O imaginário no cotidiano: a imagem como potência do laço social. *In*: LINS, E. S.; MORAES, H. J. P. **Mídia, Cotidiano e Imaginário**. João Pessoa: Editora UFPB, 2019, p. 97 - 102.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2 ed. São Paulo Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

RICOUER, P. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Tradução: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago editora, 1978.

SILVA, J. M. da **Diferença e Descobrimento**. O que é o imaginário? (A hipótese do excedente de significação). Porto Alegre, sulina, 2017.

TONIN, J.; AZUBEL, L. **Comunicação e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

WUNENBURGER, J. J.; ARAÚJO, A. F. Introdução ao imaginário. *In*: ARAUJO, A. F.; BAPTISTA, F. P. **Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações e práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 23 - 43.

WUNENBURGER, J. J. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

Recebido em 02 de setembro de 2020  
Aprovado em 20 de outubro de 2020