



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
LUIZA LIENE BRESSAN DA COSTA

**NARRATIVAS SOBRE A DIÁSPORA ITALIANA NO SUL DO BRASIL:
O MITO DA COCANHA PELA PERSPECTIVA DO IMAGINÁRIO**

Tubarão
2020



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
LUIZA LIENE BRESSAN DA COSTA

**NARRATIVAS SOBRE A CHEGADA DE ITALIANOS NO SUL DO BRASIL:
O MITO DA COCANHA PELA PERSPECTIVA DO IMAGINÁRIO**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Prof^ª. Dr^ª. Heloisa Juncklaus Preis Moraes

Tubarão

2020

C87 Costa, Luiza Liene Bressan da, 1962-
Narrativas sobre a chegada de italianos no sul do Brasil : o mito da cocanha pela perspectiva do imaginário / Luiza Liene Bressan da Costa. – 2020.
164 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Profa. Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes

1. Imaginário. 2. Análise do discurso. 3. Narrativas histórico-literárias. 4. Mito na literatura. I. Moraes, Heloisa Juncklaus Preis, 1978-. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

Ficha catalográfica elaborada por Carolini da Rocha CRB 14/1215

LUIZA LIENE BRESSAN DA COSTA

**NARRATIVAS SOBRE A DIÁSPORA ITALIANA NO SUL DO BRASIL: O MITO DA COCANHA
PELA PERSPECTIVA DO IMAGINÁRIO**

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 03 de setembro de 2020.



Professora e orientadora Heloisa Juncklaus Preis Moracs, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professora Ana Maria Lisboa de Mello, Doutora.
Universidade Federal do Rio de Janeiro

presente por videoconferência

Professora Mairim Linck Piva, Doutora.
Universidade Federal do Rio Grande

presente por videoconferência

Professora Marília Köenig, Doutora.
Faculdade SENAC

presente por videoconferência

Professor Mário Abel Bressan Júnior, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

À ancestralidade que aqui chegou, na mítica caminhada em busca da sonhada cocanha, em especial, à tia Doca, que em suas narrativas já despertava a ideia de se escrever para além da realidade estabelecida.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma Tese é um dos grandes desafios e agradecer a todos os envolvidos não é tarefa fácil, mas necessária neste ciclo que caminha para seu término.

Início agradecendo as forças universais, promotoras do bem e inspiradoras de trajetórias como a minha. Obrigada Deus.

Outro agradecimento profundo são para aqueles que foram responsáveis pela vida, meus pais Carlos (*in memorian*) e Santina, inspiradora. Obrigada.

Minhas irmãs: Aurora, Aracy e, em especial, Ana, minha mãe-irmã. Seu silêncio e sua ternura me fazem caminhar. Gratidão imensurável.

Aos cunhados e aos sobrinhos que compõem e fortalecem cotidianamente os laços familiares.

Meu esposo, Cláudio, cúmplice de caminhada. Te amo muito e sempre.

Minha Mariana, a filha mais implicante, amada, esperada. Em teus sonhos, miro o horizonte com esperança de dias plenos de alegrias e de um porvir mais solidário. Obrigada por ter me escolhido para ser tua mãe.

Professora Heloisa, minha orientadora, minha parceira de muitos estudos, um sorriso que sempre acolhe. Resumi-la a orientadora é muito pouco diante da grandeza e da importância de sua presença neste retorno à universidade. Muito obrigada por ter me acolhido no programa e me apresentado Durand no primeiro seminário da disciplina, pela presença nos muitos momentos nestes 7 anos de caminhada. Muitas 'ideinhas' ainda para escrever. Não há expressão que dê conta de agradecer o quanto esta parceira significa na vida acadêmica e para além dela também.

Aos amigos do Grupo de Pesquisa Imaginário e Cotidiano da Universidade do Sul de Santa Catarina. Há sempre um dizer naquilo que não dizemos uns aos outros. Obrigada.

A professora Ana Maria Lisboa de Mello, sua leitura na qualificação deste texto foi de uma bondade que reflete sua grandeza como pesquisadora do imaginário, mas acima e além, uma pessoa que caracteriza novos tempos acadêmicos, pautados na partilha de saberes. Obrigada.

Meu agradecimento com igual carinho e respeito à professora Mairim Piva. Uma leitura profícua que muito contribuiu para aprofundar este estudo.

Ao professor Luiz Fernando Beneduzi pela leitura e contribuição.

Aos professores Mário Abel Bressan e Marília Köenig, meu carinho e respeito por fazerem parte desta caminhada. Obrigada.

Não posso deixar de agradecer também dois grandes professores que são guardadores de saber: Valdemar Muraro Mazzurana e Maria Filomena de Souza Espíndola. Foram eles que me apresentaram as narrativas literárias. Obrigada. Fazem parte dessa trajetória.

Aos meus avós, Giácomo e Luiza Bressan, Paulo e Jacomina Spricigo, nascidos em Itália e trabalhadores da primeira hora no sul de Santa Catarina. Essa ancestralidade está na raiz desse estudo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, na pessoa de seu coordenador, prof. Fábio José Rauen, um agradecimento a todos os professores do programa e também à Patrícia e à Kelen. Acolhedores.

À Universidade do Sul de Santa Catarina, lugar de toda minha formação universitária. Em seus antigos corredores, em seu pátio interno, sob as árvores, sonhei os sonhos possíveis e aqueles que não ousava sonhar lá nos anos de 1980.

Ao Centro Universitário Barriga Verde- Unibave- local em que me constituí docente de ensino superior. Minha gratidão ao prof. Agenor Della Giustina. Sua confiança me fez seguir em frente. Obrigada, obrigada, obrigada.

Enfim, entre os textos, os não textos estão os afetos que construímos na jornada. Os afetos produzem circuitos e fluxos que animam formas de vida que são delicadamente tecidas nas relações cotidianas. E estas relações se constuíram em viagens, em estadias, em desencontros que se tornaram grandes encontros, em apresentações de trabalhos, em publicações, no corre-corre para chegar em tempo às aulas. Foi uma caminhada cheia de afetos e superações, fruto de um contínuo trabalho de articulação e sedimentação de práticas, cuidados, acolhimento e arranjos, uma vez que a vida é uma forma criada enquanto se vive. Dessa forma, estes agradecimentos traduzem os afetos e os cuidados múltiplos expressos por meio dos gestos de familiares, amigos, de colegas de trabalho que desenharam um circuito de conexões e asseguraram as condições de sustenância de corpos, saberes e experiências.

O terreno onde o acaso semeou a planta humana não era nada. E desse fundo do nada crescem os valores humanos! Inversamente, se, além das lembranças, vamos até o fundo dos sonhos, até essa pré-memória, parece que o nada acaricia o ser, penetra no ser, desfaz suavemente os laços do ser. Pergunta-se então: O que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o *valor* que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o valor, os fatos não se sustentam mais. Existiram? Uma irreabilidade se infiltrou na realidade das lembranças que estão na fronteira da nossa história pessoal e de uma pré-história indefinida, a ponto de a casa natal, depois de nós, voltar a nascer em nós. Pois antes de nós (...) era anônima. Era um lugar perdido no mundo. Assim, no limiar de nosso espaço, antes da era do nosso tempo, existem simultaneamente tomadas de ser e perdas do ser. E toda realidade da lembrança se torna fantasmagórica.

(BACHELARD, 2008, p.56/57).

RESUMO

Essa tese tem por objetivo estudar as narrativas *A cocanha* de José Clemente Pozenato e *Operários de primeira hora* de Valdemar Mazzurana a partir dos pressupostos da teoria do imaginário, desenvolvido por Durand. Trata-se de uma leitura cruzada entre as duas narrativas, procurando identificar se há um imaginário comum que permeou a vida dos imigrantes italianos para o sul do Brasil, especificamente para a Serra Gaúcha, descrita na narrativa de Pozenato e o sul de Santa Catarina em Mazzurana. Elaboramos um referencial teórico que contempla a análise do mito da busca da terra prometida como norteador da pesquisa e suas reatualizações históricas. Estudamos os principais postulados da teoria do imaginário a partir de seu conceito, contemplando também os regimes da imagem: diurno e noturno, a ideia do trajeto antropológico, a bacia semântica, conceitos que nos auxiliaram na análise efetuada. Importante também na construção da tese o estudo sobre a narrativa, seus elementos constituintes, passando pela análise das narrativas histórico-literárias e suas imbricações com as narrativas históricas sobre o processo de imigração no Brasil. O drama da imigração italiana que serve de pano de fundo das narrativas é espaço privilegiado para recuperar o cotidiano de dois territórios - Brentano e Santa Corona - espaços imaginais em que as personagens se constituem como desbravadores. A experiência vivida aparece dotada de múltiplos sentidos, sedimentados sob o jugo da conquista pela cocanha e pelas agruras de uma vida difícil, envolvida em dores e alegrias, na espera de um devir de fama e fartura para o imigrante. Como metodologia de trabalho, elegemos a mitocrítica desenvolvida por Durand e que nos possibilitou o desenvolvimento de análises a partir da teoria do imaginário. Para dar conta das análises, desenvolvemos constelações de imagens a partir das quais fizemos a relação entre as narrativas e as imagens que delas emanam. As constelações mostraram que em ambas as narrativas o mito da busca da terra prometida é o fio condutor e que, a partir dessa busca, surgem outras constelações de imagens que, em última instância, reatualizam o mito estudado, gerador de tantas outras narrativas em todos os tempos e culturas, reatualizando, também, a saga humana de encontrar um lugar que possa nomear como paraíso.

Palavras-chave: Imaginário. Narrativas histórico-literárias. Mito fundador.

ABSTRACT

This thesis aims to study the narratives “A cocanha” by José Clemente Pozenato and “Operarios de Primeira hora” by Valdemar Mazzurana from the assumptions of the imaginary theory, developed by Durand. It is a cross reading between the two narratives, seeking to identify if there is a common imaginary that permeated the life of Italian immigrants to the south of Brazil, specifically to the Serra Gaucha, described in the narrative of Pozenato and the south of Santa Catarina in Mazzurana. We elaborated a theoretical framework that contemplates the analysis of the myth of the search for the promised land as a guide for research and its historical updates. We also studied the main postulates of the theory of the imaginary from its concept, also contemplating the regimes of the image: day and night, the idea of the anthropological path, the semantic basin, concepts that helped us in the analysis carried out. Also important in the construction of the thesis is the study of the narrative, its constituent elements, passing through the analysis of the historical-literary narratives and their overlap with the historical narratives about the immigration process in Brazil. The drama of Italian immigration that serves as a backdrop for the narratives are privileged spaces for recovering the daily lives of two territories - Brentano and Santa Corona - imaginary spaces in which the characters constitute themselves as explorers. The lived experience appears endowed with multiple senses, sedimented under the yoke of conquest by the itch and the hardships of a difficult life, involved in pains and joys, waiting for a future of fame and abundance for the immigrant. As a work methodology, we chose the mitocritics developed by Durand and which enabled us to develop analyzes based on the theory of the imaginary. To account for the analyzes, we developed constellations of images from which we made the relationship between the narratives and the images that emanate from them. The constellations showed that in both narratives the myth of the search for the promised land is the guiding thread and that, from this search, other constellations of images emerge that, in the last instance, update the studied myth, which generates so many other narratives in all times and cultures, also updating the human saga of finding a place to name as paradise.

Keywords: Imaginary. Historical-literary narratives. Founding myth.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo estudiar las narrativas "A cocanha" de José Clemente Pozenato y "Operários de Primeira hora" de Valdemar Mazzurana basadas en los supuestos de la teoría del imaginario, desarrollado por Durand. Es una lectura cruzada entre las dos narraciones, buscando identificar si existe un imaginario común que impregne la vida de los inmigrantes italianos al sur de Brasil, específicamente a la Serra Gaúcha, descrita en la narrativa de Pozenato y el sur de Santa Catarina en Mazzurana. Elaboramos un marco teórico que contempla el análisis del mito de la búsqueda de la tierra prometida como guía para la investigación y sus actualizaciones históricas. También estudiamos los principales postulados de la teoría del imaginario desde su concepto, contemplando también los regímenes de la imagen: día y noche, la idea del camino antropológico, la cuenca semántica, conceptos que nos ayudaron en el análisis realizado. También es importante en la construcción de la tesis el estudio de la narrativa, sus elementos constitutivos, incluido el análisis de narrativas histórico-literarias y su superposición con las narrativas históricas sobre el proceso de inmigración en Brasil. El drama de la inmigración italiana que sirve de telón de fondo para las narraciones son espacios privilegiados para recuperar la vida cotidiana de dos territorios, Brentano y Santa Corona, espacios imaginarios en los que los personajes se constituyen como exploradores. La experiencia vivida parece estar dotada de múltiples sentidos, sedimentados bajo el yugo de la conquista por el picor y las dificultades de una vida difícil, involucrados en dolores y alegrías, esperando un futuro de fama y abundancia para el inmigrante. Como metodología de trabajo, elegimos las mitocríticas desarrolladas por Durand y que nos permitieron desarrollar análisis basados en la teoría de lo imaginario. Para dar cuenta de los análisis, desarrollamos constelaciones de imágenes a partir de las cuales establecimos la relación entre las narraciones y las imágenes que emanan de ellas. Las constelaciones mostraron que en ambas narraciones el mito de la búsqueda de la tierra prometida es el hilo conductor y que, a partir de esta búsqueda, surgen otras constelaciones de imágenes que, en última instancia, actualizan el mito estudiado, que genera tantas otras narrativas en todos tiempos y culturas, también actualizando la saga humana de encontrar un lugar para nombrar como paraíso.

Palabras-clave: Imaginario. Narrativas histórico-literarias. Mito fundador

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 - Visão durandiana do signo.....	27
Quadro 2 - Resumo das Estruturas Durandianas.....	50
Quadro 3 - Regime diurno da imagem.....	55
Quadro 4 - Regime noturno da imagem.....	56
Quadro 5 - Região e número de imigrantes.....	63

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mito diretor e mitemas	25
Figura 2 – Gestos dominantes	60
Figura 3 – Constelação de Imagens da Terra	115
Figura 4 – Constelação de Imagens do Feminino	111
Figura 5 – A Constelação de Imagens do Mar	120
Figura 6 – Constelação de Imagens do Medo	126
Figura 7 – Constelação de Imagens do Mal	132
Figura 8 – Constelação de Imagens do Herói Italiano	143
Figura 9 – Jornada do Herói	145

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
1.1 CONTRIBUIÇÕES DESSA PROPOSTA DE ESTUDO	17
1.2 EPISTEMOLOGIA DA TESE	19
1.3 A MITOCRÍTICA	21
2 ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO.....	28
2.1 <i>SCHÈMES</i> , ARQUÉTIPOS	33
2.2 OS SÍMBOLOS	34
2.3 SOBRE O MITO – PARA UMA COMPREENSÃO DO SER DO HUMANO	36
2.3.1 O mito em Cassirer.....	38
2.3.2 Eliade e a Mítica da Religação Cósmica.....	41
2.3.3 Campbell e a Mitologia do Espírito	45
2.4 AS ESTRUTURAS	46
2.5 OS REGIMES DA IMAGEM.....	48
2.5.1 Regime Diurno	48
Fonte: Adaptado de Silva (2014, p.45).....	52
2.5.2 Regime Noturno.....	52
2.6 SOBRE A BACIA SEMÂNTICA.....	54
2.7 TRAJETO ANTROPOLÓGICO.....	56
2.8 DIÁSPORA ITALIANA: EM BUSCA DA COCANHA	58
2.9 COCANHA: UM PAÍS DE DELÍCIAS.....	63
2.9.1 América: da utopia à distopia	69
3 REFLEXÕES SOBRE A NARRATIVA HISTÓRICO-LITERÁRIA	75
3.1 ELEMENTOS DA NARRATIVA	79
3.2 MAZZURANA E POZENATO: A VISIBILIDADE DO IMIGRANTE ITALIANO NO SUL DO BRASIL.....	84
4 IMAGINÁRIO COMPARTILHADO DO IMIGRANTE ITALIANO NO SUL DE SANTA CATARINA E NA SERRA GAÚCHA	87
4.1 A IMIGRAÇÃO ITALIANA NO SUL DO BRASIL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	87
4.1.1 O sul catarinense- a mítica Brentano de Mazzurana	89
4.1.2- Santa Corona-Caxias e seus desafios na obra de Pozenato	93
4.2 Constelações de Imagens.....	94

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS	151

1 INTRODUÇÃO

Esta tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Ciências de Linguagem está em consonância à linha de pesquisa “Linguagem e Cultura”, pois se situa entre os campos da literatura, antropologia, correlacionando a arte literária como produção simbólica à antropologia e movimentos de imigração. Da mesma forma, fruto das discussões e produções realizadas no Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano.

O objetivo central está no estudo do imaginário que se construiu/constrói na corrente imigratória italiana no sul de Santa Catarina e na Serra Gaúcha, tendo como referenciais de análise as narrativas literárias *Operários de Primeira Hora*, de Valdemar Muraro Mazzurana (2012) e *A Cocanha*, de José Clemente Pozenato (2000). Trata-se de um estudo de leituras cruzadas entre as duas narrativas em que se buscará nos mitos construídos, especialmente orbitados no da Terra Prometida, a partir da vinda ao novo mundo, o imaginário do imigrante italiano. Ao mesmo tempo que são literárias, estas narrativas também revelam aspectos da história destas regiões e de acordo com Sandra Jatahy Pesavento (2000, p.7):

Tal como as musas, que participam da construção do mundo, na medida em que “criam” aquilo que cantam, história e literatura são formas de “dizer” a realidade e, portanto, partilham esta propriedade mágica da representação que é a de recriar o real, através de um mundo paralelo de sinais, constituídos de palavras de imagens.

Desta forma, pretende-se continuar um diálogo, já iniciado com o texto da dissertação de mestrado, entre literatura e história, norteadas pelo escopo teórico do imaginário de Gilbert Durand, observando o percurso antropológico que a imigração italiana traçou nas regiões de abrangência das narrativas que estudamos. Assim também estabelecemos como objetivos, buscando avançar na pesquisa do imaginário: descrever a formação da “bacia semântica” do imaginário nas duas narrativas estudadas; mapear os principais elementos simbólicos presentes nas narrativas analisadas; aprofundar a compreensão, a partir desses elementos, do mecanismo de compartilhamento de imaginários e dos processos de identificação cultural dos imigrantes italianos descritos nas narrativas.

A leitura cruzada das duas narrativas sob as lentes do imaginário se justifica na medida em que se possa analisar a produção literária de regiões brasileiras que têm em comum a ocupação de suas terras por imigrantes italianos. Coincidentemente ou não, os autores são gaúchos, mas Mazzurana vive em Santa Catarina há mais de 40 anos. Ambos escrevem sobre a imigração italiana no sul do país, revisitando o mito da busca de terras

prometidas no sul de Santa Catarina, na mítica Brentano de Mazzurana ou Santa Corona, de Pozenato.

O aprofundamento nas leituras das narrativas selecionadas para o estudo traz os diversos olhares sobre as duas regiões cuja imigração italiana se faz presente e nos permite reconhecer os elos do imaginário que cruzam a História, a Cultura e a Literatura sul catarinense e da Região de Colonização Italiana na serra gaúcha. Esse é um trajeto narrativo pelo qual procuramos encontrar os fios que tornam história e literatura partícipes de espaços enredados, constituindo a teia de relações, tão cara aos estudos do imaginário e sua proposta interdisciplinar de discussões. Ou lugar do entre-saberes (DURAND, 1996).

Os caminhos que se podem percorrer ao analisar narrativas literárias que se cruzam com aspectos da história precisam ser compreendidos como atividades humanas que se expressam por um imaginário de acordo com os estudos durandianos. Assim, cabe a este responder a algumas questões norteadoras, tais como: em que medida as imagens percebidas cotidianamente contribuem para a formação do imaginário do imigrante italiano inseridos nos contextos das narrativas analisadas? O que há em comum entre os imaginários construídos pelos italianos do sul de Santa Catarina da obra de Mazzurana e os da Serra Gaúcha, da obra de Pozenato? É possível comparar nas narrativas a forma imaginária de organização e de procura pela cocanha? Este lugar imaginário que se configura como o mito “da busca da terra prometida” é real como todo imaginário ou é imaginário por que é real?

Responder a estas indagações, bem como a outras que suscitarem durante o percurso que se pretendeu estabelecer para a elaboração da tese, foram nossas metas, pois a pesquisa científica tem, em um de seus vieses, um quê de passionalidade que nos abraça, enredando-nos para os espaços textuais das narrativas de Mazzurana e Pozenato, lugar em que se configuram as primeiras indagações sobre o caráter identitário da literatura produzida em regiões de colonização italiana no sul do Brasil e a forma de expressão no imaginário.

Mediante essas observações, a proposta que levantamos como tese a ser comprovada (ou não) é: As regiões de colonização italiana do sul de Santa Catarina e Serra Gaúcha têm em comum um imaginário que se sustenta e se reatualiza de forma constante, mantendo o fio condutor do mito que os conduziu à América: encontrar a cocanha, a partir das narrativas *Operários de Primeira Hora, a épica da migração italiana no sul de Santa Catarina*, de Valdemar Mazzurana e *A Cocanha*, de José Clemente Pozenato.

1.1 CONTRIBUIÇÕES DESSA PROPOSTA DE ESTUDO

Quando optamos, já na construção da dissertação de mestrado, em estudar a literatura a partir da narrativa de Mazzurana, tínhamos a convicção do desafio de apresentar à academia um texto ainda pouco conhecido e explorado na comunidade científica. Foi, na realidade, o primeiro estudo sobre a obra literária deste autor. Sendo bem recebido e aceito, passamos a compreender que um trabalho científico também tem de “mobilizar cognições e afetos do pesquisador” (EUNICE GOMES, 2009, p.35) e que é possível manter o distanciamento necessário para que se produza cientificamente, mas que o envolvimento pessoal e profissional se constituem como alavancas no processo de se construir o texto científico.

Por que as narrativas italianas nos seduzem? Primeiro porque a terra como símbolo de acolhimento e forma de sustento se presentifica no cotidiano da vida da pesquisadora. Estamos sempre em contato com a terra: desbravando-a, machucando-a, apalpando-a, mas é um dos elementos fundamentais na cultura de subsistência em que nos inserimos como herdeiros dos “operários de primeira hora”, compreendendo a terra no sentido durandiano, que assim se expressa:

Primitivamente, a terra, tal como a água, é a primordial matéria do mistério, a que é penetrada, que é escavada e que se diferencia simplesmente por uma resistência maior à penetração. [...]. Essa crença na divina maternidade da terra é certamente uma das mais antigas; de qualquer modo, uma vez consolidada pelos mitos agrários, é uma das mais estáveis. [...]. O casal divino céu-terra é [...] um *leitmotiv* da mitologia universal. [...]. Em todos esses mitos [do casal céu-/terra], a terra desempenha um papel passivo, embora primordial (DURAND, 2012, p.230).

Assim, encontrar os fios condutores que trouxeram os imigrantes europeus, italianos especificamente, para o sul de Santa Catarina e Serra Gaúcha é escavar esta terra simbólica, a cocanha sonhada em Mazzurana e Pozenato que fez as personagens destas narrativas se embrenharem nas matas, buscando terra: terra para produzir, terra que tivessem água, terra que os acolhessem, não importando se heróis ou não-heróis. Essa terra também somos nós, que descendemos daqueles que nos antecederam e que, de alguma forma, também percorremos um trajeto antropológico, marcado pelas pulsões (também tensões) que ritualizam e reatualizam o mito da busca da terra prometida, presente em narrativas de todas as culturas, com nomeações diferentes, mas com a essência de felicidade e fartura para a humanidade.

Cabe, também, comentar que esta tese se desenvolve a partir da metodologia desenvolvida por Durand em seus tratados sobre o imaginário e sua mitodologia. Os estudos e as análises fundamentam-se sob a perspectiva da mitocrítica e a desenvolvemos a partir de constelações de imagens, centralizando eixos como: a terra prometida; a presença do feminino

nas narrativas; a constelação de imagens do medo, do mal, da mar e do herói. Para esta qualificação, desenvolvemos duas imagens constelares que serviram como balizadoras de toda a análise da leitura cruzada que fazemos entre as narrativas de Pozenato (2000) e Mazzurana (2012), tentando identificar os isomorfismos que as compõe e que compõem uma teia imbricada de imagens que reatualizam e intensificam o imaginário da imigração italiana na Serra Gaúcha e sul de Santa Catarina.

1.2 EPISTEMOLOGIA DA TESE

Para que se possa construir uma pesquisa científica relevante e que se constitua como uma contribuição ao universo acadêmico, é necessário, também, que esteja ancorada em estudos conceituais já elaborados por autores cujas obras já se inserem nos escopos teóricos sobre o tema. Nessa perspectiva de trabalho, a pesquisa que se inicia com esse projeto tem como base teórica os estudos da teoria do Imaginário, proposta por Durand em sua obra capital *As estruturas antropológicas do imaginário*. A partir de seus desdobramentos, outros escritos de Durand corroborarão na compreensão desse escopo teórico: *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (1998); *Campos do Imaginário* (1996); *A imaginação simbólica* (1988); *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas* (1983), entre outros. Danielle Rocha Pitta, Eunice Simões Lins, Ana Taís Portanova, Jean-Jacques Wunenburger, Rogério de Almeida, Ana Maria Lisboa de Mello também são leituras que nos guiam pelos caminhos do imaginário. Para elaborar as conceituações e terminologias do Imaginário, recorreremos, ainda, a Carl Gustav Jung para que se possa compreender de que forma se elaboraram as imagens a partir das estruturas psíquicas durandianas: *schèmes*, arquétipos, símbolo e mito. De Jung também vem a contribuição sobre a formação de imagens a partir do que ele denominou inconsciente coletivo. De igual importância para que se compreenda as bases teóricas em que se sustentará a tese de doutoramento são os estudos bachelardianos. Desse filósofo, interessa-nos a fenomenologia dos quatro elementos, com uma maior ênfase no elemento terra, sem desconsiderar os demais. Também outras obras de Gaston Bachelard sustentarão a fundamentação da importância da imaginação como força criadora e indispensável ao fazer literário.

Além de Durand, Jung, Bachelard, os estudos dos mitólogos Mircea Eliade e Ernst Cassirer são fundamentais para que se compreenda as funções dos mitos na sociedade e sua constante reatualização como formador do social por meio das imagens arquetípicas. Ainda as contribuições de Joseph Campbell sobre a mitologia serão significativas para que se possa

esboçar as imagens míticas da “cocanha”, o paraíso imaginal perseguido pelas personagens das narrativas literárias aqui analisadas cuja imagem norteadora é a imigração italiana.

Por se tratar de narrativas histórico-literárias e pela proposta de se empreender “leituras cruzadas” (PESAVENTO, 2000), necessários são também os estudos de Walter Piazza, João Leonir Dall’Alba e Carlos Renato Carola sobre a imigração italiana em Santa Catarina, e de Rovílio Costa e outros, que trabalham as questões históricas da imigração na região da serra gaúcha, nominada como região de colonização italiana de onde emergiu a narrativa de Pozenato. As contribuições de Stuart Hall (2003) sobre a diáspora são pertinentes ao estudo para que se possa analisar as causas que levaram os italianos deixarem a Itália no final do século XIX, empreendendo o sonho de buscar a cocanha no sul do Brasil.

Outro aspecto fundamental é o tratamento teórico da narrativa literária que apresenta particularidades e elementos desse gênero textual. Paul Ricoeur, Walter Benjamin, Gancho, Alfredo Bosi são balizadores dessa conceituação uma vez que as narrativas histórico-literárias são construídas e analisadas também por suas características como um gênero textual, ligado à expressão da arte literária.

A opção de trabalharmos com a lentes da teoria do imaginário nos distancia do paradigma positivista, espaço em que a linguagem simbólica não se caracteriza como objeto de pesquisa, o que justifica o recorte bibliográfico que apresentamos para que possamos compreender os cruzamentos entre as duas narrativas, objeto desse estudo.

Os estudos de Marcos Ferreira-Santos e Rogério de Almeida (2012) apontam que para analisar *corpus* em uma perspectiva antropológica dada pela teoria do imaginário pressupõe o que os autores nomeiam como *jornada interpretativa*. Essa jornada prevê uma reflexão e pesquisa sobre um grupo cultural e suas manifestações simbólicas, afetuais, político-sociais e econômicas.

Assim, desenvolver uma hermenêutica a partir do escopo teórico desenvolvido por Durand é compreender essa troca incessante de sentidos (a poiética), “a percepção do Outro em seu próprio tempo e o impulso criador que nos toca: somos impelidos a criar” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p.43).

Queremos, então, afirmar a necessidade dessa hermenêutica como jornada interpretativa que Durand (apud FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p.44) nomeia como *momento mítico de leitura*, levando-se em conta que

nossa interpretação e leitura de um texto (seja qual for a natureza do texto verbal ou não verbal) vai depender sempre do momento em que nos encontramos em nosso próprio momento autoformativo, da relação de forças entre os mitos que vivemos,

do momento fotográfico em que nos detemos sobre as coisas do mundo, dos Outros e de nós mesmos, nesse sentido, nenhuma verdade é eterna, nenhuma conclusão final, mas assumimos a condição neo-nata e inacabada da pessoa. A cada dia, uma nova leitura. A cada leitura, a jornada se cumpre e se estende. A cada jornada, novas paisagens se abrem e aquilo que éramos se re-organiza em novas constelações a requerer novas bússolas.

Como a proposta de tese é uma leitura cruzada de duas narrativas sobre imigrantes italianos no sul do Brasil, mais especificamente no sul de Santa Catarina (o espaço da mítica Brentano), de Valdemar Mazzurana, e a serra gaúcha, representada miticamente por Santa Corona, na obra *A Cocanha* de José Clemente Pozenato.

A leitura cruzada é uma proposta de pesquisa que prevê o confluyente diálogo entre as diferentes disciplinas ou campos do saber. É o caso desse estudo, pois se trata de narrativas histórico-literárias que têm em comum o diálogo com a imigração italiana em regiões de dois estados sul brasileiros. Apesar de a história e a literatura possuírem métodos e exigências diferenciadas, é possível, a partir do conjunto arquetipológico proposto na teoria durandiana do imaginário, buscar as confluências intertextuais que se expressam nas narrativas, objeto desse estudo. Por esse caminho, entendemos que traçar um percurso metodológico se faz necessário e indicamos a seguir de que forma as análises serão realizadas a partir da interpretação das narrativas. Esta interpretação terá como ferramenta a mitocrítica, desenvolvida por Durand.

1.3 A MITOCRÍTICA

A crítica literária é um campo de estudos em que circulam muitos vieses interpretativos. Antes de abordar a mitocrítica durandiana, fazemos, ainda que de forma sucinta, um recorte dessas correntes que também tratam da análise de mitos e suas recorrências.

Também E. M. Meletínski se dedicou ao estudo do mito, aproximando-se de Durand, buscando nas narrativas as constâncias míticas ou os arquétipos literários. Ele mesmo afirma: “Acredita-se que a mútua correlação entre o mundo interior do homem e seu ambiente são tanto objeto da imaginação poética e mitológica quanto a correlação anímica dos princípios do consciente e do inconsciente” (MELETÍNSKI, 2002, p.23).

Feitas estas considerações sobre metodologias que podem ser utilizadas para analisar narrativas míticas, chegamos à mitodologia desenvolvida por Durand em seus estudos sobre o imaginário, que afirma que a “função da imaginação é motivada não pelas coisas, mas por uma

maneira de carregar universalmente as coisas como um sentido segundo, como um sentido que seria a coisa do mundo mais universalmente partilhada” (DURAND, 2012, p.378).

Durand (2012), em sua obra capital *As estruturas antropológicas do imaginário*, elaborou sua metodologia de estudo do imaginário, situando o corpo na origem da imaginação. O sistema de Durand é dividido em três universos míticos: o heroico, o místico e o dramático, que constituem um esquema de ação fundador, derivados de reflexos dominantes. Durand conecta esses reflexos dominantes a relações entre o corpo e as representações, e cada universo mítico varia conforme o gesto que está em seu cerne (DURAND, 2012), tal como já apresentamos anteriormente. O imaginário é um sistema dinâmico e que organiza as imagens cujo papel fundador é o de mediar a relação do ser humano com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Essa potente função do imaginário acompanha os esforços mais concretos da sociedade, moldando a ação social e a obra estética. A mitologia é primeira em relação a qualquer metafísica, mas também ao pensamento objetivo (DURAND, 2012).

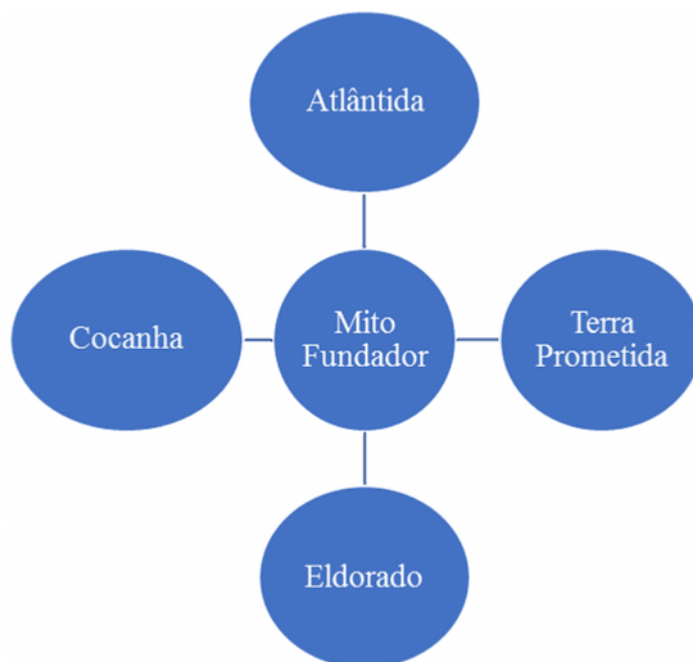
Teixeira (2000) afirma que a mitanálise e a mitocrítica, criadas por Durand, são heurísticas, ou seja, formas de descobrir a origem e a historicidade dos fatos, que dão conta da trajetividade entre os dois polos. A mitocrítica partindo do mito pessoal enraizado e a que trabalha com o contexto sociocultural, no qual os mitos pessoais são criados, interpretados e modificados.

Almeida (2011, p.24) define mitocrítica como “uma técnica de investigação que parte das obras literárias, artísticas, dos relatos, histórias de vida, documentos e narrativas de modo geral para depreender os mitos diretores dessas produções”.

Os estudos durandianos apontam que há um relato mítico inerente à significação de toda narrativa e diz ainda que “o mito decompõe-se em alguns ‘mitemas’ indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico, mas diacronicamente, ele é apenas constituídos pelas ‘lições’ que podem ser entendidas como leituras ou recepção” (DURAND, 1998, p.155).

Na figura abaixo, o mito fundador, essa busca por um lugar perfeito, se desdobra em mitemas, nomeações que essa busca utópica apresenta e que podem ser consideradas variações do mito, mas conservam sua essência.

Figura 1- Mito diretor e mitemas



Fonte: Desenvolvido pela autora, 2020.

A mitocrítica, ao ser aplicada em narrativas histórico-literárias, investiga o contexto histórico-cultural em que está inserida e, nesse sentido, analisa os arquétipos e mitos que nelas aparecem e se estes se afinam com os símbolos instituídos ou se apontam para o caráter instituinte que tenta se afinar naquela trama.

A mitocrítica evidencia, num autor, numa obra de uma determinada época e meio, os mitos diretores e suas transformações significativas. Permite mostrar como é que um determinado sinal de caráter pessoal do autor contribui para a transformação da mitologia estabelecida ou, pelo contrário, acentua este ou aquele mito diretor estabelecido (DURAND, 1979, p.313).

Outro aspecto que a mitocrítica procura mostrar são as analogias entre as muitas estruturas literárias e míticas, identificando um determinado núcleo comum. Esse núcleo mítico comum pode estar no não dito (no sugerido) oculto na narrativa.

Importante destacar que em sua obra *De La Mitocrítica al Mitoanálisis*, Durand (2013) amplifica conceitos essenciais de seus estudos da imagem, reafirmando que a imagem carrega em si, de forma implícita, a dinâmica do aparato simbólico, constituído de *schèmes*, arquétipos e imagens arquetipais, símbolos (centrais) para desembocar finalmente no mito e em sua família semântica: mitema e mitologema.

Mitema pode ser definido como uma “espessa unidade constitutiva”, para designar uma espécie de “átomo” fundamentador do discurso mítico. É a menor unidade do discurso

mítico que é redundantemente significativa, isto é, que visa à repetitividade,

uma unidade que não se pode reduzir a uma palavra nem a uma sintaxe e que é constituída por um conjunto semântico, onde, pelo menos, uma palavra é significada, é completada por um atributo, e *a posteriori* por um verbo. É, portanto, o grupo de palavras que, de algum modo, desempenha o papel mítêmico (DURAND, 1982, p. 85).

Já os mitologemas são um tema constituído de unidades menos significativas e menos redundantes do que o mitema. Granato (2000, p.63) assim os define:

Os mitologemas são constituídos por mitemas, as últimas unidades míticas, sempre organizadas, porém, de forma estrutural. Para proceder a hermenêutica mitocrítica são levantadas as imagens simbólicas e os temas redundantes arquetipais (sincronias míticas), as situações, personagens e cenários e, por fim, a compreensão das intencionalidades implícitas das lições transmitidas, que constituem os aspectos axiológicos e pedagógico do mito. Dentro dessa perspectiva são estabelecidas correlações com outros mitos de outros momentos de outros momentos históricos e outras áreas da cultura; dessa forma são desvelados os mitos diretivos e suas transformações.

Entendendo a análise das narrativas por esta categoria durandiana, buscamos compreender os mitos pessoais que deram origem aos projetos de vida de cada indivíduo e que também comungam de projetos coletivos construídos pelos imigrantes italianos no sul do Brasil.

Para o estudioso das imagens, estas se constituem como representação mental do mundo sensível e inteligível. As imagens são assim nomeadas por Durand (2013): sensíveis representações mentais estáticas que possibilitam a apreensão formal do mundo sensível (percepções visual, auditivo, gustativo, olfativo e tátil que copia, reproduz, representa direta e indiretamente o que nossos órgãos sensoriais capturam do mundo exterior). Imagens simbólicas: apresentam mobilidade de imagens, versatilidade. Podem ser consideradas como uma representação mental, dinâmica e polivalente, que permite a apreensão do universo simbólico, do que não pode ser diretamente apreendido por meio de sensação ou percepção.

Durand (2013) também reforça o que define como símbolo. Para ele, a definição de Ricoeur da primazia do sentido literal *versus* para o plano secundário (para Durand a primazia está no caminho oposto no ordem: a linguagem não faz mais do que especificar a ordem simbólica usando sinais e sintaxe que são derivações expressivas do símbolo).

Para ele, os signos habitariam em três espécies: arbitrárias, alegóricas e símbolos. O quadro a seguir apresenta a visão durandiana do signo.

Quadro 1- Visão durandiana do signo

	O signo	A alegoria	O símbolo
Significante	Arbitrário	Não arbitrário	Não arbitrário
Relação entre significante e significado	Equivalência indicativa	Tradução (traduz economicamente o significado)	Epifania
Significado	Pode ser apreendido por outro processo do pensamento. Dado antes do significante.	Difícilmente captável por um meio direto. Dado antes do significante.	Nunca pode ser captado pelo pensamento direto. Nunca é dado fora do processo simbólico.

Fonte: Durand (1995, p.17).

No Arbitrário, significante e significado gozaria de uma total adequação, indicando uma equivalência entre si (palavras, números, siglas, sinais). Os Alegóricos referem-se ao mundo da abstração, são forçados a livrar-se de sua arbitrariedade, porque conceitos abstratos são menos óbvios que aqueles que pertencem ao campo do sensível: alegoria, emblema e apologético. Traduz de forma econômica o significado. E, no Símbolo, não há adequação entre significante e significado. É a epifania entre significante e significado, o significado não pode ser dado fora do processo simbólico. Essa recondução da epifania é nada menos do que a experiência numinosa, quando o símbolo não é representação de algo, mas a própria evocação (a existência epifânica) da presença da coisa referida. É com a ajuda desse entendimento que Durand explica a diferença entre a imagem da representação (direta ou indireta, signos) e da apresentação, a epifania da imaginação simbólica que mescla a representação a outras manifestações.

Para este estudo, importa compreender os símbolos e suas expressões míticas nas narrativas que analisamos, pois conforme Durand (2013), uma característica fundamental do símbolo é a redundância que classifica em três categorias: **Símbolos rituais** – por meio do gesto (orações, bênção de comida, honras à bandeira, etc); **Mitos** - a redundância é dada por relações linguísticas, um mito é a repetição de certos relacionamentos, lógicos e linguísticos, entre ideias ou imagens expressas verbalmente; e **Símbolos iconográficos** - imagem pintada, esculpida, etc.

Neste estudo, nosso maior interesse é o estudo do mito, pois é o fio condutor das narrativas sobre os italianos no sul do Brasil que tem como tecido das narrativas o mito da busca pela cocanha. Assim, o mito e suas redundâncias nos interessam para que possamos analisar as narrativas a partir das constelações de imagens primordiais que vão aparecendo em torno do mito condutor. Ao analisar o mito primordial, verifica-se no redobramento de seus símbolos e a repetição de suas sequências. O mito, em vez de contar uma série de eventos, eternamente repete um ato de criação. É sobre o eterno começo de uma cosmogonia que é um remédio contra o tempo e a morte; porque contém um princípio de defesa e conservação que se comunica com o rito, assim que o mito envolve essa estrutura simbólica, pelo isotopismo, que é a redundância semântica cuja intenção é a busca por tempo perdido e esforço abrangente de reconciliação com um tempo eufemizada e com a morte vencida ou transmutada em aventura paradisíaco (DURAND, 2013).

Partindo dessa ideia de mito, atingimos os mitologemas, perguntas que questionam os porquês da vida e morte, de onde viemos e para onde vamos, o lugar do homem na criação, as fronteiras do que sagrado e profano. Mitologema é qualquer questão colocada pelo ser humano a que falta de uma resposta do positivismo científico. Nesse sentido, o mito é uma história simbólica que tenta responder a mitologias diferentes e que esta história é composta de unidades mínimas e redundantes de significância que são eles chamam mitemas.

Ainda, de acordo com Durand (1992, p. 343), metodologicamente a decomposição do mito em mitemas segue os passos a seguir:

- 1) Relacionam-se os temas, as recorrências simbólicas, que constituem as sincronicidades míticas da obra.
- 2) Examinam-se as situações e as combinatórias de situações dos personagens e dos elementos que perfazem o plano diacrônico.
- 3) Utiliza-se um tipo de tratamento à americana¹, localizando-se as diferentes lições do mito, correlacionando-as com as de outros mitos de uma época ou de um espaço cultural determinado.

Ainda, em seus estudos, Durand (2012) propõe que os elementos da mitocrítica podem ser analisadas a partir do título, da obra como um todo de um determinado autor, de parte de obras de autores, como é este estudo. O terreno em que se dá nossa investigação abarca um espaço e um tempo que revela de que forma o mito da Cocanha se constituiu e a forma como é reatualizado nestas narrativas.

Ao nos debruçarmos sobre as duas narrativas, objeto de estudo, desenvolvemos esse passo a passo mitocrítico descrito por Durand e que nos aponta (ou não) se os objetos de tese

definidos confirmam o mito da busca pela cocanha. Nesse sentido, compreendemos que a arquetipologia geral de Durand, fundamentada em uma fantástica transcendental de cunho simbólico e mítico, estruturada em uma antropologia do imaginário, permite a elaboração de uma crítica literária leal ao mito que aqui estudamos.

E para dar conta da proposta de análise das duas narrativas cuja temática é a busca da cocanha no sul do Brasil, elaboramos imagens constelares em que cada tema se desdobra em tantas outros e que nos auxiliou nas análises. Assim, a primeira constelação tem como ideia norteadora a terra e os desdobramentos de imagens que dela suscitam.

A segunda imagem constelar tem como núcleo a presença do feminino na imigração italiana, buscando compreender que imagens ou que imaginário se formou a partir das relações que se estabeleceram nas colônias italianas na percepção das mulheres.

A terceira constelação traz como ideia central as imagens relacionadas ao mar (ou imagens que surgem a partir do elemento água) por entendê-la como elemento de travessia, de ritual de passagem, fio condutor para chegar à utópica América.

Para se analisar os obstáculos pelos quais os heróis das narrativas passaram, elaboramos outra constelação cujas imagens centrais se relacionam ao medo e ao mal, elementos que reelaboram imagens arquetipais que figuram em todo tempo e cultura e que vencidas, fazem aparecer a ideia do herói.

Para finalizar, a constelação que traz a ideia do imigrante italiano como herói nas narrativas analisadas. Para isso, utilizamos os pressupostos de Campbell ao elaborar a jornada do herói, entendido, neste estudo, como o coletivo de personagens que compõem as narrativas, uma vez, que cada personagem precisou cumprir os passos para que pudesse alcançar o objetivo: conquistar a cocanha.

2 ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO

O imaginário concebido por Durand transcende a ideia da imaginação como fantasia/devaneio. Não é sobre um “imaginário desvalorizado” (DURAND, 2012) que nos debruçamos nesse estudo. O imaginário, sua arquetipologia e metodologia de trabalho são os balizadores para que se desvende o objeto de tese aqui proposto. A teoria que nos guia à busca pela compreensão das narrativas, objetos de estudo, fundamenta-se em uma fenomenologia do imaginário que se entrega com complacência às imagens (DURAND, 2012).

Ao analisar teóricos como Sartre, Bergson entre outros, Durand (2012) aponta que as teorias intelectualistas se equivocam na concepção de imagem que apresentam, excluindo-a do pensamento lógico, como se o ato de pensar não estivesse profundamente conectado à produção de imagens. Essas teorias têm por base o papel a imagem mental a partir das formulações teóricas do signo saussuriano, confundindo imagem com palavra. Durand (2012, p.29) afirma que o “*analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre um símbolo.” Ao se referir ao símbolo, o autor afirma que ele não é do domínio da semiologia, mas daquele de uma semântica especial, que detém muito mais um essencial e espontâneo poder de repercussão que somente um sentido atribuído artificialmente. E a partir dessa interpretação de signo não-arbitrário é que Durand elabora o conceito de imaginário afirmando que:

o 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, 2012, p.18).

Esse conjunto de imagem- museu- que é simbólico, além de constituir uma coletânea de imagens, vai além disso, incorpora a subjetividade e permite a implicação de uma coletividade, lugar em que a fragmentação dos saberes é superada e passa a compor o complexo quadro das esperanças e temores de toda a humanidade, para que cada um se conheça e se reconheça nela (DURAND, 1988). Como reservatório, o imaginário agregaria imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real, leituras de vida e, por meio de um mecanismo individual/grupal, sedimentaria uma forma de ver, de ser, de agir, de sentir e de estar no mundo. Como motor, elemento propulsor, o imaginário retorna ao real, seria um sonho que realiza a realidade, funcionando como catalisador, estimulador e

estruturador das práticas. Todo indivíduo submete-se a um imaginário preexistente e todo sujeito é um inseminador de imaginários (JUREMIR DA SILVA, 2006).

Os estudos do imaginário preocupam-se com a manifestação das imagens simbólicas. Encontrar esses simbolismos, ressonâncias arquetípicas nas práticas contemporâneas têm sido o maior desafio dos estudiosos do simbolismo.

Se as tecnologias da comunicação atualizam histórica e culturalmente as possíveis manifestações simbólicas, as narrativas histórico-literárias têm papel significativo na elaboração contemporânea do conjunto imagético contido na literatura. O narrador, ao contar suas histórias para e sobre o mundo, precisa lembrar que se as ações do enredo criado pretendem colocar em comum quaisquer que sejam os sentidos, eles precisam ser vivenciados: adjetivo cuja manifestação em completude a razão permite somente quando trabalha em cooperação com o imaginário ativo. O simbolismo está impregnado de racionalidade, mas também a racionalidade está de simbolismos. A relação entre esses dois polos da consciência é estratégica e estruturante. Está visto que o trajeto de sentido é o que possibilita a contínua dinamização do conteúdo simbólico inconsciente.

Durand (citado e traduzido por Silva, 2012, p.11) recomenda que ao se estudar o imaginário se tenha como princípio:

[...] reafirmamos que todos os problemas relativos à significação, portanto ao símbolo e ao imaginário, não podem ser submetidos – sem falsificação – a uma única linha das ciências humanas. Todo antropólogo, seja ele psicólogo, sociólogo ou especialista em psiquiatria, deve ter uma cultura tal que supere em muito – pelo conhecimento de línguas, povos, história, civilizações – a magra bagagem fornecida por nossas universidades sob o título de diploma de Psicologia, Sociologia, estudos de medicina... para poder falar com competência do imaginário não se pode confiar na exiguidade ou nos caprichos da própria imaginação, mas possuir um repertório quase exaustivo do imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que nos chegam pela história, pelas mitologias, pela etnologia, pela linguística, e pela Literatura.

A citação acima reafirma o imaginário como um escopo teórico interdisciplinar ou, até transdisciplinar, pois a teoria do imaginário transcende os limites disciplinares.

Outro conceito de imaginário está relacionado com a discussão entre real e realidade e como a teoria lida com esses conceitos.

O imaginário possui compromisso com o real e não com a realidade. A realidade consiste nas coisas, na natureza e em si mesmo o real é a interpretação que os homens atribuem as coisas e a natureza seria, portanto, a participação ou a intenção com as quais os homens de maneira subjetiva ou objetiva se relacionam com a realidade, atribuindo-lhe significado. Se o imaginário recria e reordena a realidade,

encontra-se no campo da interpretação e da representação, ou seja, do real. (TRINDADE e LAPLATINE, 1997, p, 80)

Outro conceito de imaginário, elaborado por Araújo e Teixeira (2009, p.215), baseado no pensamento durandiano esclarece que

O imaginário implica um pluralismo das imagens, e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes... a saber: ícone, símbolo, emblema, alegoria, imaginação criadora ou reprodutiva, sonho, mito, delírio etc.

Durand categoriza o imaginário em regime noturno e diurno das imagens a partir de símbolos referentes a estes dois tempos, que também estão contemplados neste estudo e que vão nos permitir uma leitura das narrativas sob a perspectiva dos estudos da imagem e do Imaginário, pois como nos ensina Sébastien Joachim (2010, p.11):

Sendo o Imaginário o estudo das imagens que povoam a imaginação, em outras palavras: sendo as imagens constituintes da língua pela qual se expressa a imaginação, sendo o imaginário o domínio de residência da imaginação, um domínio ubíquo que passa ao largo do racional, é preciso portanto aprender a ler imagens.

O teórico também nos alerta sobre a incapacidade da razão de expressar adequadamente realidades dos afetos; a razão é até incapaz de compreender certas realidades da mente onde se encontram superpostas ou entrelaçadas contrariedades lógicas, contraditórias. E completa sua reflexão, afirmando que:

O reino da Imaginação ou do Imaginário, que também é o do Mito, é o reino das hiper-realidades espiritual-afetivas ou anímicas, imponderáveis, impossíveis de ser enquadradas, impossíveis de ser contidas na formalização lógica das frases, cláusulas, definições. O Imaginário transborda todo limite. Sua arquitetura existe, mas ela fica por uma boa parte misteriosa, principalmente quando se trata das imagens meta-empíricas, da profecia, da mística religiosa. As redes de imagens estão no térreo do edifício de vários andares do Mítico (JOACHIM, 2010, p.11).

Estudar o Imaginário implica estar disposto a percorrer o edifício mítico, desvendando em cada andar a complexidade das redes de significação em que cada andar exerce uma supremacia sobre aquele que lhe é inferior em força produtiva e em universalidade de sentidos. Para compreender as redes de imagens e a sobreposição de umas sobre as outras, Joachim (2010, p.11-12) nos dá esta orientação:

A ordenação de que falamos pode ser pensada assim: é uma sorte de ordem hierárquica: vai de baixo para cima quando, perante um texto que suspeitamos

comprometido com um grande mito, procedemos a um levantamento das imagens sensoriais, das imagens de superfície as quais levam a símbolos latentes, e estes à força propulsora residindo no par Arquétipo/Imagem primordial que ritmam Esquemas diretores ou “Schèmes” que ritmam o movimento. Mas do ponto de vista da Produção, o movimento é inverso. De *bottom-up* ao *top-down*. O reboiço da lambada vai de cima para baixo. Identificamos a fonte criadora do mito de partida, que compararia a uma língua estrangeira que de tradução em tradução chega para nós em nossa língua. O que precisa então é acompanhar o dinamismo, e não efetuar um levantamento estático de puro reconhecimento. De fato, analisar neste campo de estudos é dançar uma lambada [...]

E completa sua reflexão afirmando que a dialética lambadeira analogicamente corresponde a um deslocamento em duplo sentido: do Gênero ao Indivíduo ou ao Singular, transitando pela Espécie, da abstração, da universalidade e compreensão maior para a singularidade concreta; e por ser concreta e singular, a unidade focalizada se torna resistente à abstração, mais heterogênea e paradoxalmente mais complexa. O corpo humano ao vivo é mais complicado que as pranchas de anatomia pelas quais podemos abraçá-lo num só olhar (JOACHIM, 2010).

Além dessa conceituação de imaginário, interessa-nos, nesse estudo, aprofundar as questões referentes à imaginação simbólica, lugar em que os símbolos nos remetem a um significado “não mais apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido, não há um objeto sensível” (DURAND, 1988, p.14). Durand considera a dimensão simbólica como formadora da subjetividade e argumenta que esta dimensão está intrinsecamente conectada ao mito que, por sua vez, reflete os valores bem como as angústias, desejos e esperanças do ser humano. Ao desenvolver esta perspectiva de análise, Durand criou toda uma arquetipologia que não só em imagens, mas que incorpora, também, mitos e símbolos. E para que seus estudos tivessem uma diretriz ou matriz norteadora desenvolveu uma perspectiva que nomeou de regimes diurno e noturno.

Em seus estudos, Durand, comentando os estudos de Lalande, (1988, p.14) define o símbolo “como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido”. Em outras palavras, o símbolo é a recondução do sensível, do figurado ao significado, é inacessível, é epifania, aparição do indizível pelo/no significante.

Ao compreendermos o símbolo pelas lentes da teoria do imaginário, também é necessário compreender as três dimensões concretas descritas por Durand:

Todo símbolo autêntico possui três dimensões concretas: ele é, ao mesmo tempo, “cósmico” (ou seja, retira toda a sua figuração do mundo visível que nos rodeia); “onírico” (enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sentidos e

constituem [...] a massa concreta de nossa biografia mais íntima; e finalmente “poético”, ou seja, o símbolo também apela para a linguagem, e a linguagem, mais impetuosa, portanto, a mais concreta (DURAND, 1988, p.16).

Outro conceito importante formulado por Durand (2012) é o *de trajeto antropológico*, que situa a produção de imagens em um percurso que pode se instaurar no biológico indo até o sociocultural, o que nos possibilita estudar o imaginário em qualquer ponto dessa trajetória, sem que isso implique uma hierarquia de valores. A tipologia de imagens de Durand (2012) se apoia entre reflexos posturais - que estão relacionados à verticalidade do corpo no espaço – assim nomeados: “digestivos” governam as relações entre o fora e o dentro; “rítmicos” conectados ao ciclo de vida do organismo.

Em outra extremidade do trajeto antropológico, as significações simbólicas são produzidas no imaginário cultural e ofertam ao ser humano uma grande constelação de imagens organizadas em sistemas míticos. É na convergência desses dois referenciais - corporal e cultural - que o sujeito vai construir sua própria produção (DURAND, 2012).

Outro fundamento significativo na teoria durandiana, relacionado ao trajeto antropológico, são os diversos elementos que atuam na produção das imagens em âmbito particular e que propõe sejam lidas em função do lugar que ocupam neste percurso constitutivo de imagens. Esses elementos são: os *schèmes* - fundamento corporal - são os meios pelos quais as imagens se reúnem de maneira concreta e desta junção vão se formando os temas que se articulam com os *arquétipos* - conjuntos conceituais elaborados em diversas culturas e que se expressam por meio de símbolos. Os *símbolos* – concretos ou não - se organizam para compor os *mitos* – grandes sistemas dinâmicos que vão pôr em relação símbolos, arquétipos e *schèmes*. O mito permite, de acordo com Durand (citado por MONIQUE AUGRAS, 2009, p.224), “o jogo mútuo da racionalidade (presente na articulação do discurso) e da imaginação simbólica. A ‘arquetipologia geral’ acaba desembocando numa exaltação retórica, ‘último termo’ desse trajeto antropológico, no seio do qual se desdobra o domínio do imaginário”.

Outro estudo que é pertinente a essa pesquisa está relacionado ao mito, sistema dinâmico e que se organiza a partir das narrativas, pondo em cena um conjunto relacional de símbolos, arquétipos e *schèmes*. Cabe, portanto, estudá-los nesse conjunto teórico que serve para as análises das narrativas já anunciadas como objeto dessa tese.

Segundo Durand (2002), os elementos centrais do imaginário seriam: os *schèmes*, os arquétipos, os símbolos, o mito, as estruturas e os regimes.

2.1 SCHÈMES, ARQUÉTIPOS

Portanova (2017) ao fazer um estudo sobre a teoria do imaginário, chama a atenção sobre alguns termos que as traduções da obra capital de Durand (As estruturas antropológicas do imaginário) fizeram e que podem gerar equívocos em sua compreensão. A autora refere-se aos vocábulos franceses *schéma* e *schème*. Enquanto o primeiro pode ser confortavelmente traduzido por *esquema*, o segundo indica, já para o próprio Durand (2016, p. 40), “[...] a factividade e a não substantividade geral do imaginário”, próximo ao que Bachelard chama de símbolo motor: “Faz a junção, não mais como queria Kant, entre imagem e conceito, mas entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações.” (DURAND, 2016, p. 40, apud PORTANOVA, 2017, p.198). O fato de ser originário das emoções e dos gestos situam os *schèmes* como precedente da própria imagem. Essa imagem vai ser substantificada pelos arquétipos que, enquanto representação dos *schèmes*, estabelecem-se como imagem primeira/original. Resumidamente, os *schèmes* constituem-se em uma dinâmica da imagem que se relaciona diretamente com as dominantes reflexas postural, digestiva e copulativa. Dinâmica generalizante e anterior ao contato com o meio natural ou social. Esses *schèmes*, quando se conectam com o ambiente, viabilizam os arquétipos.

Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.31) afirmam que:

É a partir dos *schèmes* que geramos nossas imagens arquetípicas. Nesse sentido é que podemos dizer que a imagem se inscreve no corpo e é sua própria escritura. Ou ainda que ‘trata-se deste logos que se pronuncia silenciosamente em cada coisa sensível, enquanto ela varia à volta de certo tipo de mensagem, de que só podemos ter ideia através de nossa participação carnal no seu sentido, esposando com o corpo a sua maneira de significar, - ou destes logos proferido, cuja estrutura interna sublima da relação carnal com o mundo’¹.

Segundo Jung (2000, p. 54), “o conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar”. Ryckman (2008, p. 82) baseada nos estudos de Jung conceitua “arquétipos como temas que existiram em todas as culturas através da história [...] a natureza de tais memórias é universal por causa de nossa evolução e estrutura cerebral comum”. Assim essas imagens primeiras ou primordiais como as nomeia Jung são experiências universais, existindo tantos quantos são as experiências humanas

comuns a todos, gravados em nossa psique e expressos através de nossos sonhos. (SCHULTZ e SCHULTZ, 2011, p. 94).

Os arquétipos são o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais, ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas vêm imbricar-se. Dos arquétipos, as imagens primordiais, nasceriam os símbolos que, conforme esclarece o autor: O que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a 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, (...) enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo, símbolo muito polivalente (...) (DURAND, 2002, p. 62).

2.2 OS SÍMBOLOS

Originalmente podemos compreender o símbolo como:

A palavra símbolo (*symbolon*) deriva do verbo grego “*symbollo*”, desde muito passou por diversas definições e interpretações. Mas todas concordam de que o símbolo designa algo com um sentido objetivo, visível, por trás do qual ainda se oculta um sentido invisível e mais profundo (JACOBI, 2016, p. 95).

Essa definição primeira, já nos dá indícios da complexidade que se tem em definir a palavra símbolo, pois muitas são suas acepções. Para Doering (citado por JACOBI, 2016, p. 95), “os símbolos são símiles do eterno em modos de manifestação do transitório; ambos são ‘jogados juntos’ neles fundidos numa unidade de significado”. Essa unidade de significado confere aos símbolos um poder de estender suas raízes numa linguagem que vai além da racionalidade, chegando à sensibilidade, ao sensível.

O símbolo desperta insinuações, a linguagem só pode explicar [...]. O símbolo estende suas raízes até as profundezas secretas da psique, a linguagem roça como uma brisa suave a superfície do entendimento [...]. Apenas o símbolo consegue ligar o que há de mais diferente a uma impressão total unificada [...]. Palavras tornam o infinito, finito, símbolos transportam o espírito para além dos limites do finito, do devir, para o reino do mundo do ser infinito. Eles despertam pressentimentos, são sinais do inexprimível, são inesgotáveis como este [...] (BACHOFEN citado por JACOBI, 2016, p.95).

Por serem inesgotáveis, os símbolos estão presentes em todas as culturas, expressando as mais diversas crenças, ações, modos de ver e estar no mundo, pois:

Alguns símbolos encapsulam as crenças mais antigas e fundamentais que os seres humanos tiveram sobre o cosmo, seu lugar nele, como se comportar e o que honrar ou reverenciar. Muitos têm implicações psicológicas. Mesmo os que incorporam as ideias mais simples elevam o significado do objeto comum, escolhido como

símbolo, ampliando-o do particular para o geral [...] um sistema coerente de símbolos vivos poderia fazer com que as pessoas se sentissem em harmonia consigo mesmas, com a sua comunidade, com o cosmo. Poderia inspirar ações coletivas [...] no começo, os símbolos mais importantes representavam tentativas de conferir ordem e significado à vida humana num universo misterioso (TRESIDDER, 2003, p. 7- 8).

Durand comenta que essa captura é operada pela imaginação simbólica, sendo o símbolo “a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante” (DURAND, 1988, p.11).

Jung (2016, p.18) diz que “o que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”. O *símbolo* é atemporal. A palavra, enquanto símbolo, relaciona-se intimamente ao conjunto de nossas aspirações e comportamentos, estabelecendo um elo indissolúvel entre linguagem e ser.

Outra explicação sobre a questão do símbolo nos é dada por Chevalier (2001, p.21):

O símbolo separa e une, comporta as duas ideias de separação e de reunião; evoca uma comunidade que foi dividida e que se pode reagrupar. Todo signo comporta uma parcela de signo partido; o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas.

Essa abertura simbólica pode nos levar à compreensão de que os símbolos podem se “degenerar” em signos, assim como esses, em determinadas circunstâncias e contextos em que circulam ou, ainda, dependendo da forma atitudinal das pessoas, podem ser entendidos como símbolos (JACOBI, 2016).

Entende-se que a interpretação simbólica por essa via encontra ressonâncias nas hermenêuticas instauradoras que, para além das interpretações, buscam compreender o *homo symbolicus*, no sentido cassireriano, pois de acordo com o autor:

No mundo humano encontramos uma característica nova que parece ser a marca distintiva da vida humana. O círculo funcional do homem não é só quantitativamente maior; passou também por uma mudança qualitativa. O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator, que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o sistema simbólico. Essa nova aquisição transforma o conjunto da vida humana. Comparado aos outros animais, o homem não vive apenas em uma realidade mais ampla; vive, pode-se dizer, em uma nova dimensão da realidade. Existe uma diferença inconfundível entre as reações orgânicas e as respostas humanas. No primeiro caso, uma resposta direta e imediata

é dada a um estímulo externo; no segundo, a resposta é diferida. É interrompida e retardada por um lento e complicado processo de pensamento (CASSIRER, 1994, p. 47-48).

Assim, o universo não é apenas os fatos percebidos na dinâmica da sensação e instinto, mas também a realidade construída em seu pensamento. O que realmente faz sentido para o homem não é o “universo dos fatos”, estabelecido de forma empírica das coisas, mas sim seu próprio “mundo simbólico” formulado na idealidade de seu intelecto.

A experiência humana passa a ser efetivada não nas apreensões físico-sensoriais, mas sim nas suas formulações simbólicas. A vida do homem passa a ser revestida por uma “rede simbólica” – entretecida na linguagem, no mito, na arte, na religião etc. – que institui o real significado de seu mundo. O “universo simbólico” é que dá o teor da realidade para o ser humano; é o meio “artificial” por onde cada vez mais o homem se afasta da realidade imediatamente física, na mesma proporção em que avança para sua realidade simbólica. Nesse sentido, passa a viver não mais “num universo meramente físico”, mas em um mundo de sentidos e significados (CASSIRER, 1994).

Para Jung, um símbolo é “[...] um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além de seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”. (JUNG, 1977, p. 20). Assim, para a escola junguiana, uma palavra ou imagem é considerada simbólica quando implica algo além de seu significado manifesto e imediato, algo que não pode ser precisamente definido ou explicado. Por este motivo, ou seja, por haver várias coisas que não podemos compreender, é que, para Jung (1977, p. 21), “frequentemente usamos termos simbólicos para representar conceitos que não conseguimos definir completamente.”

2.3 SOBRE O MITO – PARA UMA COMPREENSÃO DO SER DO HUMANO

Na teoria do imaginário de Durand destaca fundamentalmente o papel do mito, narrativa que dinamiza as relações entre símbolos, arquétipos e *schèmes*.

Elegemos alguns entre os muitos autores que estudam os mitos. Esse recorte de estudo aponta os estudos de Cassirer (2000, 2001, 2004); Eliade (1957, 1989, 1991, 1992, 2010) e Campbell (2003, 2007, 1990). Cada um desses autores apresenta um estudo do pensamento mítico, a partir de abordagens que envolvem a instância simbólica. As abordagens simbólicas são pertinentes ao estudo, uma vez que se pretende compreender se o mito da *cocanha*,

recorrente nas duas narrativas que serão analisadas se confluem com o grande mito de todas as culturas “a da busca pela terra prometida”.

Mello (2018, p.177) destaca o estudo “do mito como uma arquivemória da humanidade, que surge no imaginário de todas as épocas e é um aspecto relevante das teorias do imaginário. No âmbito da criação artística, o mito é como o deus Proteus, em constante metamorfose”.

Uma das possibilidades de interpretação dos mitos é a aplicação da hermenêutica simbólica. A hermenêutica é um dos campos da filosofia que objetiva a interpretação de textos e discursos e procura compreender, interpretar o sentido de uma obra. Teoricamente a hermenêutica fundamenta-se com Schiermacher (2008) que busca fixar uma teoria geral da compreensão pela qual não conseguimos entender o todo sem que se compreenda suas partes e vice-versa. Essa técnica é conhecida como círculo hermenêutico (ALMEIDA, 2011, p.17).

Almeida (2011) citando Gadamer (1997) comenta que há uma oposição antinômica em relação ao procedimento hermenêutico:

ou se privilegia a atitude metodológica cujo distanciamento alienante possibilita o estatuto científico das ciências humanas, ou se pratica a atitude ontológica do que é estudado, ou se pratica a atitude de verdade, de pertencimento, de proximidades e se renuncia à objetividade das ciências humanas (ALMEIDA, 2011, p.18).

Em relação ao estudo aqui empreendido, assumimos o procedimento hermenêutico que vai nos permitir a prática da atitude ontológica, uma busca pela verdade, pelo pertencimento e pelas proximidades que as duas narrativas oferecem para que possamos desenvolver a mitocrítica e a mitanálise, tal como nos propõe Durand.

Fundamentamos esta posição de procedimento hermenêutico balizados pelos estudos de Ricoeur que afirma que “o que deve ser interpretado, num texto, é uma proposição de mundo, de um mundo como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis e próprios. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a este texto único” (RICOEUR, 1988, p.66). É o mundo d’ *Os Operários de Primeira Hora* e d’ *A cocanha*, narrativas histórico-literárias, que nos interessa analisar pela perspectiva do imaginário.

Ricoeur (1988) chama atenção para os grandes atalhos de sinais de humanidade depositados nas obras de cultura e completa:

Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas diante dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é compreender-se diante do texto. Não se trata de impor ao texto sua

própria capacidade finita de compreender, mas expor-se ao texto e receber dele um si mais amplo, que seria a proposição de existência respondendo, de maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo (RICOEUR, 1988, p.68)

Ao se ler as narrativas, objeto dessa tese, a aventura e as desventuras da imigração italiana no sul do Brasil, não são as nossas, são outras, que também não são as de quem as analisa. São estas questões que ilustram o distanciamento que faz parte da hermenêutica e a compreensão de si que ocorre pela dialética com o texto.

Nesse sentido, Almeida (2011) afirma que há um distanciamento tanto do escritor para com seu texto quanto do texto em relação aos leitores. Por conseguinte, o texto tem vida autônoma, é a proposição de um mundo. Ao leitor, o texto se oferece como diálogo aberto em que a compreensão de texto é a compreensão de si. Ao interpretar o texto, compreendemo-nos também pela dialética que com ele estabelece conosco, ampliando a própria proposição de mundo ao oferecer-se como mundo.

Mello (2002) também reflete sobre a questão das hermenêuticas. Para a pesquisadora estas hermenêuticas instauradoras do simbólico, amplificadoras e “escatológicas”, enfocadas pela psicologia analítica, pela fenomenologia e a antropologia arquetípicas, fazem um apelo ao essencial, revelando nossas essências espirituais, pois enquanto instauradoras amplificam o símbolo, fazendo-o revelar para além da consciência do vivido. A autora salienta, ainda, ao comentar os conceitos sobre da imaginação em Bachelard, que a potência poética da imagem, da palavra que emerge do inconsciente coletivo se constitui simultaneamente como pensamento e como linguagem. Nesse sentido Melo (2002, p. 21) afirma que “na escrita literária, o imaginário é o lugar de reconhecimento entre angústia e desejo, carência e seu preenchimento, sentimento de finitude e possibilidade de regeneração, medo da ameaça externa e recolhimento apaziguador”.

2.3.1 O mito em Cassirer

Para Cassirer (2004) o pensamento mítico pode ser considerado como sendo a primeira tentativa de o ser humano compreender o mundo. Em suas palavras, “muito antes que o mundo seja dado à consciência como um conjunto de ‘coisas’ empíricas e como um complexo de ‘propriedades empíricas’, ele se lhe dá como um conjunto de forças e efeitos míticos” (CASSIRER, 2004, p.14). Concordando com Cassirer, ao pensarmos nas narrativas objeto de tese, essa força mítica serve de bússola para os imigrantes italianos que deixaram o país de origem à busca da terra prometida na América, mais especificamente, no sul do Brasil.

É a força e o efeito de se crer em uma terra de abundância e riqueza fácil que moveu/move o ser humano em busca de paraísos, como o descrito nos livros sagrados, lugar em que um ser superior de tudo cuidará e de tudo proverá. O filósofo propõe reflexões sobre as dinâmicas culturais, entendendo-as como a totalidade das produções do espírito em suas tendências básicas de objetivação, que é possível manter a unidade ameaçada do próprio homem, e só nessa totalidade poderá o homem alcançar finalmente o conhecimento de si. Em suas palavras:

Tomada como um todo, a cultura humana pode ser descrita como o processo da progressiva autolibertação do homem. A linguagem, a arte, a religião e a ciência são várias fases desse processo. Em todas elas o homem descobre e experimenta um novo poder – o poder de construir um mundo só dele, um mundo “ideal” (CASSIRER, 2000, 371).

Cassirer também defende a ideia de que o ser humano não é apenas um animal racional, mas também um animal simbólico, deslocando a categoria de razão para a categoria do símbolo. Esta propriedade de simbolizar faz repensar a crise do paradigma da racionalidade humana. Sobre o problema Cassirer argumenta que (2000, p.49):

A racionalidade é de fato um traço inerente a todas as atividades humanas. A própria mitologia não é uma massa grosseira de superstições ou ilusões crassas. Não é meramente caótica, pois possui uma forma sistemática ou conceitual. Mas, por outro lado, seria impossível caracterizar a estrutura do mito como racional. A linguagem foi com frequência identificada à razão, ou à própria fonte da razão. Mas é fácil perceber que essa definição não consegue cobrir todo o campo. É uma *pars pro toto*; oferece-nos uma parte pelo todo. Isso porque, lado a lado com a linguagem conceitual, existe uma linguagem emocional; lado a lado com a linguagem científica ou lógica, existe uma linguagem da imaginação poética. (...) E até mesmo uma religião ‘nos limites da razão pura’, tal como concebida por Kant, não passa de mera abstração. Transmite apenas a forma ideal, a sombra, do que é uma vida religiosa genuína e concreta

Ao fazer esta afirmação, compreendemos que Cassirer busca uma abordagem tautegórica para o mito, aproximando-se de Shelling e introduz esse critério também para as formas simbólicas, pois cada forma simbólica é uma explicação totalizante dos fenômenos; elas os articulam e, em sua ação, criam mundos. “Sob uma forma simbólica”, diz o filósofo, “deve ser entendida toda a energia do espírito através da qual um conteúdo mental de significado é conectado a um signo concreto, sensório e adere internamente a ele” (CASSIRER, 2001, p.79).

Ao relacionarmos o pensamento cassireriano com o mito da cocanha, presente nas obras que analisamos, compreendemos que a ideia de símbolo é mais adequada, dada sua

flexibilidade e fluidez, para dar conta daquilo que era atribuído à razão. Mas a principal vantagem obtida com essa rearticulação do caráter básico da atividade humana é poder manter um centro de articulação que dê unidade às manifestações do espírito humano e que garanta a cidadania da diversidade dessas manifestações. Para o estudioso a razão unifica e o símbolo diversifica e nessa diversidade encontramos elementos que flexibilizam a interpretação e dão movimento à interpretação, abarcando os fios que tecem as narrativas, construindo um tecido cultural, imbricado nas questões da imigração italiana no sul do Brasil, mais especificamente no sul de Santa Catarina e na Serra Gaúcha, contextos das narrativas de Mazzurana e Pozenato. Cassirer ainda acrescenta que a filosofia da cultura deverá ser a investigação da diversidade cultural: “apreciamos a policromia e a polifonia da natureza do homem” (CASSIRER, 2000, p. 361).

Nesse jogo de cores e vozes de que se compõe o tecido cultural em que estão inseridos os imigrantes italianos que se dispuseram a buscar a cocanha, os símbolos que se oferecem à interpretação precisam ser compreendidos a partir da malha de significação que vão construir o enredo das narrativas, pois, de acordo com o filósofo das formas simbólicas:

Tal unidade [a partir do símbolo] não pressupõe uma homogeneidade dos vários elementos de que consiste. Nem tampouco simplesmente admite, ou sequer pede, uma multiplicidade e multiformidade de suas partes constituintes. Trata-se de uma unidade dialética, uma coexistência de contrários. (CASSIRER, 2000, p. 362).

Também é importante mencionar que para Cassirer as formas simbólicas se desenvolvem a partir do terreno comum e indiferenciado do mito, primeira forma de relação que pode ser entendida como a elementar consciência com o mundo. O primeiro corte nesse tecido chamado consciência é o que separa o indivíduo do mundo, ou da unidade da vida (CASSIRER, 2004): ela ocorre ao mesmo tempo para fora e para dentro do indivíduo, que apreende os limites do não-Eu e, por conseguinte, delimita o Eu em relação ao mundo que se faz objetivo. Esse é um processo gradual, que tem como um dos estágios intermediários a identificação do Eu com a tribo (no caso das sociedades totêmicas, por exemplo) e com os ancestrais. Essa ancestralidade se constitui como um símbolo que permeia a trajetória dos imigrantes italianos, personagens das narrativas.

Além disso, Cassirer (1961, p.64) também trabalha com o conceito de pensamento mítico

Aqui apoderamo-nos de um dos mais essenciais elementos do mito. O mito não nasce somente de processos intelectuais; brota das emoções profundamente humanas. Contudo, por outro lado, todas aquelas teorias que acentuam

exclusivamente o elemento emocional esquecem um ponto essencial. O mito não pode ser descrito como uma simples emoção porque é expressão de uma emoção. A expressão de um sentimento- é a emoção tornada imagem. Esse fato implica uma mudança radical. O que até agora era sentido vagamente adquire uma forma definida; o que era um estado passivo torna-se um estado ativo.

Conceituando dessa forma acima descrita, Cassirer aproxima o conceito de pensamento mítico ao conceito junguiano de mito para quem esse pensamento estaria conectado ao inconsciente. Em suas palavras:

O inconsciente - até onde nos é possível julgar - parece ser constituído de algo semelhante a temas ou imagens de natureza mitológica e, por esta razão, os mitos dos povos são verdadeiros expoentes do inconsciente coletivo. Toda a mitologia seria uma espécie de projeção do inconsciente coletivo (JUNG, 1984, p.325).

Cassirer, nesta aproximação, situa o pensamento mítico na instância do transcendental que, para ele, significa dizer pensamento na instância simbólica. E completa:

Observando a evolução das diversas formas simbólicas, vemos que sua função essencial não consiste em copiar o mundo exterior para transpô-lo para o mundo interior nem tampouco em projetar simplesmente para fora um mundo interior já feito; consiste apenas nelas e através delas alcançar sua 'determinação' e a mútua delimitação dos fatores 'interior' e 'exterior', o 'eu' e 'realidade' (CASSIRER, 1972, p.197).

Para Cassirer (1972), o pensamento mítico pode ser compreendido como a primeira tentativa de o homem entender o mundo à luz da totalidade do espírito, desenvolvendo a própria potencialidade e multiplicidade a partir das inúmeras formas simbólicas que se apresentam.

2.3.2 Eliade e a Mítica da Religação Cós mica

O mitólogo Mircea Eliade trata do mito a partir da história e das grandes cosmogonias religiosas. Para ele:

O mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer *já foi feito*, ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento. Por que hesitar perante uma expedição marítima, uma vez que o Herói mítico já a efetuou num Tempo lendário? Basta seguir seu exemplo. Do mesmo modo, porque temer instalar-se num território selvagem e desconhecido, se se sabe que o que é necessário fazer? (...) O modelo mítico é susceptível de aplicações ilimitadas (ELIADE, 1989, p. 120).

Para Eliade o mito é essencialmente uma hierofania, uma manifestação ou modalidade do sagrado. Essas hierofanias estão presentes nos mitos à medida em que se reatualizam as narrativas, acompanhando as vivências culturais humanas em todas as sociedades, pois o ser humano:

[...] não se encontra num mundo inerte e opaco, e, por outro lado, ao decifrar a linguagem do Mundo, ele confronta-se com o mistério. Porque a “Natureza” desvenda e camufla simultaneamente o “sobrenatural”, e é aí que, para o homem arcaico, reside o mistério fundamental irredutível do Mundo. Os mitos revelam tudo o que aconteceu [...]. Mas estas revelações não constituem um “conhecimento” no sentido restrito do termo, elas não esgotam o mistério das realidades cósmicas e humanas. Conhecendo a origem do mito, o homem torna-se capaz de controlar várias realidades cósmicas (por exemplo, o fogo, as colheitas, as serpentes etc.), mas isso não significa que as tenha transformado em “objetos de conhecimento”. Essas realidades continuam a manter a sua densidade ontológica original (ELIADE, 1989, p. 121-122).

Eliade também constata, nas narrativas mitológicas, uma forte recorrência e padrão: a presença de duas polaridades dominantes, representadas, em geral, por duas entidades ou personalidades divinas, cuja relação ou conflito dá origem às coisas e as põem em movimento. Essas polaridades também estão presentes na teoria do imaginário, desenvolvida por Durand e que as nomeou como regimes de imagem, um marcado pelas antíteses (diurno) e outro do apaziguamento (noturno). Por esse viés, os estudos de Mircea se tornam muito importantes uma vez que nos ajudam nas análises das narrativas histórico-literárias que são aqui analisadas.

Eliade (s.d.) afirma que o mito é um modelo exemplar, que narra uma história sagrada, ou seja, um acontecimento primordial, que teve lugar na origem do Tempo. É uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares. Mantém estreita afinidade com a ontologia, pois fala das realidades, do que realmente ocorreu e plenamente se manifestou. Trata-se de realidades sagradas, “pois o sagrado é o real por excelência. Narrando uma ontofania sagrada, a triunfante realização e manifestação de uma plenitude do ser, o mito torna-se o paradigma de todas as atividades humanas” (ELIADE, 1972, p.11).

O mito é uma forma de conhecimento que remonta aos tempos iniciais da humanidade e desde, então, por meio de suas narrativas simbólicas vai reformulando a experiência da existência dos homens. Nesse sentido,

A função mais importante do mito é “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma

simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultura, militar etc. (ELIADE, 1972, p.11/12).

O historiador das religiões e filósofo Mircea Eliade afirma que mito enquanto narrativa ritual, marcou explícita presença no mundo “arcaico” e que, em sua forma camuflada, continua se fazendo presente no mundo atual.

O mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer já foi feito, ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento. Por que hesitar perante uma expedição marítima, uma vez que o Herói mítico já a efetuou num Tempo lendário? Basta seguir seu exemplo. Do mesmo modo, porque temer instalar-se num território selvagem e desconhecido, se se sabe que o que é necessário fazer? (...) O modelo mítico é susceptível de aplicações ilimitadas (ELIADE, 1989, p. 120).

Para efeito de nossos estudos, o imigrante se transfigura nesse herói mítico que já cruzou a fronteira do desconhecido e desbravou os monstros em busca de uma terra de gozos e delícias. Para herói não há limites, existem desafios que serão vencidos ao empunhar uma espada (regime diurno das imagens).

Conhecer o modelo mítico proposto por Eliade é aprender os múltiplos desígnios da natureza: o como esta irá se comportar. Ao aceitá-lo, o ser humano

[...] não se encontra num mundo inerte e opaco, e, por outro lado, ao decifrar a linguagem do Mundo, ele confronta-se com o mistério. Porque a “Natureza” desvenda e camufla simultaneamente o “sobrenatural”, e é aí que, para o homem arcaico, reside o mistério fundamental irredutível do Mundo. Os mitos revelam tudo o que aconteceu [...]. Mas estas revelações não constituem um “conhecimento” no sentido restrito do termo, elas não esgotam o mistério das realidades cósmicas e humanas. Conhecendo a origem do mito, o homem torna-se capaz de controlar várias realidades cósmicas (por exemplo, o fogo, as colheitas, as serpentes etc.), mas isso não significa que as tenha transformado em “objetos de conhecimento”. Essas realidades continuam a manter a sua densidade ontológica original (ELIADE, 1989, p. 121-122).

Dessa forma, os estudos sobre o mito de Eliade apontam para as hierofanias que são manifestações ou modalidades do sagrado. Comenta ainda que os mitos são criações espirituais, possuindo valor de verdade para aqueles que neles acreditam.

Desse modo reconhecido, valorado e sentido, o mito extrapola o conceito contemporâneo de literatura como arte elitista, acessível quase que exclusivamente para círculos sociais mais ou menos restritos, detentores de um saber restrito. Logo, pode ser diferenciado de outros tantos gêneros narrativos, gêneros que frequentemente com ele se mesclam e, por vezes, dele nascem. As lendas contam as aventuras de um herói, um homem

jovem que, por seus grandes feitos, se posiciona acima dos demais; os contos folclóricos e os contos de fadas são histórias mágicas e principiadas, quase sempre, pela famosa expressão “era uma vez...”, cujo passado obscuro talvez não seja tão distante do presente; as epopeias, os épicos, as tragédias e as sagas, formas que costumam adotar a escrita, muitas vezes são encaradas como espécies de híbridos, pois, apesar de se apropriarem de narrativas míticas, sendo uma das grandes fontes de referência à mitologia da antiguidade, apresentam um poderoso conflito entre o tempo humano e o tempo mítico; as novelas, os romances, os contos e os dramas modernos, desenvolvidos numa era burguesa, supostamente mais individualista, adquirem um caráter autoral, com ênfase na psicológica e nas infinitas possibilidades da escrituração, o que faz com que estes últimos gêneros sejam mais difíceis de serem parafraseados, como ocorre, naturalmente, com os relatos orais. Mas - tendo como contraste todas essas definições possíveis - apenas os mitos, frutos de inúmeras vozes, encaram a questão das origens, da gênese, de como as coisas todas vieram, realmente, a ser ou deixaram de ser, de como todas as coisas são como são; nascimento e morte configuram os seus temas capitais (ELIADE, 1989).

Cabe dizer, também, que mito reflete a incessante busca do homem em se conciliar ou reconciliar com a natureza, na medida em que manifesta a avassaladora tensão entre a bruta necessidade que condiciona a vida com o forte desejo de liberdade.

Nesse sentido, o mito está presente em todas as sociedades, sejam elas letradas ou não, desde as civilizações primitivas às modernas, assumindo outras máscaras e fantasias, outras formas, seja na literatura e nas artes, seja por meio dos novos veículos de comunicação de massa que cada vez mais assumem o papel de propagação e de manutenção de uma moral e de uma estética dominantes. A compreensão do mundo como linguagem e a vontade do homem em estruturar seus pensamentos, seus desejos, personificando os tão variados fenômenos que compõem o mundo percebido, exterior ou interior, têm, portanto, outras tantas formas de atualização e continuidade no mundo moderno. E Eliade ainda completa essas reflexões, afirmando que

descobrimos comportamentos míticos na obsessão do “sucesso”, tão característica da sociedade moderna, e que traduz o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana; no êxodo para a “Subúrbia”, onde se pode distinguir a nostalgia da “perfeição primordial”; na paranoia afetiva daquilo a que se chamou o “culto do carro sagrado” (ELIADE, 1989, p. 156).

Questionamo-nos: é possível que o imigrante italiano no final do século XIX em êxodo em busca da terra prometida, a sonhada cocanha, teria também buscado a perfeição

primordial e sagrada na longínqua América? Esse é o fio condutor que nos orienta pelo mundo das imagens que se formam em constelações nas narrativas que nos propomos analisar.

2.3.3 Campbell e a Mitologia do Espírito

“Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana” (CAMPBELL, 1990, p.17). Para este mitólogo, o mito é uma constelação de crenças, sentimentos e imagens organizadas ao redor de um tema central, com a finalidade de auxiliar os sujeitos sociais a confrontarem e elaborarem seus desafios existenciais: compreender o mundo natural de maneira significativa e ultrapassar os estágios da vida humana (CAMPBELL, 1990). É necessária a compreensão de que o social se alimenta de mitos e esses mitos estão enraizados na necessidade humana de lidar de forma psíquica com as tragédias que são inerentes à própria existência, sendo a morte a principal das tragédias a que estamos condenados. A mitologia de Campbell está voltada para a busca da experiência de estar vivo, mais profunda, corporal psicossomática e que vai muito além da busca pelo sentido, tarefa intelectual. Em suas palavras:

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. É disso que trata, afinal, e é o que essas pistas nos ajudam a procurar dentro de nós mesmos (CAMPBELL, 1990, p. 18).

Na visão de Campbell, o mito objetiva e organiza as esperanças e os medos humanos e os transforma em trabalhos persistentes e duráveis ao mesmo tempo em que é uma expressão das emoções e dos instintos com caracteres objetivos e próprios relacionados à forma de raciocinar do ser humano. É o que o autor nomeia como jornada do herói. Um de seus principais traços conceituais é a questão da atemporalidade da qual se mantém. Levantamentos sobre mitos antigos apontam que sociedades diversas, que possivelmente nunca foram postas em contato, possuem relatos mitológicos semelhantes, mesmo quando existe uma distância geográfica significativa entre elas. Também o tempo não parece operar de forma precisa no que se refere ao mito: diversos relatos mitológicos se mantiveram ao longo de milênios, apesar das mudanças de comportamento e pensamento humanos, daí seu caráter atemporal. De acordo com Joseph Campbell (1990), isso se deve ao mito ser uma

simbolização de arquétipos universais e imagens primordiais que emergem de um inconsciente coletivo. O caráter atemporal do mito levou os estudiosos a afastá-lo da História, usando como justificativa que a forma mítica se refere a um passado muito longínquo para ser captado, enquanto a História daria conta de um “passado” mais recente. No entanto, essa dicotomia entre mito e história gerou a polarização de que o primeiro estaria na esfera do fabuloso, do maravilhoso, da invenção e a segunda no âmbito do real. Porém, lembremo-nos que nem sempre existiu essa dicotomia. Há períodos que os mitos explicam a História e outros em que a História confirma o mito. O que cabe dizer, nesse aspecto da polaridade, é que tanto História quanto mito se constituem de linguagem e na linguagem. Assim, há a expressão da metáfora e que o autor assim comenta:

As metáforas, assim como os sonhos, dramas e mitos, são justaposições de coisas diferentes com o objetivo de mostrar sua semelhança. São o meio pelo qual as polaridades se tocam e se transformam — polaridades como a "rosa vermelha, vermelha" e "meu amor" de Robert Burns; polaridades como as noções da psique para Freud e Jung; polaridades como *Heilsgeschichte* e as teologias escatológicas; polaridades como as noções aristotélica e não aristotélica da função dramática (MILLER citado por CAMPBELL, 2001, p.26).

Esse aspecto da conceituação de mito em Campbell é também um dos aspectos da metodologia arquetípica desenvolvida por Durand. Feita essa breve iniciação ao conjunto teórico que compõem a teoria balizadora do estudo pretendido, importante também é nos reportar aos regimes da imagem e seus desdobramentos, sempre ancorados nos estudos durandianos. Pela importância das narrativas míticas, esse estudo será ampliado de forma significativa na tese, uma vez que as análises pretendidas estarão ancoradas na construção de mitos e de seus desdobramentos de acordo com os fundamentos da teoria do imaginário. A importância do mito como narrativa se torna aspecto central para se estudar as estruturas e os regimes de imagem que se constituem a partir das narrativas míticas. Passamos então a estudá-los.

2.4 AS ESTRUTURAS

Os estudos de Pitta (2005), amparados em Durand, apontam que há um isomorfismo de *schèmes*, de arquétipos e de símbolos que se presentificam nos mito ou nas constelações de imagens. Constatar a existência desse isomorfismo nos faz perceber normas de representação imaginária, bem definidas e relativamente estáveis. Essas representações organizadas em torno dos *schèmes* originários são nomeadas de estruturas.

Cada imagem- seja ela mítica, literária ou visual- se forma em torno de uma orientação fundamental, que se compõe de sentimentos e das emoções próprias de uma cultura, assim como toda experiência individual e coletiva. Este eixo (orientação) básico corresponde ao *schème*. (PITTA, 2005, p.22).

A estrutura, nesse sentido, é considerada como dinâmica semântica, portanto, figurativa, originária na imaginação do sujeito que cria dando sentido a esta a partir de sua existência junto ao cosmo. Durand (2002), em vários momentos de sua obra, reporta-se à concepção de estrutura

[...] só se pode falar de ‘estrutura’ quando as formas deixam o domínio da troca mecânica para passar ao do uso semântico, quando o estruturalismo aceita de uma vez por todas ser figurativo. Sem essa condição a tentativa estruturalista se perde na procura estéril do que Ricouer chamava ‘o sentido do não sentido’. (DURAND, 2002, p.16).

[...] este isomorfismo dos esquemas, arquétipos e símbolos no seio dos sistemas míticos ou de constelações estáticas leva-nos-á a verificar a existência de certos protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno de esquemas originais e a que chamaremos de estruturas. (DURAND, 2002, p.63).

Durand distribuiu as imagens em três estruturas: uma ligada ao regime diurno das imagens e que nomeou de estrutura heroica do imaginário e duas relacionadas ao regime noturno, quais sejam: estrutura mística e estrutura sintética.

Na estrutura heroica (regime diurno) predominam os símbolos de ascensão, elevação. Como afirma Pitta (2005, p.26) “os símbolos constelam em torno da noção de potência”. É a estrutura em que se divide, separa e luta sobre o destino e sobre a morte.

Na estrutura mística, há os constructos da harmonia, do apaziguamento das lutas, a eufemização das duras jornadas percorridas pelo herói. É nessa estrutura que aparecem os símbolos de inversão e de intimidade, buscando amenizar a dramaticidade dos conteúdos da estrutura heroica. A estrutura sintética neutraliza a face horrenda do tempo, tornando-o positivo e tendo como função principal harmonizar contrários, em uma dialética de salvaguardar as distinções e oposições, propondo um caminhar histórico e de progresso.

Estrada (2014) propôs um resumo das estruturas do imaginário.

Quadro 2 - Resumo das Estruturas Durandianas

Regimes	Estruturas	<i>Schèmes</i>	Símbolos
Diurno	Heroica	Do animado Da queda Ascensional Espetacular Diarético	Teriomorfos Catamorfos Ascensionais Espetaculares Diaréticos
Noturno	Mística	Descida eufemizada Intimidade Ocultação	Da inversão Da intimidade
	Sintética	Rítmico Dialético Messiânico	Cíclicos Dialéticos Messiânicos

Fonte: ESTRADA (2014, p.104).

2.5 OS REGIMES DA IMAGEM

A dinâmica das imagens, conforme Durand (1988, p. 78) é o que “permite compreender as manifestações psicossociais da imaginação simbólica e sua variação no tempo e estão acomodadas em dois regimes de imagens, diurno e noturno, tal como veremos a seguir.

2.5.1 Regime Diurno

Os regimes diurno e noturno relacionam-se à visão da temporalidade e da morte.

Conforme Durand (2012) o regime diurno das imagens, de maneira geral, pode ser definido como o regime das antíteses. Ao analisar grandes poetas, Durand comenta sobre estas polaridades, caracterizadas pela antítese luz-sombra. Esta polaridade também já fora apontada por outros estudiosos que discutiram a importância de essa semanticidade de opostos.

O regime diurno tem, na noite e na queda, imagens aterrorizantes, de luta contra a passagem temporal e a morte. Surgem, assim, os símbolos teriomorfos, narrados tanto por

Mazzurana quanto por Pozenato, estariam associados ao medo da floresta fechada e que oculta perigosos animais.

Mello (2018, p.180) argumenta que no regime diurno a noite é tenebrosa, é nela que surgem seres sobrenaturais (próprios da literatura fantástica), no noturno é benéfica, pode ser o momento de ultrapassar as fronteiras que nos separam de mundos transcendentais.

Nas narrativas que constituem o *corpus* desse estudo, os regimes da imagem se alternam. Ora temos um imigrante herói que empunha as armas solares, ora temos o imigrante atemorizado pelo desconhecido, atormentado por uma noite sem fim que remete aos símbolos teriomórficos, ao formigamento paralisante do medo da floresta desconhecida, passando para um simbolismo mordicante, quando são picados por insetos desconhecidos cuja animação resulta em imagens de formigas gigantes que se arrastam pela mata, confundindo-se com a turba de imigrantes trôpegos que marcham ao destino que para cá os trouxe: a cocanha. Isso reafirma o que Mello (2018) nos ensina de que no regime diurno das imagens a noite e a queda são provocadoras de terror. Durand (2012) afirma que a teriomorfia está integrada em narrativas em que o motivo da queda e da salvação é muito presente.

Ainda associados ao regime diurno estão os símbolos nictomórficos, pois “a noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes. As trevas são sempre caos e ranger de dentes” (DURAND, 2012, p.92). E, ainda, percorrendo sobre a noite aterrorizante, Durand (2012) diz que as trevas se ligam à cegueira, reforçada por símbolos da mutilação e que remetem ao arquétipo do rei cego, aquele cuja enfermidade incomodava os racionalistas, uma vez que sua visão está na imaginação.

Outro símbolo nictomórfico está associado à *água escura*, parada, que não retorna à origem. A água escura convida ao suicídio, pois em sua escuridão esconde as figuras maléficas que atraem para o fosso. Portanto, “os símbolos nictomórficos são animados em profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo” (DURAND, 2012, p.111).

Durand (2012) nomeia a terceira grande epifania imaginária da angústia humana como símbolos catamórficos. O teórico afirma que estes símbolos residem nas imagens dinâmicas da *queda*, revelando as experiências dolorosas da infância. A queda está em conexão com o medo, à dor, o castigo. Os símbolos catamórficos também se relacionam ao ventre digestivo, sexual e com intestino, esgoto, o labirinto. A queda, neste caso, está relacionada à tentação. Pitta (2005), ao citar Durand, diz que há apenas três saídas para sobreviver, quais sejam:

empunhar as armas, destruir o monstro (a morte) e criar um cosmo cheio de harmonia em que a morte não o invada, compreendendo o tempo como um ciclo no qual morrer é renascer.

Esses símbolos reverberam nas narrativas que são objetos de análise, (re)velando a mítica caminhada em busca da cocanha, cheia de aspectos tenebrosos, ogrescos e maléficos da face de Cronos.

Em seus apontamentos, Durand (2012) percebe duas intenções na base da organização do universo, criando polaridades opostas como um jogo de forças entre o bem e o mal, o alto e o baixo, a esquerda e a direita, etc.; a outra intenção seria a união destas polaridades opostas que se complementam e se harmonizam. Das polaridades opostas surgiria o que o autor nomeou como regime diurno das imagens, sinalizadas pela luz que permitem as distinções pelo debate.

O regime diurno, caracterizado pela luz, agrupa símbolos que se relacionam à ascensão e à queda e está ligado à claridade, o que permite perceber os contornos, as diferenças e a divisão. Ligado a dominante postural, corresponde à estrutura heroica. Fundamenta-se na exclusão, na contradição e na identidade, ou seja, num jogo permanente de antíteses.

Turchi (2003, p.27) comenta: “o diurno, estruturado pela dominante postural, concerne à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais de elevação e da purificação”. Sendo assim, o regime diurno comporta todos os símbolos da ascensão, aqueles que nos elevam e que nos direcionam ao alto. Estes símbolos se voltam para a espiritualidade, para a transcendência. Pitta (2005) assim os divide, baseada nos estudos durandianos:

a) símbolos da verticalidade que se relacionam às práticas religiosas, às transfigurações. Neste caso, as elevações, os montes, as escadas para se chegar aos templos são símbolos representativos da verticalidade.

b) símbolos com asa e angelismo que se reportam ao voo e carregam simbologias pouco relacionadas à espécie biológica, como é caso da pomba, símbolo da paz, a águia como sabedoria. A asa é um símbolo de transcender rumo à superioridade. Assim, podemos dizer que há um isomorfismo entre asa, elevação, flecha, luz, vida em plenitude.

c) símbolos da soberania uraniana- seu representante mais significativo é o astro rei, o grande deus uraniano, o pai (relação de potência e virilidade) o que tem poder de julgamento do certo e do errado.

d) símbolos do chefe que corresponde à cabeça, centro e princípio vital. Em muitas culturas os cornos e o troféu são formas de aumentar o crânio, sítio de poder.

As imagens diurnas também comportam os *símbolos espetaculares* cuja relação está no ato de ver. Estes símbolos, conforme Pitta (2005), são *a luz e sol, o olho e o verbo* ligados à transcendência, à busca do pai celestial, da luz que não se finda. Ainda, compondo o regime diurno das imagens estão os símbolos da divisão ou diairéticos cuja separação cortante entre o bem e o mal é representada pelo herói guerreiro, empunhando uma arma. Nesta simbologia aparecem as *armas do herói* e as *armas espirituais*, instrumentos de elevação, de busca. Aqui também estão os rituais de passagem, símbolos de purificação na tradição religiosa (água e fogo do batismo) cortam a marca do pecado da origem.

Como uma das categorias de análise das obras em estudo, vale ainda dizer que no jogo provocado pelas antíteses ocorre a noção de potência, em se colocando em confronto os contrários. As imagens se organizam em dois grandes *schèmes*: diairético e ascensional e do arquétipo da luz. Lembrando que o princípio constitutivo da imaginação é a fuga do tempo ou a vitória sobre o destino e a morte. “A questão da temporalidade e da morte é enfrentada pelo regime diurno com uma atitude diairética, que separa os aspectos positivos, projetando-os para além, no atemporal, ficando os negativos como a significação própria do devir e do destino” (TURCHI, 2003, p. 32).

Pitta (2005), ao citar Durand, diz que há apenas três saídas para sobreviver, quais sejam: empunhar as armas, destruir o monstro (a morte) e criar um cosmo cheio de harmonia em que a morte não o invada, compreendendo o tempo como um ciclo no qual morrer é renascer.

Turchi (2003, p. 33) sintetiza o regime diurno dessa forma:

Todo sentido do Regime Diurno do imaginário é contra o semantismo da animalidade, das trevas e da queda, relacionados ao tempo mortal... Por outro lado, a imaginação diurna adota uma atitude heroica, energia libidinal positiva, que aumenta o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico da face do Cronos, endurecendo as antíteses simbólicas, ..., a fim de combater a ameaça noturna.

Nas narrativas sobre a imigração italiana, as imagens do regime diurno se presentificam, heroicizando o imigrante em seu trajeto de conquista da terra prometida e são uma das categorias de análise, como já comentamos anteriormente.

Quadro 3- Regime Diurno da Imagem

Regime Diurno da Imagem			
FACES NEGATIVAS		FACES POSITIVAS	
Símbolos Teriomórficos	Simbolismo animal	Símbolos Ascensionais	Símbolos que representam a reconquista
Símbolos Nictomórficos	Símbolos das trevas	Símbolos Espetaculares	Luz celeste, purificadora e da transcendência divina
Símbolos Catamórficos	Símbolos da queda	Símbolos Diairéticos	Símbolos da divisão

Fonte: Adaptado de Silva (2014, p.45)

2.5.2 Regime Noturno

Em oposição ao regime diurno cujas forças são antagônicas e uma prevalece sobre a outra, o regime noturno constitui-se de forças unificadoras e harmonizantes (PITTA, 2005). Estas forças são harmonizadas de duas formas diferentes que correspondem às duas estruturas do imaginário: a mística (unir) e a sintética (harmonizar), baseadas nas dominantes de digestão e de movimento. A estrutura mística é constituída por inversão do valor afetivo atribuída às faces do tempo. O processo de eufemização vai se acentuando até chegar a uma verdadeira prática da antífrase por total inversão do sentido afetivo das imagens. Resume às técnicas do aconchego, do continente e do curso digestivo dos alimentos. Enquanto que a sintética considera a noite necessária para que o dia amanheça, enfim a dialética do eterno retorno. Neste regime a queda heroica se transforma em descida e o abismo em receptáculo. Assim, ascender ao poder não é o objetivo maior e sim descer à procura do conhecimento. “O regime noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo” (DURAND, 2012, p.197).

Para que o objetivo da harmonização seja alcançado, Durand (2012) arrola símbolos cuja significação minimiza as expressões mais duras e chocantes. Assim, o estudioso do imaginário explicita os símbolos de inversão, constituído pela *expressão do eufemismo* que abranda o conteúdo angustiante, trazendo certo alívio às dores universais por se caracterizar pela ambiguidade, pelo sentido plural que alimenta e fecunda a palavra (PITTA, 2005).

Ainda, ao estudar os símbolos de inversão, Durand (2012) se reporta ao *encaixamento e redobramento*, que recriam imagens de *engolimento* do outro para apropriação de essências. Cita como um dos exemplos o caso das bonecas russas em que a maior contém as menores. Outro símbolo de inversão é o *hino à noite*, entendida com o avesso do dia, divinizada, hora do encontro, da reunião. É a noite onde as águas banham-se de lua, adquirindo a cor prata, simbolizando o feminino, a fecundidade. Outro símbolo de inversão é *a mater e matéria*, representando as grandes mães aquáticas cuja simbologia dos longos cabelos aludem ao aquático e ao telúrico como se “as águas fossem as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos vivos e dos homens”. (PITTA, 2005, p.31).

O regime noturno também comporta os símbolos da intimidade, representados pelo *túmulo e o repouso*, recompensa da vida agitada e atribulada. *A moradia e a taça* compõem também símbolos da intimidade. São figurativas (metonímia: o continente pelo conteúdo) e daí decorre o isomorfismo da casa antropomorfa descrita por Bachelard cujo sótão é a cabeça e o porão, as raízes (PITTA, 2005). Compondo os símbolos que se referem à intimidade, componentes místicos durandianos, temos os *alimentos e substâncias*. A substância é a intimidade da matéria e “toda alimentação é trans-substanciação”, pois o alimento é transformado em energia ao modificar sua essência (PITTA, 2005). Aqui, também são apresentados os alimentos arquetípicos como o leite, relacionado ao afeto significativo da amamentação, o mel, as bebidas sagradas, o sal.

Estes componentes místicos do imaginário amenizam a angústia existencial e a morte, negando suas existências e possibilitando vislumbrar um universo harmonioso no aconchego e no íntimo de si mesmo e das coisas.

No regime noturno também há a estrutura sintética do imaginário em que o tempo é positivo, compreendendo-o como o movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do mesmo. Nesta estrutura do imaginário estão agrupados os símbolos cíclicos, relacionados a fenômenos naturais e/ou culturais, como é o caso do *ciclo lunar* que organiza, em função de suas fases, o tempo em diversas culturas. Compõe também os símbolos cíclicos *a espiral*, relacionado ao permanente movimento e que sugere o equilíbrio dos contrários. A simbologia da *serpente (ofidiano)* também traz em sua essência o ideia do tempo, pois três são as dimensões significativas, a saber: transformação temporal pela troca de pele; a da representação do ciclo por meio do uroboros (a serpente mordendo a própria cauda) e o aspecto fálico, relacionado à maestria nas águas e à fecundidade. Outro símbolo relacionado ao regime noturno e à estrutura sintética do imaginário é a *tecnologia*, pois os objetos, artefatos são cíclicos e representam o tempo e o destino da humanidade. Aqui, os arquétipos

da roda são engrenagens arquetipal que alavancaram a imaginação humana. É o “scheme rítmico ao mito do progresso”. Também é um forte símbolo o sentido da árvore que, em sua verticalidade, semelhante à humana, permite passar do devaneio cíclico para o devaneio progressista. A árvore simboliza a vida e por suas constantes e sucessivas transformações e por sua humanização resume a verticalidade e o cósmico, assim como o ser humano. Na árvore há a sugestão do devir e a progressão do tempo.

Assim, o sintetismo estrutural do imaginário procura harmonizar os contrários, construindo com eles e a partir deles um diálogo cuja finalidade é salvaguardar as diferenças e contradições, propondo um percurso histórico e de progresso.

Quadro 4- Regime Noturno da Imagem

Regime Noturno da Imagem			
Símbolos da inversão	Descida voluntária	Símbolos Cíclicos	Repetição. Mito do eterno retorno
Símbolos da Intimidade	Morte valorizada. Regresso ao útero	Esquemas Rítmicos	Messias, cruz e fogo friccional
Estruturas Místicas	União	Estruturas Sintéticas	Harmonia dos elementos

Fonte: Adaptado de Silva (2014, p.45).

2.6 SOBRE A BACIA SEMÂNTICA

Para desenvolver a noção de bacia semântica, Durand (1996) recorreu ao que os economistas nomeiam como *trend* secular, que ocorrem cronologicamente e produzem alterações significativas. Esses *trends* acontecem de forma latente, oculta por lentos “escoamentos” e cuja explosão dinâmica se situa nas décadas 60 e 70 de cada século de calendário. De acordo com os sociólogos que colocaram em evidência, um *trend* baseia-se no “ouvi dizer” e no “de boca em boca” e são recorrentes por entre três a três gerações e meia. Ou nas palavras de Durand (1996, p.164):

Dito de outro modo, o esgotamento do “ouvi dizer” todos os 90-110 anos-acompanhado, bem entendido, no seu *apex* de re-injeção por informações e acontecimentos extrínsecos que “marcam uma época” - manifesta-se por uma mudança mais ou menos acentuada. É assim que se passa de um *trend* hercúleo a um

mercuriano e depois apolíneo, prometeico, dionisíaco, etc. é importante sublinhar que esta sucessão de triplas gerações gravitando em torno de um “discurso” directo (o “ouvi dizer”) não se integra ela própria no mito de evolução progressiva linear, mesmo que fosse dialética.

O mito corresponde, assim, à essência do imaginário e desempenha um papel fundamental no equilíbrio entre o sujeito e o mundo. Importante comentar, também, que a sociedade tem uma memória armazenada em suas instituições informativas: os monumentos, documentos, modos de vida, línguas naturais, etc. Aqui, ocorrem duas consequências: a sobreposição das fases tópicas: o renascimento do mito desenha-se muito antes sob os mitologemas dominantes que se esgotam, ou seja, perdem seu dinamismo (DURAND, 1996). A cultura memoriza *trends* em proporções variáveis e em estrados diversos, contraditórios. Essa memorização autoriza a reutilização que se manifesta por ressurgimentos de estilos, de modos diversos, de mitologemas. Cabe dizer que essas reutilizações não se configuram como repetições mecânicas e estereotipadas. Cada informação é modificada pelo crescimento de informações que são re-injetadas. Essas informações entalham num conjunto sociocultural as bacias semânticas cuja identificação se dá por regimes imaginários específicos e mitos privilegiados. Durand (1996) recorre à metáfora da formação de um rio ou de uma bacia aquífera para explicar a dinâmica de formação dos imaginários. A “bacia semântica” de um determinado imaginário, segundo o autor (1996, p. 165-166), se desenvolve em seis etapas: a escorrência (afloramento de pequenas correntes, que apesar de díspares têm algum ponto em comum), a partilha das águas (agrupamento de correntes e disputas), a confluência (afirmação e reconhecimento), a nomeação (tipificação de toda a “bacia”), a contenção das margens (consolidação) e, por fim, o esgotamento dos deltas e dos meandros (saturação e abertura a escorrências).

Para exemplificar as etapas da bacia semântica, Durand (1996) utilizou como exemplo o “mito” franciscano e seu cortejo estético (a arte gótica). Para o estudioso:

Os escoamentos se manifestam antes da vida ativa de São Francisco e antes mesmo de seu nascimento. Daí emerge o dinamismo do mito que se perpetua a jusante da morte do santo e da extinção do seu “trend familiar”: o desaparecimento da sua “filha” santa clara, dos seus “filhos”, Tomás de Celano e do seu herdeiro mais prestigioso: São Boaventura. A montante é o florescimento das grandes catedrais [...] A jusante os “netos” rebeldes [...] Que depõem o papa que anima as paixões do grande cisma. [...] Apesar dos escoamentos e da “separação das águas” dessa outra “bacia” que será o humanismo. [...] O brilho gótico e franciscano terá durado dois séculos (DURAND, 1996, p.166).

Dessa forma a bacia semântica oferece impressões de “paisagem” cultural e de atualidade. Pode ocorrer o ressurgimento em função da memória social. Essa reutilização não São trajetos em constante retroalimentação e que vão se fazendo presentes em todas as culturas, dando ao mito esse dinamismo que não cessa. O método arquetipológico em seus desenvolvimentos heurísticos é capaz de cobrir todo o campo da antropologia, pois:

Os conceitos operatórios que ele liberta, tais como a “estrutura figurativa”, “trajeto antropológico”, “mitocrítica”, “mitanálise”, “politeísmo irreduzível” dos esquemas imaginários, “tópica de tipo sistêmico”, “trend secular”, “bacia semântica”, etc., cobrem com uma rede determinista o conjunto das questões que a ciência do homem. Este método aparece também na filosofia subjacente como uma renovação do humanismo, segundo a famosa fórmula “nada do que é humano lhe é estranho” (DURAND, 1996, p.168).

O método arquetipológico desenvolvido por Durand é o fio condutor das análises que desenvolvemos, buscando compreender de que forma se constituiu/constitui o imaginário do imigrante italiano no sul de Santa Catarina e na Serra Gaúcha, a partir das narrativas *Operários de Primeira Hora* de Valdemar Mazzurana e *A Cocanha* de José Clemente Pozenato. Trata-se de uma reflexão necessária no plano da literatura, da história e da antropologia, visando conhecer os valores, os sonhos que constituem o ser humano, mais especificamente, o ser humano italiano que empreendeu uma viagem da Europa à América em busca da cocanha, reatualizando a mítica bíblica da busca pela terra prometida no final do século XIX e início do século XX.

2.7 TRAJETO ANTROPOLÓGICO

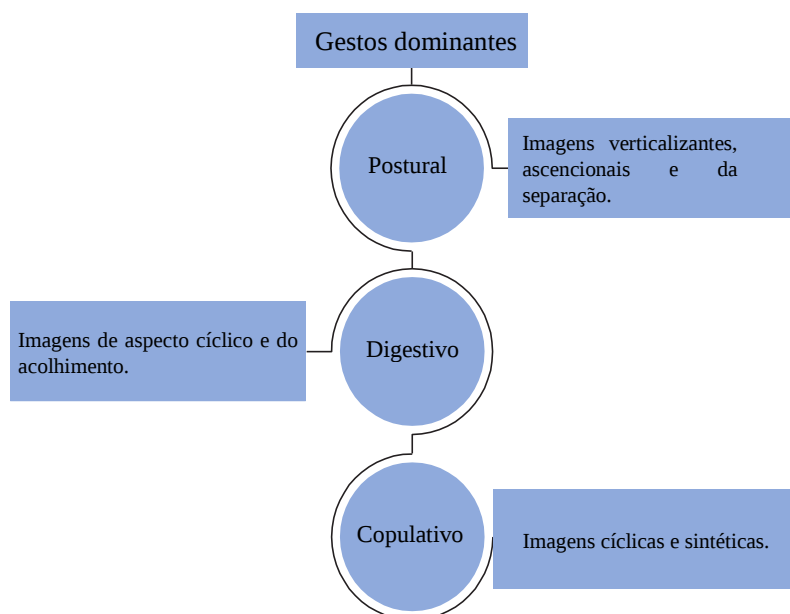
Outro conceito muito significativo na teoria do imaginário desenvolvida por Durand é o de trajeto antropológico, que situa a produção de imagens em um percurso que vai desde o biopsicológico até o sociocultural, de tal modo que o imaginário pode ser estudado em qualquer ponto dessa trajetória, sem que isso implique hierarquia (graus de verdade ou de ilusão) ou ruptura (oposição entre imaginário e racionalidade). Conforme a teoria durandiana, o ser humano nasce com o desenvolvimento físico e mental incompleto, logo, necessita de um movimento de complementaridade entre as aptidões inatas e as interpelações do meio cósmico e das formas de socialidade, ideologias, pedagogias, códigos de conduta e zonas de estratificação que emolduram e restringem as possibilidades de expressão e ação humanas. A essa troca de pulsões nomeou de trajeto antropológico.

O ‘trajeto antropológico’ representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de ‘vaivém’ contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra ‘ponta’, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário, a lei do ‘trajeto antropológico’, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o status das aptidões inatas do *sapiens*, a repartição dos arquétipos verbais nas estruturas ‘dominantes’ e os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana. (DURAND, 2004, p. 90)

De acordo com Gilbert Durand (2012) este caminho do saber expresso nas imagens encontra-se na antropologia, porque os homens partilham os mesmos mitemas e as mesmas sucessões lógicas de imagens em âmbito universal. É portanto necessário concentrarmo-nos no “trajeto antropológico” que o autor (DURAND, 2012, p. 41) define como “a troca constante que existe ao nível imaginário entre os impulsos subjetivos e assimiladores e as significações objetivas que exaltam o meio cósmico e social”. Os mecanismos assimiladores permitem a acomodação biopsíquica do meio que nos rodeia. É esta a intenção fundamental (apreender a natureza com o corpo e com o pensamento por meio da arte ou da técnica) que constitui a imaginação - trajeto reversível entre o ser humano e o mundo, pois se o mundo permite a evolução do imaginário e este permite uma adaptação ao mundo. No caso da temática da imigração italiana, o homem inventou a busca pela cocanha como forma de vencer os obstáculos e desbravar a terra o que tornou possível sua sobrevivência em território estranho.

Neste sentido todas as tecnologias do *homo faber* partiram da imaginação num movimento lógico e imitativo, objetivando ‘domesticar’ a terra. É esta a gênese da interação permanente entre o ser humano e o seu meio. Durand (2012) faz um extensivo estudo da produção cultural humana, especialmente das imagens que emergem das narrativas mitológicas, das religiões e das grandes obras literárias e artísticas. Com isso, ele estabelece um trajeto antropológico do imaginário, que pode ser percorrido tanto no sentido do biológico em direção ao social, como do social em direção ao biológico.

No trajeto antropológico há, também, os gestos dominantes que são divididos em três e, de acordo com Durand, são eles os responsáveis por determinar a orientação da representação simbólica, sendo o primeiro gesto dominante o postural, em que são determinadas as imagens verticalizantes, ascensionais e da separação; o segundo é o gesto dominante digestivo, em que as imagens estão relacionadas aos aspectos cíclicos e do acolhimento, e por fim, o gesto dominante sexual ou copulativo, em que estão relacionadas as imagens cíclicas e sintéticas.

Figura 2- Gestos dominantes

Fonte: Adaptado de Silva (2014, p.39).

Durand (2012, p. 51) nos diz que os gestos dominantes são:

[...] matrizes sensório-motoras nas quais as representações vão naturalmente integrar-se, sobretudo se certos esquemas (*schémas*) perceptivos vêm enquadrar e assimilar-se aos esquemas (*schémas*) motores primitivos, se as dominantes posturais, de engolimento ou rítmicas se encontram em concordância com os dados de certas experiências perceptivas. É a este nível que os grandes símbolos vão se formar, por uma dupla motivação que lhes vai dar esse aspecto imperativo de sobre-determinação característico.

Durand prossegue comentando que a formação da imagem de acordo com o trajeto antropológico, vão fazer aparecer os esquemas que começam a nos dar ideia de como o imaginário é estruturado e intermediam a processo entre os gestos dominantes no processo de formação da imagem que são os responsáveis pela formação dos arquétipos.

Nesse sentido, o imaginário é o elo obrigatório entre o sentido e a experiência sensível, o conjunto das imagens e das relações estabelecidas entre as imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens*, o denominador por meio do qual é mediada toda compreensão humana – como afirma Silva: “O ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no imaginário” (SILVA, 2003, p. 7).

2.8 DIÁSPORA ITALIANA: EM BUSCA DA COCANHA

Quando falamos em diáspora, logo somos remetidos ao livro bíblico do “Êxodo” que narra a saga judaica pelo deserto em busca da terra prometida, longe da escravidão. Talvez seja esta a mais emblemática das diásporas já narradas, mas o fenômeno é recorrente em tantos outros povos desde as eras iniciais de todo o processo civilizatório.

Anteriormente chamados de processos de migração, a mobilidade entre povos passou a ser nomeada como diáspora, pois de acordo com Baumann (2000, p.324):

no desejo de superar as noções essenciais expressas por palavras como ‘etnia’ e ‘raça’, muitas vezes utilizadas como jargão, o conceito de ‘diáspora’ tem sido comemorado por expressar os princípios de hibridismo, heterogeneidade, fragmentação de identidade e (re) construção, consciência dupla, fraturas de memória, ambivalência, raízes e rotas, cosmopolitismo divergente, multilocalização e tantas outras expressões.

A noção de diáspora abarca, então, os conceitos de etnia e raça, vencendo a dicotomia que, às vezes, pode gerar interpretações excludentes. Além de Baumann, Cohen (1999) também chamou atenção sobre o termo diáspora, afirmando que precisamos compreendê-lo em seus aspectos essenciais. Para o autor, diáspora se relaciona a conotações de movimento disperso, disseminação, descentramento. É possível entender a experiência diaspórica a partir de três formas, conforme os estudos de Martin Baumann (2000): a diáspora pode se referir ao processo de dispersão e suas consequências, à comunidade vivendo fora da terra de origem e ao lugar, o espaço geográfico ocupado por este grupo.

Ao estudar as questões da diáspora judaica, Baumann (2000) aponta as três formas pelas quais a mesma acontece. Ao se pensar sobre as narrativas que tratam da diáspora italiana no final do século XIX, presentes no textos literários, objetos de estudo desta tese, podemos constatar a dispersão dos italianos pela América e o que a presença destes alterou nas comunidades já existentes e naquelas por eles fundadas e as influências em todos os âmbitos trazidas pelos mesmos. Além disso, as narrativas de Pozenato (2000) e Mazzurana (2012) apresentam a fundação de espaços ‘sonhados’ como cocanha e que carregam uma semântica de uma Itália fundada na América. O espaço geográfico ocupado por estes grupos foi/é marcado pela presença simbólica da terra-mãe.

Khachig Tölölyan (2017) chama atenção para o termo e comenta que ‘dispersão’ seria um termo mais abrangente e que condensa melhor as significações que estão associadas ao termo diáspora, pois, em suas palavras:

“Dispersão” é o termo mais geral e inclusivo, ao passo que “diáspora” é simplesmente um dos diversos tipos de dispersão, de modo que, numa curiosa inversão, se tornou uma sinédoque, a parte — diáspora — no lugar do todo. Outras

formas de mobilidade e dispersão incluem a migração com vistas a adquirir educação, trabalho, terra, assentamento, nova cidadania, ou uma combinação desses; também existem mercadores ambulantes e lavradores itinerantes que circulam entre oportunidades em seu país e no exterior; existem vítimas de deportações em massa, refugiados e solicitadores de asilo — alguns escolhem a mobilidade, a outros ela é imposta; alguns têm suas raízes cortadas, outros cortam as próprias raízes. Alguns acabam por voltar, muitos são assimilados, e os restantes podem ficar consolidados em comunidades diaspóricas (TÖLÖLYAN, 2017, p.25).

Os estudos de Tölölyan (2017) sobre a diáspora apontam que a mesma, apesar de ser um fenômeno recorrente em todas as sociedades, popularizou-se no meio acadêmico a partir do empoderamento dos negros estadunidenses e do subsequente movimento black power. Na sequência, o termo diáspora começou a aparecer em conferências do historiador George Shepperson e de Paul Gilroy.

Impulsionado por esse primeiro movimento cuja relevância foi fundamental para os estudos sobre a mobilidade humana em todos tempos e motivada por situações diversas, outro fato que contribuiu para que o termo diáspora fosse ainda mais fortalecido foi a Guerra de Junho de 1967, em que Israel, um Estado fundado por pessoas nascidas na diáspora, derrotou seus oponentes árabes e polinizou ainda mais o termo. Outro evento significativo foi a aprovação, pelo Congresso dos Estados Unidos, da Lei Hart-Celler de Imigração e Nacionalidade, em 1965, numa votação de 76 a 18. Por fim, um quarto e último evento citado por Tölölyan e que preparou o terreno para a aceitação pelos intelectuais do conceito de diáspora foi a emergência e a valorização definitiva, dentro dos currículos universitários, das noções de identidade, diferença e diversidade como temas de investigação.

A crescente reflexão sobre a nova imigração, a etnicidade e o multiculturalismo limpou o terreno para a aceitação do conceito de diáspora, que tornou possível considerar os concidadãos com compromissos multilocais, com cidadania dupla e participação em redes transnacionais como algo diferente de pessoas perigosas com lealdades divididas, cujo descontentamento poderia algum dia fazer correr “rios de sangue” (TÖLÖLYAN, 2017, p.29).

Em relação aos pressupostos teóricos do termo ‘diáspora’, cabe também dizer que as pesquisas nesta área têm uma abrangência muito significativa, quando se trata das diásporas judaicas e africanas. Ainda assim, neste estudo, entendemos que pelo número de italianos que migraram da Itália no período compreendido entre 1870 a 1930 para o continente americano e para outros (ainda que em menor número), podemos inseri-los também em uma diáspora.

Em Hall, o conceito de diáspora “está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2008, p. 32), ou seja, é o confronto entre o eu e o desconhecido que causa a

indisposição presente entre os indivíduos da diáspora. O despreparo para conhecer o *outro*, o autóctone em seu ambiente original, com suas línguas e costumes. A dificuldade em admitir que, por mais diferente, ele se encontra em meio à sua *cultura*.

Esse conceito de Hall é muito pertinente à condição da diáspora de italianos para a América. A propaganda feita em solo europeu (principalmente na Itália) não foi suficiente para preparar a massa que deixava a terra natal rumo ao desconhecido. Os desafios de conhecer o Outro e todas as implicações contidas nesse contexto tornaram-se grandes desafios a serem vencidos. No entanto, a busca por melhores condições de vida, oportunidades de emprego como alternativa à realidade existente nos países de origem fizeram com que muitos imigrantes partissem com o ideal de se tornarem proprietários de terra na América; muitos em busca de trabalho assalariado, fosse este permanente ou temporário; e outros partiam fugidos de perseguições religiosas ou guerras.

De acordo com Klein (2000, p. 13), o fator essencial que envolve o fenômeno da migração está no “peso dos fatores de expulsão ou de atração e a maneira como se equilibram”. Para o autor, as condições econômicas constituem o fator de expulsão mais importante, na medida em que afetam diretamente a sobrevivência das famílias. Ainda, segundo o autor, três fatores combinados originaram as grandes migrações europeias nos séculos XIX e XX, época em que chegaram ao Novo Mundo mais de dois terços dos imigrantes. O autor destaca o acesso à terra para sustento próprio, a variação da capacidade produtiva da terra e o número de membros de uma mesma família que precisa ser mantido por um mesmo lote de terra (KLEIN, 2000, p. 12-13).

Esse sonho de ‘fazer a América’ foi compartilhado por um número muito significativo de italianos que deixaram suas províncias, embarcando em vapores rumo ao novo mundo. No quadro a seguir, apresentamos dados do IBGE do número de imigrantes que deixaram o território italiano entre os anos de 1876 a 1920.

Quadro 5 - Região e número de imigrantes

Região de Procedência	Emigrantes
Vêneto	365.710
Campânia	166.080
Calábria	113.153
Lombardia	105.973
Abruzio/Molise	93.020
Toscana	81.059

Emília Romana	59.877
Basilicata	52.888
Sicília	44.390
Piomonte	40.336
Púlia	34.833
Marcas	25.054
Lácio	15.982
Úmbria	11.818
Ligúria	9.328
Sardenha	6.113
Total	1.243.633

Fonte: IBGE, 2007, p. 164.

Esses dados são os oficiais, mas há dificuldade de expressar de forma correta os dados da diáspora italiana no Brasil. Esses italianos estão espalhados no território brasileiro, mas há expressivas concentração deles nas regiões sudeste e sul. Na região sul, interessa-nos, neste estudo, a serra gaúcha e o sul catarinense, pois são da construção deste espaço mítico que tratam as narrativas que estudamos.

A imigração de italianos é tão significativa que, conforme alguns estudiosos, supera a imigração de todos os estrangeiros, inclusive a dos portugueses, que detêm a alcunha de colonizadores do Brasil:

O maior contingente de imigrantes vindos para o Brasil (1870 – 1880) foi constituído pelos italianos, com cerca de 1.513.000 indivíduos, sendo que os próprios portugueses para eles perdem por uma diferença de cerca de 50 mil imigrantes, apresentando o total de apenas 1.462.000 indivíduos (BALHANA, 1977, p. 22).

Na década de 1980, Giorgio Mortara (1985), demógrafo, afirmou que entre 16% a 18% da população brasileira tem origem italiana e que este número atesta que o maior contingente de italianos fora da Itália é de ítalo-brasileiros ou brasileiros que descendem de um ancestral italiano.

2.9 COCANHA: UM PAÍS DE DELÍCIAS

Era uma vez uma época em que todos os seres humanos viviam em amizade e paz, não apenas entre eles mesmos, como também com os outros seres vivos. A gente daquela Idade da Inocência original era sábia, brilhante, capaz de voar à vontade pelo ar, e estava em contínua comunhão com as forças e inteligências cósmicas. Entretanto, uma trágica disrupção acabou com a Primeira Idade, e a humanidade viu-se alheada do Céu e da Natureza. Desde então temos vivido de modo fragmentário, nunca nos compreendendo realmente a nós mesmos, nem nosso lugar no Universo. De vez em quando, porém, olhamos para trás, com saudade e pesar, e sonhamos com uma volta ao Paraíso que outrora conhecemos.

(HEINBERG, 1991, p.3).

E onde está a passagem de volta ao Éden? A busca pela terra sonhada, o paraíso perdido, o lugar das delícias? Os estudos mais antigos sobre a procura do Jardim das Delícias, remontam a Platão e sua descrição da Atlântida, a cidade perdida, lugar do imaginário de quem viaja. Ley e Camp (1961, p.13) afirmam que:

se existe uma palavra mágica, uma palavra que ninguém ignora, uma palavra que significa ao mesmo tempo esplendor e mistério, uma palavra, enfim, que representa uma quantidade de coisas diferente para os mais diversos espíritos, é bem esta: Atlântida.

Para os autores a palavra evoca uma visão maravilhosa, brilhante, que lança reflexos de ouro vivo na imensidade de um mar azul, bem distante da vida diária da qual cada um de nós é uma parte agente, mas que alguns pretendem detestar.

As obras que descrevem Atlântida são inúmeras, por vezes, polêmicas, mas em todos se encerra a ideia mítica da terra prometida. Em todas as narrativas sobre Atlântida, há

referências a Platão e Aristóteles, o que nos leva a dizer que esta narrativa pode ser entendida como mito fundante das demais que se sucederão ao longo da trajetória humana.

Os relatos de Platão (citado por LEY e CAMP, 1961) que fazem referência à Atlântida evocam uma civilização desaparecida com uma grande ilha que foi tragada pelo mar. A narrativa desperta disposições diferentes. Para alguns, há o interesse pelo destino da civilização perdida, sem a preocupação de saber se a terra que imaginavam ter descoberto existia ou não. Outros idealizavam um pequeno continente desaparecido, sem a preocupação de existir essa civilização hipotética. O sonho de muitos era encontrar esse paraíso submerso, constituído de uma civilização lendária e para isso não faltam narrativas escritas sob muitos pontos de vista, mas apontando para o mesmo mito: a terra prometida.

A narrativa platônica sobre Atlântida se assemelha também à Esquéria de Homero que por sua vez também guarda vestígios da Tartessos (Társis) bíblica de Jonas. Conforme os estudos do geógrafo alemão, Dr. Richard Henning (citado por LEY e CAMP, 1961) há dez semelhanças entre Tartessos, Atlântida e Esquéria o que não pode ser considerado mera coincidência. Ainda de acordo com os estudos deste pesquisador alemão, Tartessos, Atlântida e Esquéria são lembranças deste lugar mágico, marcado pela potência marítima. Fato ou não,

existia uma cidade fabulosa longe do ocidente; havia uma crença babilônica que dizia respeito às catástrofes. Houvera a inundação de Atlanta que parecia um exemplo; há via, enfim, a atual vitória dos gregos sobre os inimigos superiores em número...e, ademais, havia a opinião de Platão sobre a maneira de governar um estado. Todas essas razões fundiram-se em uma lenda impressionante, de encanto duradouro. Mas, o continente Atlântida não podia figurar em nenhum mapa do mundo real, em qualquer época que fosse traçado. (LEY e CAMP, 1961, p.43).

Dito isso, parece-nos muito lógico que Atlântida seja a mais antiga das imagens narradas sobre a terra prometida. A terra descrita por Platão foi o primeiro país de mitos do universo que atraiu os viajantes.

Outro relato recorrente sobre a questão da busca da terra prometida, encontramos nos textos sagrados de tradição judaico-cristã. Nos relatos bíblicos, Canaã era a terra prometida por Deus ao seu povo, desde o chamado de Abrão (ou Abraão), que habitava a cidade caldeia de Ur, no sul da Mesopotâmia. Canaã passou então a ser por eles denominada terra de Israel. Os livros do antigo testamento fazem relatos de que a terra prometida ao povo de Deus, depois de longos anos de escravidão e amargura, seria um oásis que compensaria os longos anos de privação.

Nesse sentido, em todos os tempos e sociedades, o mito da busca da terra prometida permeou o sonho de todos que trazem dentro de si o a utopia de um mundo de farturas e

bonanças. Analisando por este viés, as mitologias podem ser entendidas como tentativas do homem para compreender a sua existência e a existência do cosmos. Neste contexto, as religiões traduzem visões específicas das relações entre o Homem e a natureza, entre o Homem e os outros homens, entre o Homem e o que o transcende. E esse desejo de transcender fez surgir a personalidades que Ley e Camp (1961) afirmam que dominaram o espírito do ser humano nas primeiras eras: o guerreiro, o adivinho e o viajante. A função do primeiro era proteger os povos dos inimigos; ao segundo tinha a função de mostrar os perigos sobrenaturais; ao viajante competia a tarefa de trazer mercadorias, e “ao mesmo tempo, em fazer a descrição das regiões longínquas e fantásticas que ofereciam um inesgotável assunto de conversa” (LEV e CAMP, 1961, p.7).

Assim, enquanto os dois primeiros tinham uma função local, o viajante construía pátrias imaginais. Em suas idas e vindas apropriava-se de histórias e tinha virtualmente carta branca, pois tendo estado onde seus companheiros não poderiam ter ido de modo algum podia afirmar de forma venal: “Eu estava lá”. Aos viajantes cabia a magia de narrar os locais vistos e os imaginados, pois cada

relatório de viagem abre caminho para uma narração no mesmo teor, que se segue à primeira, pois todo aquele que foi educado na crença de que, além da linha do horizonte se estende o mar perigoso das terras feéricas e inacessíveis, infestadas de demônios, dragões e seres humanos cujas cabeças se encontram abaixo dos ombros, acreditará, de boa vontade em uma história de acordo com isto, ao passo que não aceitará um relato que negue essa crença (LEY e CAMP, 1961, p. 7-8).

Coube aos viajantes os relatos míticos que marcam a evolução das civilizações ao longo da história e Le Goff, ao prefaciá-lo livro de Franco Júnior bem comenta que “entre uma sociedade concreta e uma sociedade imaginária não existem portanto fronteiras, e sim uma larga faixa de domínio comum, que deve representar para o historiador o ponto de observação tanto de uma quanto de outra” (LE GOFF in FRANCO JÚNIOR, 1998, p.15).

Outra narrativa que leva em consideração a descrição de uma terra mágica, de riquezas e farturas é o mito do Eldorado. Há duas possibilidades de compreendê-lo, ambas independentes, mas mesmo tempo interdependentes: as expedições de busca e as narrativas documentais. As expedições eram influenciadas pela simbologia da visão europeia (entre os quais o velocino de ouro). As narrativas documentais foram estabelecidas a partir de evidências históricas (cultos indígenas) em confluência intrínseca com mitos europeus. É pertinente pensar que estas perspectivas tenham se fundindo, mesclando a visão local com a europeia, pois a busca do metal nobre faz parte do imaginário dos povos, principalmente

daqueles que ouviam as narrativas dos viajantes. Alguns cronistas do século XVI “descreveram a existência de ouro aflorando fantasticamente na superfície da terra, crescendo como plantas e mesmo abundante como os peixes nos rios (LAS CASAS, 1951, p. 353).

Huber (1961, p. 183) comenta que a sede pela busca do nobre metal exercia “sobre esses homens rudes, uma espécie de fascinação; mas logo que o possuíam quebrava-se o encanto” (HUBER, 1961, p. 183). A jornada pelo desconhecido possuía uma função simbólica, inicialmente mais importante que o acúmulo de riquezas materiais: “el espanhol ama más la aventura de buscar la riqueza que la especulacion econômica” (SALAS, 1967, p. 59).

A narrativa mítica mais conhecida sobre o mito do Eldorado é a de Walter Raleigh que conservou a cidade das amazonas em uma ilha, que teria “gran cantidad de planchas de oro (*chaguacas*) e una classe de piedras verdes, que los espanoles llaman piedras de yade” (RALEIGH, 1980, p. 88).

Como o Eldorado, há outras narrativas que contemplam a visão de um lugar sem males, que corresponde à ideia da terra prometida. Os povos primitivos que habitavam a América também possuíam narrativas de lugares perfeitos em que o ser humano desfrutaria das benfeitorias delícias dos deuses. Essa terra seria aquela que tribos guaranis denominavam como a terra dos sem males. Conforme Hélène Clastres (1978, p. 30-31):

A terra sem mal é esse lugar privilegiado, indestrutível em que a terra produz por si mesma os seus frutos e não há morte. É o local onde aqueles que bem se vingaram e comeram muitos de seus inimigos vão para trás das montanhas altas e dançam em belos jardins com as almas dos avós. É também um lugar acessível aos vivos aonde era possível, sem passar pela prova da morte, ir de corpo e alma.

Muitas outras narrativas sobre a terra prometida foram e são estudadas, enfatizando essa busca incansável do ser humano por um lugar ideal e neste percurso histórico, o mito da busca da terra prometida recebeu nomeações diferentes, mas como narrativa mítica, conservou a redundância que lhe é própria. Dizendo isso, apresentamos a palavra ‘cocanha’.

Conforme Franco Júnior (1998) são termos cognatos de cocanha: Cocagne, Cockaygne, Cuccagna, Bengodi, Cucaña, Chacona, Jauja, Schlaranffenland, Luilekkerland, São Saruê. O autor afirma que são várias as tradições populares que falam da Cocanha como imagem da terra prometida. Os termos acima surgem a partir dos séculos XII-XV em representações literárias e iconográficas. Conforme Franco Júnior (1998) pelo menos oito referências são encontradas no período. Já nos séculos XVI e XVII, há 12 versões francesas, 22 alemãs, 33 italianas, 40 flamengas. Estes ressurgimentos confirmam o que Durand chama

de *trends* seculares, ou seja, as recorrências míticas. Franco Júnior (1998) comenta, ainda, que a referência ao termo cocanha aparece em um quadro de Goya em fins do século XVII e de um folheto de cordel brasileiro em meados do século XX.

Por que essa recorrência?

O fato da Cocanha ser uma terra imaginária, maravilhosa, uma inversão da realidade vivida, um sonho que projeta no futuro as expectativas do presente. Em outras palavras, o fato de ela ser uma utopia, explica sua larga aceitação temporal. Se toda utopia é construída com material mítico, parece- sem pretensão de fazer disso uma lei histórica – que a longevidade é proporcional à quantidade de mitos utilizada na sua constituição. Ora, a Cocanha é um mosaico mítico formado por dezenas de peças de diversas procedências. Fragmentos manipulados de forma própria conforme a época e o local de cada versão (FRANCO JÚNIOR, 1998, p.10).

Le Goff (in FRANCO JÚNIOR, 1998, p.10) diz que “a Cocanha é a negação do ideal ergométrico e laborioso. A Cocanha é contemporânea ao surgimento de termos vernáculos e neolatinos que, recusando *labor* ou *opus*, são criados a partir de um instrumento de tortura, o *tripalium*”. Le Goff ainda comenta que a ociosidade é uma manifestação contrária ao tempo, ao tempo mensurado, ao calendário, ao relógio. A Cocanha é o lugar em que todos os dias são domingos e feriados. “A Cocanha é um país fora do espaço (o caminho para lá está perdido) e fora do tempo”. E mais, “a Cocanha não é uma utopia voltada para o passado, é uma utopia que se livrou dessa prisão das sociedades e dos indivíduos que é o tempo sob forma de calendário... A Cocanha não está nem no passado nem no futuro. A Cocanha é a festa de um presente eterno” (LE GOFF in FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 11).

Nesse sentido, podemos dizer, amparados na obra de Franco Júnior (1998) que a Cocanha é uma forma de imaginário da perfeição social, apontando um caminho em que mito e utopia não são termos evolutivos em termos de sequência cronológica, pois

ambos existiram e existem em todas as sociedades, ainda que trabalhem com temas quase invariantes, como a gênese de fenômenos naturais ou sociais, a satisfação de necessidades físicas como fome e sexo, o significado da vida e da morte etc. Temas, porém, selecionados, justificados, metaforizados, desenvolvidos por homens sempre vinculados a um momento histórico. Tanto o mito quanto a utopia são produtos de um presente que, para se pensar e se planejar, precisa de pontes entre passado e futuro. Daí por que preferimos afirmar “que a utopia é um mito projetado no futuro”. (FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 21).

A questão do tempo, tão cara à teoria do imaginário, também tem estreita relação com o mito e a utopia, já que em ambos não se enuncia com precisão o tempo e o espaço da sociedade perfeita. Dessa forma, podemos dizer que toda utopia carrega um material mítico.

Franco Júnior afirma que a utopia é um mito e completa “se nem todo discurso mítico é utópico, por outro lado todo discurso utópico é de fundo mítico, ainda que do ponto de vista de seus defensores ele tinha potencialidade de concretização que o diferenciaria do mito” (FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 22).

Para complementar a discussão, Franco Júnior explicita o caráter de projeto existente na utopia. Segundo o autor, o projeto parte de elementos contidos no patrimônio mítico da sociedade e estes ganham consistência social e alcançam consciência coletiva, em função de necessidades de um certo grupo num certo presente histórico.

O patrimônio mítico a que alude Franco Júnior (1998) também se observa nas narrativas de Mazzurana (2012) e Pozenato (2000). Ambos narram o sonho de fazer a América nutrido pelos imigrantes italianos que deixaram a terra natal em busca dessa utopia, norteados pelo mito fundador da terra prometida que remonta à imagem do paraíso perdido. O impacto da imagem paradisíaca é motor que impulsiona a enfrentar toda espécie de desafio, inclusive vencer o medo da morte.

A imagem paradisíaca impacta sobre a consciência coletiva humana de maneira profunda e vasta. Em nenhuma tradição o tema é recente ou periférico; existe, antes, no próprio cerne do impulso espiritual perene, que reemerge na literatura, na arte e nos ideais sociais de cada geração. Com efeito, se estivéssemos buscando um motivo que servisse de base a um esboço sumário de cultura humana, poderíamos começar perfeitamente com nossas lembranças coletivas de uma Idade de Ouro perdida e com nossos anseios pela sua volta. Os grandes empreendimentos da história- as Cruzadas, as revoltas milenárias da Idade Média, a demanda do Graal, o descobrimento e a colonização do Novo Mundo, os movimentos utópicos na literatura e na política, o marxismo e o culto do progresso – todos de certo modo, estão enraizados no solo do Jardim mítico original. Quanto mais nos familiarizamos com a essência da história, tanto mais frequentemente lhe reconhecemos o reflexo nos devaneios nostálgicos e nas fervorosas aspirações de todas as culturas em todas as idades. (HEINBERG, 1991, p. 5).

Apesar de algumas divergências conceituais aqui e ali, há um ponto em comum nos estudos que apontam para uma tese principal em que a memória de um paraíso, de uma terra prometida representa um anseio, inato e universal, comum a todas as civilizações em todos os tempos e lugares. Buscar, então, a Cocanha é fio de Ariadne que orientou os imigrantes italianos que chegaram ao sul de Santa Catarina e à Serra Gaúcha na segunda metade do século XIX cuja saga à busca da terra prometida é narrada nas obras, objetos desse estudo.

2.9.1 América: da utopia à distopia

Oficialmente, há uma carência de estudos historiográficos sobre a chegada dos italianos aos portos de embarque na Itália. Há alguns estudos, entre eles os de Maestri (1999, p.196) que apontam para narrativas de experiências e sonhos que socializam as imagens elaborados pelos imigrantes em relação à América. “No que se refere à estada em Gênova e em outros portos de embarque, é normal e compreensível que sobretudo as experiências extraordinárias e os acontecimentos trágicos sejam registrados privilegiadamente pela memória da imigração”.

Sayad (1998) comenta que uma das características fundamentais da imigração é contribuir para dissimular a si mesmo sua própria verdade e argumenta:

Por não conseguir pôr em conformidade o direito e o fato, a imigração condena-se a engendrar uma situação que parece destiná-la a uma dupla contradição: não se sabe mais se se trata de um estado provisório que se gosta de prolongar indefinidamente ou, ao contrário, se se trata de um estado mais duradouro mas que se gosta de viver com um intenso sentimento de provisoriedade. Oscilando, segundo as circunstâncias, entre o estado provisório que a define de direito e a situação duradoura que a caracteriza de fato, a situação do imigrante se presta, não sem alguma ambiguidade, a uma dupla interpretação: ora, como que para não confessar a si mesmo a forma quase definitiva que com frequência cada vez maior a imigração reveste, apenas se leva em conta na qualidade de imigrante o seu caráter eminentemente provisório (de direito; ora, ao contrário, como se fosse desmentir a definição oficial do estado de imigrante como estado provisório, insiste-se com razão na tendência atual que os imigrantes possuem de se “instalar” de forma cada vez mais duradoura em sua condição de imigrantes (SAYAD, 1998, p.45).

Os fluxos migratórios foram se ampliando a partir das últimas décadas do século XIX até os 30 primeiros anos do século XX e estavam ligados à expansão econômica consumidora de mão de obra imigrante permanente e sempre numerosa. Fato esse que concorria para assentar e fazer com que todos dividissem a ilusão coletiva que se encontra na base da imigração. É dessa ilusão/utopia/distopia que tratam as narrativas de Pozenato e Mazzurana.

A criação de mundos perfeitos, de paraísos, alcança um passado remoto e pode ser encontrada em diferentes civilizações e grupos sociais ao longo da história, em narrativas em que a recorrência mítica se (re)atualiza e reverbera. Utopia (do grego u = não e topos = lugar, ou seja lugar nenhum ou não-lugar) é a primeira conceituação e a mais conhecida sobre o que vem a ser uma utopia: a ideia de um lugar perfeito e que não existe em lugar nenhum. Esta ideia de um mundo de perfeições é responsável pelas utopias que se forjam na sociedade e provocam os deslocamentos em busca desse mundo. A utopia refere-se também aos ideais

comunitários que, desde sempre, vêm sugerindo uma concepção de igualdade entre os seres humanos, com a consequente superação das diferenças sociais, étnicas, econômicas e de gênero. Importante lembrar que estes lugares são espaços longínquos, alçados pela imaginação. São também não lugares. Para os imigrantes italianos a utopia era buscar a cocanha.

Para Hilário Franco Júnior (1998), a Cocanha era um local prazeroso, cheio de fartura, no qual predominavam a ociosidade, os prazeres intensos. Os primeiros registros sobre essa terra maravilhosa surgiram durante a Idade Média, num tempo de confrontos e conflitos. Este local prazeroso era um contraponto à vida miserável, sem perspectivas, da maioria da população daquela época. O mesmo se pode dizer sobre a grande maioria dos italianos que partiram da Itália no final do século XIX. Também eles queriam uma terra de prazeres e bonança.

E as turbas de mulheres, homens, crianças deixam um espaço que não lhes provê em suas necessidades e nem lhes alimenta os sonhos, partindo em busca da fartura, do bem-estar. Instaura-se, nesse movimento, a utopia que se configura como ato de projetar uma sociedade, desenhando-a por meio da imaginação e da ficção. O utopismo – desde Platão, passando pelo êxodo, pelos paraísos terrestres e pela Cocanha – cria imagens positivas do amanhã ou idealiza um outro lugar melhor.

Nesse sentido, os imigrantes italianos que deixaram a Itália em busca dessa utopia não eram tão ingênuos a ponto de acreditar que encontrariam esse lugar paradisíaco. O que os moveu foi o sonho de liberdade, de fuga dos senhores, dos impostos, da miséria e da *pelagra*, compravam as passagens e emigravam. E, embalados pela ideia de se tornarem proprietários, cultivaram a imagem de um lugar em que pudessem se constituir sujeitos de si. De certa forma, não acreditavam na utopia da ‘cocanha’, mas imaginaram uma vida de conforto, de sonhar a transformação de mulheres em ‘senhoras’, vestidas em camisas de renda, com joias a ornar dedos, pulsos, pescoços. A utopia da cocanha se desenha de outra forma, ampliada pela perspectiva de se tornarem pequenos proprietários e desenvolver um sentimento de pertencimento. Esse é algo móvel, não estante, construído, segundo Benedict Anderson (2008), a partir de um “sujeito imaginado” que, por sua vez, faz parte de uma “comunidade imaginada”, que está sempre em jogo. Dessa forma, a diferença é construída segundo significados e posições sempre relacionais e em constante transformação.

Aspecto importante a ser lembrado é o fato dessa grande movimentação imigratória ter acontecido no final de um século e início de outro. Essa questão cíclica sempre se faz presente

em imaginários que lembram o fim de um tempo, quase sempre com narrativas apocalípticas, como nos ensina Izarra (2001, p.7):

Nos fins de séculos, os imaginários da sociedade apontam para futuros apocalípticos ao mesmo tempo que para a esperança de um mundo novo renascendo das cinzas. Os autores dessas narrativas articulam convenções compartilhadas apropriando-se dos diferentes discursos que circulam na sociedade e negociam suas ressignificações com as práticas sociais vigentes no seu contexto.

Nesse sentido, o imigrante italiano encerra um trajeto e inicia uma fase de renascimento na América que se apresenta como a Cocanha. A onda de otimismo criou um lugar de possibilidades, uma utopia do país das delícias. Inspirou à viagem, pois

a utopia como a forma ideal de relações sociais é elemento o mais generalizado no mundo espiritual. Faz parte de todas as crenças religiosas, teorias morais e legais, sistemas de educação, criações poéticas, em uma palavra, de todo conhecimento e obra que visam oferecer modelos para a vida humana. É impossível imaginar qualquer época, nação ou mesmo indivíduo que não tenha sonhado com um céu na terra, que não tenha sido mais ou menos utópico. Onde quer que existam – e elas existem em toda parte – miséria, injustiça e dor, haverá também especulações sobre como erradicar as causas do mal. Na imensa escala que se estende por toda a história da cultura, desde as fantasias do nômade selvagem até as reflexões do filósofo moderno, encontra-se uma infinidade de versões da utopia (SWIETOCHOWSKI apud SZACHI, 1972, p. 8).

As narrativas que analisamos apontam para essa utopia de esperança. Os imigrantes italianos descritos nas obras, em sua maioria, são empobrecidos, com poucas posses, explorados em seus trabalhos, dividindo espaços exíguos de lares com toda a família, mantendo hierarquias na hora de se alimentarem. A utopia de vir para a América alimentava o sonho de que se tornariam proprietários de terras, alcançariam o desejo de prover a família, de viver em uma sociedade mais igualitária.

Essa utopia já inicia um processo de desconstrução a partir da Itália como terra-mãe. Os imigrantes já não viam a imagem de uma terra acolhedora e, por isso, a ideia de imigrar tomou forma e originou a narrativa da busca pela cocanha na América. Essa utopia originou-se da distopia em relação ao país de origem. Nota-se que a América, ao incorporar as imagens do país das maravilhas, funciona como dispositivo para suscitar a adesão dos colonos à emigração em massa e à concretização de uma Cocanha, ao mesmo tempo, individual e coletiva. Nesse sentido, a distopia em relação à Itália motiva a utopia de um exílio voluntário e sustenta o desejo dos colonos italianos de “fazer a América”, trocando o espectro da fome pela imagem da fartura.

O exílio voluntário pode ser uma boa ideia para se pensar, mas “terrível de experienciar” (SAID, 2003). A experiência de abandonar a segurança de um espaço que conhecemos e nos lançarmos ao desconhecido provoca o que Said nomeia de fratura. Em suas palavras:

O exílio é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID, 20003, p.46).

Said (2003) comenta que os exilados tiveram visões transnacionais e multiculturais semelhantes, sofreram as mesmas frustrações e aflições, desempenharam as mesmas tarefas elucidativas e críticas. Essas percepções relatadas em muitas narrativas objetiva falar de um exílio que angustia, mutila, impõe silêncio, pois “o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia” (SAID, 2003, p.47). Essa condição de exílio voluntário, de certa forma, é responsável pelo efeito da distopia.

Tanto Mazzurana quanto Pozenato, ao recuperarem narrativas sobre a imigração, reportam-se à saída das *comunas* italianas até o porto de Gênova de onde empreendiam uma viagem que se constituía no primeiro grande desafio a ser vencido. Sentimentos contraditórios marcavam a travessia. Incluídos neste desafio estão a curiosidade acerca das terras desconhecidas e dos horizontes distantes, a origem dos homens e das nações, as incógnitas sobre o futuro e o presente, a consciência do corpo vivido, os movimentos involuntários da alma, os sonhos, a interrogação sobre a morte, os desejos, as repressões, as evasões e recusas, os jogos, as artes, as festas e os espetáculos. Assim, compreendemos a distopia, nesse estudo, como a destruição da utopia. Etimologicamente, distopia é palavra formada pelo prefixo *dis* (doente, anormal, dificuldade ou mal funcionamento) mais *topos* (lugar). Num sentido literal, significa forma distorcida de um lugar. É sabido que a distopia nasceu da utopia, e que ambas expressões são estreitamente ligadas. Há em toda utopia um elemento distópico, expresso ou tácito, e vice-versa. A utopia se transforma em distopia, quando as imagens que a geraram não correspondem a essa realidade imaginada. Todo sonho (utopia) pode ser completamente esvaziado de sentido para o outro. O sonho perfeito de encontrar a cocanha para uns é um constructo abstrato (que é efêmero, mas se quer eterno, que é singular, no entanto se entende

como universal, que aspira a decretar o fim da História por se crer o ponto de chegada da vida humana) este sonho não concretizado e responsável pelo pesadelo da distopia.

As obras utópicas têm uma premissa fundamental que é a idealização de sociedades, que são imaginadas como perfeitas em que todos os problemas relativos à vida coletiva e pessoal não estariam mais presentes, tampouco os conflitos inerentes à divergência de pensamentos dos indivíduos que compõem essas sociedades, nos âmbitos políticos e culturais; em resumo, a forma correta de governo seria atingida nessas sociedades.

Durante a viagem, a utópica cocanha terminava para muitos. A morte e o sepultamento em mar aberto era um enfrentamento das muitas distopias que estavam no porvir. Em sequência, o desembarque e as dificuldades de alojamento, mais angústia, medo, desconfiança. Terminados os trâmites na cidade do Rio, novo desafio: embarque para o sul do país. Embarcações precárias sacolejavam rumo ao desconhecido. E quanto mais se aproximavam do lugar a eles destinados, mais fraturas na utopia construída ao deixar a Itália.

Nesse sentido, a utopia é, ao mesmo tempo, um gênero literário que consiste na narrativa sobre a sociedade perfeita e feliz e um discurso político que procura expor a cidade justa. Etimologicamente, significa u-topos (lugar nenhum).

E a utopia – ou lugar nenhum - materializa-se em distopia sobre o lugar em que chegaram. Dessa forma, pelas distopias se analisam as sombras produzidas pelas luzes da utopia as quais são os faróis do presente que pouco rompem a névoa do passado e nem prospectam o futuro.

Assim, se o século XVI pariu a ideia de utopia, o século XX engendrou a distopia. As utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas. Sua confiança no futuro é o fundamento normativo que lhe garante eficácia ideológica. As distopias, por sua vez, buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade (JACOBY, 2007, p. 40).

As distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. A narrativa distópica é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica. As distopias continuam sendo utopias, no sentido que Jacoby (2001, p. 141) lhe deu, isto é, não apenas como a visão de uma sociedade futura, mas como uma capacidade analítica ou mesmo uma disposição reflexiva para usar conceitos com a finalidade de visualizar criticamente a realidade e suas possibilidades.

A realidade distópica aparece associada aos medos e fracassos anteriores como crítica à ordem vigente e às promessas utópicas feitas ao longo da existência humana e partilhada em culturas diversas. As distopias revelam justamente o contrário das utopias, longe de serem harmônicas, obras como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley 1984 de George Orwell e *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury mostram um mundo em que os sujeitos são submetidos a um poder central, totalitário e têm suas liberdades individuais cerceadas por aqueles que detêm o poder.

A palavra distopia deriva de dois termos gregos, “dis” e “topos”, que podem ser traduzidos por “lugar ruim”, “lugar desprezível” ou “lugar não-favorável”. Foi cunhado em 1747, quando ainda era soletrado “dustopia” e definido em 1748 como “um país infeliz”, entretanto só foi utilizada pela primeira vez (segundo registros) por John Stuart Mill, em 1868, quando discursou ao parlamento britânico e a usou para se referir à oposição de algo ideal, utópico.

Por esse viés, as narrativas aqui analisadas também carregam em sua essência uma ideia distópica. A tão sonhada América se mostra hostil e pouco afável aos imigrantes italianos que aqui chegaram no final do século XIX.

É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente (BOSI, 1997, p.27).

E é sobre essa vida vivida que tratam as narrativas de Mazzurana e Pozenato. E para além da utopia que se desenhou na busca pela cocanha se encontra a distopia, pois

[...] a imaginação distópica serviu de veículo profético, o canário em uma gaiola, para escritores com uma preocupação ética e política em nos alertar de terríveis tendências sociopolíticas que poderiam, se continuadas, transformar nosso mundo contemporâneo nas gaiolas de ferro retradas no reino do lado de baixo da Utopia (BACCOLINI e MOYLAN, 2003, p.1-2).

E assim se construíram as narrativas sobre a imigração italiana no sul do Brasil. Tanto Pozenato quanto Mazzurana teceram obras cuja utopia pode ser desdobrada em distopias e a partir dessas, a real conquista da cocanha se concretiza.

3 REFLEXÕES SOBRE A NARRATIVA HISTÓRICO-LITERÁRIA

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre, como a vida.

(BARTHES, 2002, p.103-104).

As figurações da cultura e do imaginário na criação literária sempre foram relevantes para a literatura. A presença de traços do imaginário, dos ritos e cultos dos povos, as representações imagísticas e configurações dos arquétipos míticos são partilhados e reatualizados desde o princípio da vida humana (LUDWIG, 2014). As narrativas literárias, são, nesse sentido, repositório destes traços e entrelaçamentos do imaginário e da cultura que se apresentam na criação artística.

Nesse sentido, narrar é uma atividade presente em todas as civilizações e conforme Bruner afirma (2002, p. 3) “... estamos tão acostumados à narrativa que esta parece ser tão natural como a própria linguagem”. Podemos afirmá-la como uma prática social amplamente difundida nas diversas culturas universais e que amplia histórias e memórias, que são reproduzidas e ampliadas a cada geração, conforme o conceito de Husserl:

A recordação está num fluxo constante porque a vida da consciência está em fluxo constante, e não se encaixa simplesmente elo a elo na corrente. Pelo contrário: cada novo produz uma reação no velho, sua intenção voltada para a frente se cumpre e se define ao fazer isso, e isso dá à reprodução uma determinada coloração. Aí temos, portanto, uma retroação. O novo, por sua vez, remete a algo novo, que se define ao ocorrer e modifica possibilidades reprodutivas para o velho, etc. E, nesse sentido, a força retroativa volta para trás, seguindo a corrente, pois a reprodução de algo passado contém o caráter de *passado* e uma determinada intenção de uma certa situação temporal para com o agora. (HUSSERL, 1966, p. 303-304).

Nesse sentido, as narrativas histórico-literárias carregam consigo esses traços de passado, reatualizando-os no aqui e agora com a intenção de tornar o tempo vivido em tempo vivo na memória.

Blanchot (2013) ao se referir à narrativa, reporta-se a Ulisses e Achab comentando que a narrativa está ligada à metamorfose, pois a ação que ela presentifica se altera em todos os planos que pode atingir. Em suas palavras:

Se por comodidade – pois esta afirmação não é exata- dizemos que aquilo que faz avançar o romance é o tempo cotidiano, coletivo ou pessoal, ou mais precisamente o desejo de dar a palavra ao tempo, a narrativa tem, para progredir, aquele *outro* tempo, aquela outra navegação que a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este “pouco a pouco, embora imediatamente” é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro. (BLANCHOT, 2013, p.11).

E que lugar seria esse? O que a narrativa busca encontrar? De acordo com Blanchot (2013) esse lugar é o lugar da origem – condição de possibilidade da própria narrativa – para onde o canto das sereias quer arrastar Ulisses, o lugar do desaparecimento. O lugar do imaginário mais profundo em que se torna inenarrável porque é puro silêncio, a condição fundamental de todo e qualquer canto, ruído, rumor a que o autor chama a certa altura de “plenitude vazia” (2013, p.11). Toda voz, nesse lugar, desaparece porque esse lugar é pura possibilidade de voz, de toda e qualquer voz. É a origem da narrativa e concomitantemente àquilo que a narrativa persegue: a imagem possível (embora precária, como toda imagem) para sondar esse lugar, seria a imagem do círculo. Um ponto de partida é, ao mesmo tempo, um ponto ainda por vir. A narrativa só narra a si mesma e como afirma Blanchot (2013, p.13):

Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno- tal é acontecimento do qual a narrativa é a aproximação. Esse acontecimento transtorna as relações do tempo, porém afirma o tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais.

Estas diferentes estases temporais trazidas nas narrativas de Mazzurana e Pozenato são afirmadas à medida que o afastamento, a distância imaginária se ausenta, realiza-se o acontecimento, num presente-ausente que só a narrativa é capaz de deixar fluir, por isso a narrativa é. Dessa forma, para Blanchot a narrativa não é relato de um acontecimento, é o próprio acontecimento: “o acesso a esse acontecimento, o lugar onde ele é chamado a

acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, ela também, realizar-se” (BLANCHOT, 2005, p.8).

Essas reflexões sobre a narrativa objetivam contextualizar os textos que são analisados neste estudo a partir da perspectiva da teoria do imaginário de Durand. Como compreendemos que tanto a obra de Mazzurana quanto a de Pozenato são narrativas histórico-literárias, importante também estudá-las nessa ótica, pois os discursos literários, ao abordarem temas históricos, engendram uma nova possibilidade de reinterpretar os fatos, podendo aparecer novos olhares sobre a temática, pois “a memória social criada a partir do discurso literário se constitui numa representação que se socializa e que tem um conteúdo pragmático e socializador” (PESAVENTO, 1998, p.13). Ambas, literatura e história contribuem para a construção de um imaginário social e individual, traduzindo uma sensibilidade na apreensão da realidade e operam oferecendo leituras diversas. Nesta medida, “as duas narrativas têm igualmente por efeito socializar os indivíduos, criando as condições simbólicas de coesão social” (PESAVENTO, 1998, p. 14). E são essas condições simbólicas que nos interessam na medida em que as narrativas histórico-literárias, objetos desta tese, tecem uma malha que enreda a história da imigração italiana no sul do Brasil, constituindo um mito norteador em ambas as narrativas, qual seja, encontrar a Cocanha.

Ainda corroborando com a reflexão, Pesavento (2000) afirma que a literatura não pode deixar de se voltar para o resgate da narrativa histórica que, reconstruindo o passado ou inventando o futuro, persegue a verdade como projeto intelectual, revelando com isso a historicização das formas de uma escritura que busca dar ordem ao mundo.

Parece que as duas narrativas se empenham neste esforço de capturar a vida, re-apresentar o real e, mesmo que as suas estratégias de argumentação possam diferir, um diálogo ou um cruzamento de olhares entre os domínios das duas musas pode ser, além de gratificante, esclarecedor (PESAVENTO, 2000, p.8).

Além de Pesavento, também importante apresentar neste estudo as reflexões Mignolo (1993) que discute as fraturas que a teoria literária apresenta quando se trata de narrativas histórico-literárias. Comenta o teórico que precisamos recorrer à lógica das diferenças e à política das semelhanças quando se pretende compreender a relação de Literatura e História. Afirmo o estudioso que há possibilidade de constatar que uma lógica de diferenças estaria implícita na distinção entre Literatura e História quando se procura acentuar o caráter de verdade da História e o de invenção para a Literatura. Se considerar que não é preocupação da Literatura conceder o foro de verdade àquilo que declara, poder-se-ia ressaltar o seu

descompromisso com a prova, com o testemunho, e o seu intento em produzir irrealidades. Tal argumento poderia ser utilizado para remarcar os limites entre o literário e o não literário, mas zombeteiramente, poderia também aludir ao fato de a invenção e o fazer de conta poderem ressaltar a possibilidade de existência daquilo que a ficção afirma como irrealidade. (MIGNOLO, 1993). A separação tradicional entre História e Literatura estabelece que esta se submeta à convenção de ficcionalidade, e aquela à convenção de veracidade.

Mignolo não pretendeu privilegiar a lógica das diferenças sobre a política das semelhanças. Seu objetivo é o de compreender que diferenças e semelhanças são construídas a partir dos pressupostos que fundam e dos objetivos que guiam tanto a produção discursiva quanto sua análise. Assim, o autor procura apenas entender as semelhanças e as diferenças entre determinadas práticas discursivas historiográficas, literárias e antropológicas, porém não pretende decidir quais são melhores, ou o que deve ser feito em lugar do que se faz.

Mignolo entende que existe o que ele chama de “convenção de veracidade” e “convenção de ficcionalidade” para distinguir História e Literatura. Segundo ele, a convenção de veracidade, que diz respeito à História, equivale a um discurso em que o seu enunciante pode estar exposto à mentira e/ou ao erro, já que assume uma relação de correspondência entre o discurso e o mundo. No que se refere à convenção de ficcionalidade, o enunciante não está comprometido com a verdade do discurso, situação que possibilita ao ficcionista não ficar exposto à mentira e ao erro, pois ele corta as relações entre o discurso e o mundo.

Outra contribuição sobre as relações entre História e Literatura nos é dada por Bosi ao comentar Mignolo. Diz o teórico que as relações interdisciplinares tornaram as fronteiras menos rígidas após o Positivismo e o Evolucionismo da primeira metade do século XX, o que exigiu discursos mais flexíveis, mas de uma complexidade maior e que História e Literatura comungam de um eixo comum por onde veiculam o saber: a linguagem e afirmando que tanto a prosa do historiador quanto a prosa do narrador têm que se valer dos signos, têm que se valer das metáforas, têm que se valer daquilo que há de mais profundo e primeiro, que é o próprio uso da linguagem (BOSI, 1993).

Desse modo, complementando-se mutuamente, história e literatura tecem a trama da imigração italiana no sul catarinense e na serra gaúcha, colorindo de matizes a aventura de encontrar a Cocanha em terras do continente sul americano.

A narrativa “Operários de Primeira Hora” de Mazzurana e de “A Cocanha” de Pozenato também são plurissignificativas. A noção de espaço como pátria-mãe (Itália) e a de terra prometida se inter cruzam constantemente. O lugar da literatura é preenchido por imagens. A imagem é um duplo que se transforma em possibilidades – ela é representação, ou

reflexo invertido. Ela desperta o imaginário. Ela é subjetiva, pois, na literatura e, também em outras artes, esta imagem é fruto de uma escolha, resultado de uma seleção pessoal do que se quis projetar imageticamente.

Para melhor compreendermos a questão estrutural das narrativas, estudaremos os elementos que as compõem, ancorados nos estudos de Gancho, Cardoso, Genette, entre outros.

3.1 ELEMENTOS DA NARRATIVA

A versatilidade e a complexidade da linguagem dos *homo sapiens* nos deram a capacidade de descrever as coisas com começo, meio e fim, organizando nossas experiências em relação umas as outras –ou seja, contar histórias. Não há ser humano que saiba quando foi o exato momento em que alguém narrou pela primeira vez uma história. O fato, porém, é que somos construtores de narrativas, ou simplesmente contadores de histórias.

Assim, a narrativa literária não tem o compromisso de refletir a realidade. Elas criam uma realidade por meio da organização dos fatos dentro do enredo, por meio de estratégias narrativas que garantem a coerência interna da obra e de acordo com as tendências literárias de cada época, chegando, muitas vezes, a provocar uma profunda renovação estética.

Platão e Aristóteles já pensavam que os discursos poéticos adotavam procedimentos imitativos. O termo *mimese* significa recriação da realidade na obra literária. Segundo Platão, o artista imita o mundo das ideias ao dar forma à matéria. Porém, é na Poética de Aristóteles que se encontra a primeira teorização desse modo de entender a arte e, particularmente, a obra de arte verbal. Mas, diferentemente de Platão, para Aristóteles a *mimese* seria não a imitação do mundo das ideias e sim a imitação da vida interior dos homens.

Da Costa (1992) aponta algumas conclusões que se pode chegar a partir da descrição de *mimese* e verossimilhança feita por Aristóteles. A *mimese* é imitação da realidade, mas não uma reprodução. Para tal atividade, devem-se seguir determinadas regras para se alcançar efeitos preestabelecidos. A principal regra é estruturação da representação em torno do mito, ou seja, da ação. Esta é o objeto da representação que deve seguir sempre os critérios da verossimilhança. “A verossimilhança situa a *mimese* nas fronteiras ilimitadas do ‘possível’” (DA COSTA, 1992, p. 53).

Nesse sentido, os fatos de uma narrativa não precisam ser verdadeiros, ou seja, não precisam corresponder exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis. Essa característica dos textos ficcionais, a verossimilhança, empresta ao

leitor a verdade, pois o convencem a partir da organização lógica dos fatos dentro do enredo, da organização entre os vários elementos da história narrada. A verossimilhança é percebida na relação causal do enredo, pois os fatos têm causas que desencadeiam consequências.

Mesmo que os acontecimentos sejam inventados, a história deve transmitir ao ouvinte/ leitor / espectador credibilidade. Rosenfeld (1972, p.18) contribui com a discussão definindo como se situa a verdade nos textos ficcionais:

O termo “verdade”, quando usado como referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade.

Numa narrativa, é fundamental observar o que se conta e como se conta. Ou seja, para efeitos de análise, devemos distinguir dois planos fundamentais: o da história e o do discurso, planos, no entanto, organicamente articulados na narração. No plano da história, observaremos o que se conta; no plano do discurso, como se contam os fatos narrados.

Na teoria, a narrativa é compreendida como o emprego da linguagem que pressupõe uma “unidade funcional” à organização narrativa da experiência humana, que em sua natureza é fragmentada e dispersa. Essa “unidade funcional” que ordena o recontar da experiência humana é o tempo (RICOEUR, 1994).

Ricoeur (1983) traz uma reflexão das mais importantes sobre a relação da atividade de narrar e a condição da existência humana, eminentemente temporal: “existe entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural”. Em outras palavras, “que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado num modo narrativo, e que a narrativa atinge a sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1983, p. 85). Isto quer dizer que contar uma história, ou seja, narrar - que não é uma atividade entre outras, é algo constitutivo da experiência humana. Ricoeur ainda comenta a linguagem indireta, aquela que a literatura utiliza e afirma que é esta linguagem que é capaz de mediatizar o fenômeno do tempo, porque a experiência da filosofia de indagar o tempo se apresenta insuficiente, pois o tempo apresenta uma dupla natureza: externa (física) e interna (vivida). O tempo físico pode ser medido pelo

relógio, no entanto o tempo que aparece na memória ou na imaginação jamais poderá ser mensurado. Em síntese, o tempo só pode ser entendido como elemento estrutural do texto.

Conforme Ricoeur (1994, p.116), “as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas”. Nesse sentido, podemos dizer que as narrativas histórico-literárias têm, portanto, particularidades que possibilitam que as experiências humanas do passado se tornem inteligíveis para as pessoas que estão navegando no tempo presente. O pensador ainda argumenta que a escrita da literatura lhe cobra individualidade, à maneira peculiar de dar forma ao narrar histórico. A preocupação de Ricoeur em relação ao tempo é provar que:

O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal (RICOEUR, 1994, tomo I, p. 9).

Ricoeur empreende, ainda, uma pesquisa sobre uma noção de tempo para desenvolver a sua teoria da narratividade e procura entender de que forma a literatura apropria o fenômeno da temporalidade em relação com a teoria da tríplice *mimesis*. Seu objetivo é recuperar a concepção aristotélica de *mimesis* como um trabalho de transformação e elaboração. No entanto, sua concepção se difere de Aristóteles que compreendia a *mimesis* em um único processo, enquanto Ricoeur entende como um processo cuja complexidade alcança obras, autores e leitores, reconstruindo-a por meio da curvatura da hermenêutica. Por esta interpretação é que Ricoeur formulou o par *mimesis--mythos* revela a ação poética como um trabalho de produção e simbolização pelo ser no tempo e que sua expressão se dá na metáfora e essa desencadeia um conceito que excede a significação e exige um processo de intelecção para se buscar a verdade, desocultando-a e pondo-a como uma experiência vivida.

Essa experiência de vivências temporais se dão em espaços. O espaço em uma narrativa, quando entendido como o espaço social, é o lugar amplo em que coexistem tipos e figuras que ajudam a caracterizar uma ambiência social no sentido às vezes crítico dos vícios e deformações da sociedade representada na narrativa. Também pode ser entendido como o espaço ou ambiente psicológico em que o protagonista e/ou os personagens sofrem, são felizes, especulam, sonham ou vivenciam certos estados espirituais.

Dimas comenta que o espaço “ainda não tem muita receptividade sistemática”, no entanto, ele afirma que “espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc.” (DIMAS, 1987, p. 5). Dessa maneira, o estudo do espaço tem grande importância na construção da narração e dos próprios personagens.

A construção do espaço numa narrativa depende da perspectiva do narrador. Somos, então, conduzidos pela perspectiva narrativa e vemos o espaço com os “olhos” do narrador. Desse modo, a construção do espaço numa narrativa nunca dará como resultado uma visão estática de um lugar, de um objeto, de uma decoração, de uma paisagem.

Outro aspecto a ser considerado no que diz respeito ao “espaço” nas narrativas é a distinção entre espaço e ambientação. Para Lins (1976, p.77):

por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Contribuindo com a discussão entre ambientação e espaço, Dimas afirma que o “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1987, p. 20).

Ainda sobre a questão do espaço, os recursos empregados por Lins (1976) em sua configuração o envolvem tanto na elaboração da estrutura da narrativa, surgindo desse envolvimento o visual quando na relação com a personagem. Esta relação mostra-se, geralmente, por meio da descrição do espaço apreendido pela percepção da personagem e, dela, originam-se, frequentemente, espaços subjetivos que, vinculados ao estado anímico da personagem, podem assumir configurações diversas tais como as de espaços mítico, psicológico ou social, entre outros.

O espaço, pela sua importância nas narrativas que são analisadas neste estudo, também precisa ser compreendido no pensamento bachelardiano, pois o espaço vivido é importante porque é nele que se estabelecem as primeiras relações sociais afetivas, aquelas que marcarão para sempre a alma, pois são

as imagens do espaço feliz. Nessa perspectiva, nossas investigações mereciam o nome de topofilia. Visam determinar o valor Humano dos espaços de posse dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. Por razões não raro muito diversas e com as diferenças que poéticas não comportam, são espaços louvados. Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela Imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e a reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 2008, p. 19).

Assim, os espaços das narrativas configuram a terra, ora como potência, ora como repouso em que imagens se sucedem, formando uma constelação de imagens que remetem à ideia da terra prometida.

As diferentes roupagens apresentadas para uma mesma intenção intrinsecamente humana, que é a de interagir e compreender o ambiente que nos cerca, as narrativas – sejam elas as que fazem referência ao real ou as fabulações, ou mesmo exemplos híbridos – exercem o papel de categorizar e organizar informações, incluindo os relatos dos acontecimentos, em modelos que permitam àquele que narra transmitir a seus receptores algum tipo de lógica sobre o mundo.

Cabe, também, um estudo sobre o narrador, elemento estruturador das narrativas. Não há narrativa sem narrador. O narrador é o elemento interno à narrativa que conta a história, “apresentando e explicando os fatos que se sucedem no tempo e introduzindo os personagens” (CARDOSO, 2001, p.36).

Barthes nos lembra que “narrador e personagens são essencialmente ‘seres de papel’; o autor (material) de uma narrativa não pode ser confundido em nada com o narrador desse texto” (BARTHES, 2001, p.138).

Em suas reflexões sobre o narrador, Benjamin registra quando a sociedade se moderniza torna-se mais e mais complexo o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram ou vivenciaram, em suas palavras:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltaram mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (BENJAMIN, 1994, p.1).

Nesse sentido, Benjamin caracteriza o narrador clássico como aquele que conta suas experiências vividas, ou seja, aquele que faz da memória e da experiência os artefatos para tecer seu relato. Para o autor há dois modelos clássicos de narrador: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. O primeiro se desloca no espaço e traz notícias de longe, da vivência dos lugares por onde passou. O segundo narra a sabedoria verticalizada no tempo pelo conhecimento de sua terra, suas histórias e tradições.

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas

histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores (BENJAMIN, 1994, p. 2).

Benjamin parece decretar o fim do narrador clássico, esse que experiencia a narrativa, pois valoriza a narrativa oral já que acredita no intercâmbio entre narrador e leitor.

Santiago (2002), por sua vez, traz algumas abordagens sobre o narrador, questionando “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). O autor responde a estes questionamentos exemplificando com contos de Coutinho. Ao analisar esses contos, Santiago (2002) distingue dois tipos de narrador: primeiro, aquele que transmite uma vivência, ou seja, que narra as ações a partir da experiência que tem delas. O segundo, é aquele que passa uma informação sobre outra pessoa. Este, narra ações de um conhecimento que passou a ter delas por ter observado em “Outro”. De modo que pode narrar uma ação de dentro dela, mas que também pode narrar uma ação estando fora dela, pois

O narrador é uma entidade fictícia, enquanto o autor corresponde a uma entidade real e empírica. O narrador é aquela entidade que enuncia o discurso, ele protagoniza a comunicação narrativa. Não devemos confundir narrador com autor, aliás todas as entidades que fazem parte de uma narrativa literária são ficcionais mesmo que, às vezes, elas lembrem pessoas, lugares ou acontecimentos reais (REALES e CONFORTIN, 2008, p.80).

Pontuadas as questões de ordem estrutural das narrativas, passamos então a conhecer um pouco dos textos de Mazzurana e Pozenato que são os objetos de nossa pesquisa.

3.2 MAZZURANA E POZENATO: A VISIBILIDADE DO IMIGRANTE ITALIANO NO SUL DO BRASIL

Valdemar Muraro Mazzurana, o autor de “Operários da Primeira Hora” é natural do Rio Grande do Sul, mas fez de Orleans seu espaço de produção de vida. Está há quarenta e dois anos morando no citado município. É mestre em Literatura Brasileira pela UFSC, atuou como professor, diretor de escola pública e também professor universitário. Foi um dos idealizadores das semanas culturais de Orleans e membro fundador da Academia Orleanense de Letras. Sempre esteve à frente dos movimentos que incentivam a cultura e a literatura local e regional. Seu fazer literário é diverso, mas o recorte deste estudo é a obra mencionada, lançada em 2012 pela editora da Unisul, cuja temática está centrada na presença da etnia

italiana no sul de Santa Catarina. Ainda sobre o mesmo tema, já publicou: *Rio Maior, Traços Culturais e Transformações de Um grupo de Imigrantes Italianos no Sul de Santa Catarina*, *Stórie de Brenta* (Contos escritos em dialeto italiano) e *Contistórias de Dois Mundos*, também de contos. Participa de inúmeras atividades culturais, ligadas à cultura da região das encostas da serra.

Operários de Primeira Hora é uma narrativa de 330 páginas e 47 capítulos. O autor rememora a vinda da primeira leva de imigrantes italianos para as terras dotais do sul de Santa Catarina, especialmente para as Colônias Grão Pará e Azambuja. História e ficção se mesclam. Toda a narrativa é construída a partir da imagem do imigrante como desbravador: aquele que tem que fazer as picadas, derrubar mata para construir as moradias e plantar, enfrentar a fauna com animais nunca antes vistos. Ainda, construir uma rede simbólica de pertencimento à nova pátria: igreja, rituais e escola.

A narrativa “A cocanha”, publicada em 2000, é de autoria de José Clemente Pozenato, escritor rio-grandense, nascido em São Francisco de Paula, região serrana do Rio Grande do Sul. Notabilizou-se com o romance *O quatrilho* (1985), adaptado para o cinema, em filme dirigido por Fábio Barreto e indicado para o Oscar em 1996, na categoria de melhor filme estrangeiro.

Em “A cocanha” relê, despido de lentes ufanistas, a saga dos imigrantes italianos que desbravaram o interior do Rio Grande do Sul, especialmente aqueles que se dirigiram à serra gaúcha.

A narrativa é desenvolvida em trezentas e setenta e uma páginas, divididas em quatro partes. A primeira, constituída por quinze capítulos, relata o momento em que as famílias saem de Verona, de trem, em direção a Gênova para começar a longa viagem, em novembro de 1883. Durante o percurso, por meio de pensamentos e lembranças das personagens principais, o leitor conhece os motivos da partida e a vida de cada um. Após, as personagens embarcam no navio— na terceira classe — rumo ao Brasil, quando passam por inúmeras dificuldades, como acomodações precárias, doenças, pouca água, com “gosto do ferro” dos canos e, inclusive, risco de morte.

José Clemente Pozenato afirma ter vivido uma infância feliz e que seus primeiros passos na Literatura foi ainda em criança. O pai era professor municipal e fez questão de apresentar clássicos ao filho. Machado de Assis sempre esteve por perto. Aos cinco anos, o menino José Clemente Pozenato já não queria largar os mais novos grandes amigos.

Falar sobre a italianidade sempre agradou a Pozenato, mas ele não romantiza o movimento de imigração italiana na Serra Gaúcha.

Pozenato personifica a saga dos italianos no Rio Grande do Sul através das vidas das colônias. Desde as primeiras gerações, até o momento da desintegração do modelo minifundiário/familiar, o autor procura mostrar as incongruências, a sucessão dos pequenos dramas, os sacrifícios e a brutalização daquelas pessoas do mundo colonial (RANGEL, 2004, p. 161).

Pozenato apresenta fatos colhidos do imaginário local, abordados sob uma perspectiva histórica que, mesmo assim, preserva a característica regional. Pozenato comenta que “de tanto conviver com determinados comportamentos do seu grupo cultural, o indivíduo acaba assimilando seus traços, seus modos de ver e de agir”. No caso do escritor, essa espécie de “respiração” regional transfere-se à literatura, pois

A recuperação do passado dos imigrantes por parte de descendentes constitui, aliás, uma tendência ainda presente. Para os italianos, é o que atesta, por exemplo, a ficção de José Clemente Pozenato, com *O Quatrilho* (1985) e *A cocanha* (2000), que procura preservar a memória da imigração italiana para o Brasil. O estranhamento, então, tem menos por objeto os recém-chegados que o ambiente e a população do país que os recebe. Trata-se de uma tentativa de resgatar, pelo viés de personagens de imigrantes, dificuldades que tiveram de enfrentar antes, durante e após a realização da travessia. A literatura é, antes de tudo, um fato de linguagem. A representação de estrangeiros na prosa de ficção coloca, por isso, o problema da pertinência ou da demanda de “traduzir”, precisamente no domínio da linguagem, diferenças culturais (CAPELA, 2001, p.152).

Tais características da narrativa de Pozenato nos faz refletir sobre as condições em que se deu o processo de imigração italiana no sul do Brasil, mais especificamente na Serra Gaúcha, espaço em que se desenrola ao enredo que analisamos nesta tese. Esses primeiros trabalhadores tiveram que se submeter ao trabalho árduo na lavoura, enfrentando toda sorte de desafios, marcando a cultura regional com a linguagem, ritos, costumes, gostos alimentares. Trata-se de uma saga pela sobrevivência.

4 IMAGINÁRIO COMPARTILHADO DO IMIGRANTE ITALIANO NO SUL DE SANTA CATARINA E NA SERRA GAÚCHA

Quando chove, nesse país, chovem pérolas e diamantes, mas podem chover também raviolis. Em direção ao porto, denominado de Porto dos Ociosos, navegam embarcações carregadas de especiarias, mortadelas, toda a sorte de embutidos e presuntos. Rios de vinho grego são atravessados por pontes de fatias de melão, e lagos de molho soberbos estão coalhados de polpette e fegatelli. Fornadas de pão de farinha de trigo abastecem os habitantes do lugar. Aves assadas despençam do céu, direto sobre a mesa, enquanto árvores cobrem-se de frutos nos doze meses do ano. As vacas parem um vitelo ao mês e os arreios dos cavalos são de ouro, mas as rédeas são linguças... A topografia se completa com uma colina na qual está a prisão destinada aos infratores da única lei que vigora no país: não trabalhar e gozar a vida.

(CLEODES PIAZZA RIBEIRO, Paese di Cuccagna. In: Pozenato. A Cocanha. 2000, p.7).

4.1 A IMIGRAÇÃO ITALIANA NO SUL DO BRASIL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Tanto Mazzurana quanto Pozenato iniciam as narrativas refletindo sobre as condições de vida na Itália do século XIX e as principais causas do abandono da terra-mãe que, naquele momento, havia se tornado uma terra pouco acolhedora aos filhos dos mais desvalidos, economicamente falando.

Como já refletimos sobre questões diaspóricas anteriormente e abordamos as principais regiões de origem dos imigrantes italianos que vieram para o Brasil, cabe agora retratar um pouco das causas.

O século XIX foi um período de mudança e aceleração no processo histórico tanto em relação à macroestrutura como também nas pequenas relações cotidianas. Nesse aspecto, o século XIX foram marcados por grandes deslocamentos de populações, deslocando-se de sua terra de nascimento para transplantar-se em outra cidade, país ou continente (BENEDUZI, 2011). De 1800 a 1900 diferentes imigrantes aportaram nas terras do Brasil tais como europeus- alemães, poloneses, letos, ingleses e uma grande contingência de italianos- além do grupo de asiáticos- japoneses e chineses.

As pesquisas de Giron e Bergamaschi (1988) fazem um resumo da situação que desencadeou a saída dos imigrantes do território europeu, principalmente dos italianos. Em suas palavras:

A própria situação política da Europa, marcada por lutas na primeira metade do século XIX, determina o deslocamento de colonos pobres e oprimidos entre os países liberais e absolutistas. Na segunda metade do século XIX, as lutas pela criação de novos reinos (Itália e Alemanha) estimula o êxodo da população pobre. A Revolução Industrial substitui os homens pelas máquinas, liberando mais mão de obra. A má divisão de terras, decorrente da manutenção das prerrogativas da nobreza, maior proprietária das terras, o pesado pagamento de impostos sobre pequenos produtores, as terras com baixa produtividade que impedem a sobrevivência dos meeiros e o fim das terras comunitárias, utilizadas para fins privados de plantação e de criação, são alguns dos fatores socioeconômicos que levam a população pobre a emigrar. Os países que mais sofrem com a fragmentação são a Itália, a Alemanha e a Polônia. Não é de estranhar que sejam as regiões que mais enfrentam problemas sociais as que mais emigrantes forneceram para a América (GIRON e BERGAMASCHI, 1998, p.286).

Em função das situações acima descritas pelos pesquisadores, o processo de deslocamento destes povos para a América se deu de forma intensa e para vários países da América, entre eles o Brasil.

Ainda que disseminados em muitas regiões brasileiras, os imigrantes italianos vieram em número significativo para o sul de Santa Catarina – colônias de Grão-Pará e Azambuja e destas formaram muitos municípios cuja cultura italiana se faz presente- e colônias Conde D’Eu, D. Isabel Fundos de Nova Palmira Silveira Martins, Álvaro Chaves São Marcos e Antônio Prado e também Colônia Maciel- na Serra Gaúcha cujas tradições italianas também são preservadas. (COSTA, 1976).

O recorde destas colônias citadas miticamente nas obras de Mazzurana e Pozenato são aquelas que pertenciam à família real, terras dotais, herdadas pela princesa Isabel quando

de seu casamento com o Conde D'Eu, pertencentes à Colônia Grão Pará em Santa Catarina e Nova Palmira/Campo dos Bugres (Campi dei Bulgueri) na Serra Gaúcha. Contribuindo com essa reflexão, Beneduzi comenta:

A memória sobre o processo migratório no sul do Brasil construiu, especialmente, a marca do imigrante como elemento civilizador/europeizador das terras devolutas do governo imperial. A rigor, percebia-se nesse egresso de terras europeias a possibilidade de desenvolver econômica e socialmente essa região, ocupando os espaços “vazios”. Entendido como racialmente superior, esse egresso de terras europeias – branco – viria dar um sangue mais saudável ao elemento nacional, purificando a nação. (BENEDUZI, 2011, p.122).

Ao se constatar esses fatos, podemos dizer que as regiões nas narrativas “Operários de Primeira Hora” de Mazzurana e “A Cocanha” de Pozenato têm em comum espaços que se constituíam em terras dotais que, para além do sentido da procura da cocanha, resguardam a ideia de que são terras ‘reais’, evocando também imaginários de realeza, de terras principescas.

4.1.1 O sul catarinense- a mítica Brentano de Mazzurana

A colonização do Sul do Estado foi efetivada em grande parte por imigrantes oriundos da Itália, que passava pelo movimento de unificação de províncias e de industrialização. Segundo Baldin (1999, p. 16) “o processo de industrialização acabou por gerar desequilíbrios econômicos que possibilitaram a integração de uma minoria detentora de capital e deixaram uma grande maioria desprovida de bens, à margem do processo”.

Nesse sentido, Bressan¹ (2015) já apontou nos estudos de sua dissertação de mestrado a concepção adotada para os termos "colônia", "colonização", "colonos". No contexto de nosso trabalho, o processo de "colonização" não deve ser entendido como aquele que veio com o objetivo de invadir, conquistar terras, transformar em colônia de outrem o território ocupado. Colonização, colônia são, aqui, trabalhados como ocupação das terras dotais, pertencentes aos descendentes do Imperador, uma vez que, politicamente, já pertencíamos a uma nação livre. Essas terras eram vendidas por companhias a imigrantes de outros países que vinham se instalar no país.

¹ Já nos estudos desenvolvidos na dissertação de Mestrado, analisamos a obra de Valdemar Mazzurana a partir dos constructos teóricos do imaginário. Algumas questões são rediscutidas no contexto desse estudo como forma de aprofundamento.

Mas o que é a colonização? Em a Dialética da Colonização, Alfredo Bosi (1992) observa que na ótica do conquistador a colonização ganha um sentido de epopeia e aventura, empreendimento de civilização e progresso.

Nesta mesma linha de pensamento, Carola (2010) nos fala sobre a questão do pensamento do imigrante italiano que chegou ao sul de Santa Catarina:

Em certos aspectos, a primeira geração dos imigrantes europeus veio para o Brasil, particularmente para Santa Catarina, motivada pela utopia de construir um novo mundo, uma nova cidade, uma nova sociedade. Os que sobreviveram e suportaram o sacrifício da viagem, as provas iniciais da vida na Mata Atlântica e a árdua construção da vida rural, legaram para as gerações posteriores não somente as bases da civilização material, como também a ideologia do “pioneiro” e do “progresso” (CAROLA, 2010, p.16)

Piazza, outro estudioso da colonização em Santa Catarina, assim define o termo colonização:

Assim ‘colonizar’, tal como é usado aqui, não se refere à introdução dos povoadores originais no Brasil, mas aos programas ou projetos de subdivisão de grandes propriedades por organizações públicas e particulares visando a colocar famílias de agricultores nos lotes assim criados, e a desenvolver atividades de ajuda, assistência e supervisão, a fim de implantar nessas áreas comunidades de pequenos proprietários rurais (PIAZZA apud CAROLA, 2010, p.19).

Diversas outras colônias foram criadas a partir de 1870, sendo o sul de Santa Catarina o principal foco de colonização italiana do estado. Nesta região foram fundadas Azambuja em 1877, Urussanga em 1878, Criciúma em 1880, a colônia mista de Grão-Pará em 1882, o núcleo Presidente Rocha (hoje Treze de Maio) em 1887, os núcleos de Nova Veneza, Nova Belluno (hoje Siderópolis) e Nova Treviso (hoje Treviso) em 1891, e Acioli de Vasconcelos (hoje Cocal do Sul) em 1892. No sul do estado os imigrantes provinham principalmente do Vêneto. Os imigrantes se dedicaram, principalmente, ao desenvolvimento da agricultura e à mineração do carvão, sendo eles imprescindíveis na formação desta região.

A região descrita na obra literária de Mazzurana (2012) cujo enredo enfoca a imigração italiana no sul de Santa Catarina refere-se à colônia mista de Grão-Pará e possuía terras inóspitas e vales férteis que favoreceram o trabalho agrícola. Dessa forma, as glebas de terras adquiridas pelos imigrantes eram denominadas de colônias e seus proprietários passaram a ser tratados como colonos, ou seja, aqueles que se dedicam ao cultivo de produtos agrícolas. O termo, até hoje, é usado para contrapor-se àqueles que ocupam a zona urbana. Colono é, então, o homem que lida com a terra, fazendo-a produzir alimentos, aquele que mora na zona rural e que se dedica à agricultura e à criação de animais. Feitas tais

considerações, passemos agora a alguns fatos importantes sobre esse processo de colonização (DALL'ALBA, 2003).

Ainda, de acordo com o historiador padre João Leonir Dall'Alba (2003), o atual território das ex-colônias Grão Pará e Azambuja era habitado por tribos de índios botocudos. Esta tribo, como em todo o território brasileiro, lentamente foi exterminada. Os confrontos entre italianos e "bugres" fez com que os últimos remanescentes desta nação indígena desaparecessem. Os três últimos integrantes foram localizados no interior do município de Orleans na década de 60 e, pela intervenção da FUNAI, foram levados a uma reserva indígena no estado do Paraná.

No início da ocupação, era comum a presença de "bugreiros", aqueles que se especializavam na captura de índios e que eram pagos pelos colonizadores para garantir a segurança do grupo. A presença dos grupos indígenas foi apagada e silenciada na região. Eles fazem parte das lendas que as gerações mais antigas costumam contar às atuais. Seus vestígios culturais estão hoje resguardados nas peças que compõem o acervo histórico do Museu da Imigração Conde D'Eu, em Orleans.

Com a queda do império e a implantação da república, a família imperial decide contratar uma empresa para colonizar as terras. A tarefa foi entregue ao Comendador Caetano Pinto Júnior, em 15 de novembro de 1881. Responsável pela vinda de mais de 100 mil imigrantes italianos, o comendador funda uma companhia própria cujo nome era Colônia de Grão Pará, nome dado em homenagem ao primogênito da família de D. Pedro de Alcântara Luiz Felipe Maria Gaston, Príncipe do Grão Pará (DALL'ALBA, 2003).

Abre-se, então, uma grande clareira na mata virgem e começa a construção da sede da colônia, um barracão feito de pau-a-pique. O Comendador Caetano contrata o norte-americano Charles Mitchel Leslie. Chegam financiamentos de um banco francês e os imigrantes alemães, italianos, franceses, poloneses, holandeses e letos começam a grande batalha: vencer a vida dura em meio à floresta. Traduzindo esta procura pela tão sonhada terra prometida nos diz Maffesoli (2003, p.103-104) que "O mito do paraíso é um tema decorrente que toma as formas mais diversas. Todas as "Atlântida", como as "utopias", são não-lugares, países de sonhos, que surgem na confluência desses parâmetros humanos que são precisamente o onírico, o lúdico e a realidade imaginária."

A conquista deste espaço foi longa e difícil. Os imigrantes italianos que vieram para esta região eram, em sua maioria, provenientes do Vale do Vêneto, província da Itália. Sem grandes recursos econômicos chegaram, à América em busca de fama e riqueza.

Encontraram desafios e uma terra inóspita e pouco acolhedora. Vinham com poucos recursos e não tinham como voltar à Europa.

Em relatório do Cônsul Régio em Florianópolis príncipe Gherardo Pio de Savoia, resgatado no livro "Imigração italiana em Santa Catarina", encontra-se minucioso relato sobre a vida dos imigrantes da região:

Após colher as devidas informações, pude constatar que nem em toda parte as águas são boas e que as regras de higiene não são absolutamente observadas. Tudo, de fato, em higiene, é abandonado à clemência do clima, à natureza, ao instinto de conservação dos colonos, a seu bom senso e a sua prudência, caso a tenham e possam usá-la. Basta dizer que não existem, regras para a ubiquação dos cemitérios (DALL'ALBA, 1983, p. 63).

No documento ainda estão descritos outros hábitos e situações vivenciadas pelos imigrantes na época da colonização:

A base da alimentação dos nossos colonos é a polenta e a carne de porco, alimentos são em si mesmos, mas cuja diuturna repetição é a causa direta ou preparatória de muitas doenças. Únicas bebidas, tanto no inverno como no verão, são a água, que coma disse, nem sempre é boa, e a cachaça de cana de açúcar, extraordinariamente barata, motivo pelo qual são muitos os que fazem uso dela imoderado e se envenenam o sangue. Finalmente, o preço dos tecidos: é tão exorbitante e tão desproporcionado com os recursos da maioria, que muitíssimos dos nossos colonos devem privar-se também do estritamente necessário para cobrir-se e mudar-se. Por estas razões e por ser lei da natureza humana, doenças não faltam. O que falta a nossos colonos são médicos e remédios (DALL'ALBA, 1983, p.63).

Tal situação foi responsável pela morte de muitos imigrantes, que fragilizados pelo árduo trabalho, pelas precárias condições de saúde e higiene, sucumbia às doenças tropicais, às picadas de serpentes venenosas. Entre as baixas, mulheres e crianças eram as maiores vítimas.

De forma resumida

Operários da Primeira Hora (2012) é uma narrativa que enfoca o imigrante italiano que aportou no Brasil no século XIX. A ação se estende no tempo entre o final de 1800, mais precisamente de 1877, quando chegaram os primeiros imigrantes, a 1921, quando ocorreu um surto de varíola em algumas localidades do sul catarinense. Incluem-se na obra os filhos de imigrantes, os ítalo-brasileiros. O romance apresenta diversos vieses que implicam a variação da ação e do tempo. Em cada um, uma personagem se sobressai - Inácio Barzan, Sperandio Catassolde, Salvino Mazzamurelli, Giovanni D'Agostino. Como personagem principal ressalta, com características épicas, um povo transplantado por força de circunstâncias históricas, para um meio hostil (a floresta brasileira) que se torna a personagem antagonista. A narrativa se constitui na fala do narrador, que não se revela, mas dá a conhecer ao futuro genro (Belfiore) o que é a cidadezinha de Brentano (MORAES e BRESSAN, 2017, p.142)

4.1.2- Santa Corona-Caxias e seus desafios na obra de Pozenato

Na Itália do século XIX muito se propagou a ideia de país de fartura e de pouco trabalho. O eco dessa propaganda atingiu em cheio a população das regiões mais pobres e fomentou nos italianos o sonho de conquistar esse país imaginário cuja característica era a abundância.

Na narrativa “A Cocanha”, Pozenato volta ao tempo e vai buscar na aldeia de Roncà, camponeses pobres que serão os primeiros moradores das terras dotais na Serra Gaúcha, especialmente aquelas em que hoje situam-se municípios como Caxias do Sul. Esta região é denominada RCI (Região de Colonização Italiana) e o percurso dos imigrantes italianos que para lá se dirigiram a partir de 1870 em diante é narrado tanto pela ficção quanto pela ciência histórica.

Como em Santa Catarina, a falta de recursos para subsidiar a política imigratória, a província do Rio Grande do Sul adere a parceria com empresas privadas para a introdução dos imigrantes, conforme contrato estabelecido entre ambas as partes. Autorizando as empresas a agenciarem os mesmos na Europa e direcioná-los para as fazendas ou colônias, o governo acreditava que poderia aumentar o fluxo imigratório para o Brasil. No Rio Grande do Sul, as empresas privadas contratadas foram Caetano Pinto & Irmão e Holtzweissig & Cia.

[...] Ambos os lados estabeleceram metas difíceis de serem cumpridas. Os contratados comprometeram-se a introduzir, anualmente, 2000 imigrantes, no mínimo, e 6000, no máximo. [...] Por não ter produzido os resultados esperados, o contrato foi suspenso pelo ato de 27 de agosto de 1878 (IOTTI, 2010, p. 64).

Os imigrantes italianos que chegaram à Serra Gaúcha enfrentaram as mesmas dificuldades dos que migraram para o sul catarinense. Enfrentar as matas densas, cheias de animais peçonhentos, a falta de alimentos, de material para trabalhar, a descoberta de que tudo estava por fazer, inclusive a própria casa. As colônias para onde eram encaminhados careciam de toda e qualquer infraestrutura, pois

O sistema de colonização, adotado no sul do Brasil, distribuía os colonos por lotes rurais, ao invés de aglomerá-los em pequenas aldeias, como na Europa. Eram traçadas, ao mesmo tempo, uma ou mais vilas, que deveriam servir como centro econômico-social da Colônia. Embora estes centros se tenham desenvolvido, foi, no entanto, o travessão – ou linha – o local de encontro dos imigrantes, o lugar em que se reestabeleceram e desenvolveram contatos primários entre os indivíduos, possibilitando-lhes a reconstrução do mundo cultural (DE BONI, 1992, p. 235).

Aos poucos, os imigrantes vão desenhando o que chamariam de seu lar na América, construídos a partir de muito trabalho e sob as intempéries a que estavam sujeitos. Todos que para cá vieram nutrindo tais expectativas se decepcionaram muito, pensando, até mesmo, muitas vezes, em retornar à Itália. Mas a verdade é que não existiu nenhuma parcela significativa dessa gente que tenha tornado ao país de origem, por um simples motivo: de fome não se morre (ou ao menos não se morria) na América. E se o sonho da riqueza imediata e eterna foi quebrado, a decepção com o novo lugar foi suplantado por um sentimento muito caro à comunidade italiana até hoje, qual seja, o de *fare l'America* (ou *fare laMérica*, no dialeto).

Ao analisarmos as questões históricas implicadas nas narrativas, é possível perceber similaridades que são compartilhadas por ambas, o que nos leva a pensar que:

As obras literárias que melhor traduzem os movimentos sociais e históricos não são as que retratam de forma escrupulosamente exata os acontecimentos exteriores; são as que exprimem aquilo que falta a um grupo social, e não aquilo que ele possui plenamente. O escritor vai dar uma forma às aspirações ainda inconscientes desse grupo; não que ele saiba mais do que os outros; ele também se perde em toda espécie de contradição: entre temores e esperanças, entre ideologias passadas e ideologias novas, entre representações inéditas e formas ultrapassadas ou vice-versa, entre os sistemas de representações de diferentes meios ou de diferentes grupos aos quais ele pertence simultaneamente, etc. Mas essas contradições, o texto literário as mostra; a obra literária “eficaz”, que age sobre seus leitores, é aquela que dramatiza as contradições, exacerba-as, leva-as às últimas consequências – ou seja, representa-as – e oferece assim um princípio de resposta a perguntas ainda não claramente formuladas. Ao experimentar novas formas de relações dos homens com outros homens e com seu meio ambiente, a obra literária libera possibilidades, dá-lhes vida e faz com que elas, sob forma imaginária, comecem a se realizar; ela tenta assim explorar as virtudes inerentes a uma época (FREITAS, 1984, p.175-6).

É isso que vamos analisar nas narrativas de Mazzurana (2012) e Pozenato (2000), estabelecendo uma relação, norteados pelos conceitos da teoria do imaginário e pela constelação de imagens de Bachelard (2001) e Durand (1996).

4.2 Constelações de Imagens

Feitas estas considerações, apresentamos a partir das imagens constelares as análises que objetivam confirmar a tese deste estudo, qual seja: Há um imaginário compartilhado entre imigrantes italianos do sul catarinense e da Serra Gaúcha a partir das narrativas de Mazzurana e Pozenato?

Para estudar as imagens que simbolicamente se apresentam nas obras, elaboramos uma imagem, partindo do mito fundador das narrativas: A Cocanha- imagens da Terra.

Figura 3 – Constelação de Imagens da Terra



Fonte: Desenvolvido pela pesquisadora, 2019.

As imagens que o elemento terra suscita, de acordo com Bachelard (2001) ocorrem em dois planos. O primeiro está relacionado à imaginação dinâmica e diz respeito aos devaneios ativos que agem sobre a matéria. Este plano também pode ser nomeado de extroversão. O segundo plano, da introversão, é formado pelas imagens de intimidade, do acolhimento.

Nesta pesquisa, o elemento terra é o de maior alcance, uma vez que as narrativas *A Cocanha* de Pozenato (2000) e *Operários de Primeira Hora* (2012), de Mazzurana têm como fio condutor a busca pela Cocanha. Franco Júnior (1998) em seus tratados sobre o tema comenta que há uma vitalidade nesse material mítico que se manifesta em diversas épocas e lugares e que compõe retratos do espírito coletivo nem sempre perceptíveis aos olhares comuns. No referencial teórico que sustenta essa pesquisa já comentamos que a busca por uma terra prometida já aparecia nas civilizações ancestrais e que em cada época foi revisitada, numa reatualização constante do mito. As várias aparências da Cocanha são fenômenos

histórico-culturais que reafirmam a importância dessas narrativas míticas, pois se espalhavam, marcando as comunidades em que se enraízam. O fato de a Cocanha ser uma terra imaginária, maravilhosa, uma inversão da realidade vivida, um sonho que projeta no futuro as expectativas do presente fez com que milhares de imigrantes italianos deixam a terra natal e rumassem à América a fim de conquistar um pedaço de chão para chamá-lo de seu. Nesse sentido, o imaginário estrutura a experiência real, enquanto esta serve de base para as elaborações posteriores: as fronteiras entre real e ilusório são, assim, indefinidas. Na utopia, o ideal se sobrepõe ao real com o mesmo compromisso com que, nas viagens de descobertas, une real e ilusório: as fronteiras entre verdadeiro e o não verdadeiro desaparecem, formando a ideia da terra ideal a ser instaurada.

Dessa forma, construímos uma constelação de imagens que se interrelacionam com o conceito de terra, relacionado, nesse estudo, ao conceito bachelardiano, pois para o autor “a terra, com efeito, ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característica uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. A resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante” (BACHELARD, 2001, p.8).

A primeira imagem de resistência relacionada à terra refere-se à Itália como a terra que serviu como berço aos imigrantes e de que forma esses homens e mulheres se reportam a essa terra.

O final do século dezenove se aproximava. Temos que imaginar que estamos em 1878 - falava meu avô. – Nesse ano, chegou às terras que dariam origem a Brentano um grupo de imigrantes italianos. Chegou como a torrente de um rio que tem seu curso natural desviado, cresce de repente e invade as margens, impossibilitada de ter vazão natural em seu próprio leito. Veio de certa maneira buscar aquilo que procurava e merecia, mas o velho mundo lhe negava. Eram imensas as dificuldades originadas nos procedimentos daqueles que procuravam auferir sempre mais privilégios e vantagens principalmente de ordem econômica. Os que já eram abastados queriam sempre mais. Burlava-se qualquer aspecto da justiça, da moral, do respeito. E o trabalho, embora necessário para produzir o sustento e todos os produtos necessários à vida, não era reconhecido, o trabalhador sendo desprezado e tido como um ser inferior. A condição de trabalhador era humilhante, excludente, capaz de aproximar o ser humano do animal que executava à força as tarefas às quais era submetido. Meu avô contava que tinha sido empurrado para uma situação deprimente, vergonhosa e insustentável e que muitos homens que passavam pelas mesmas condições de vida tinham se suicidado. Contava e eu me lembro: Quando veio, na companhia de muitas outras famílias que tinham a mesma sorte, trazia no corpo e no espírito os efeitos do fracasso e da miséria que passaram a integrar sua personalidade (MAZZURANA, 2012, p.17).

A narrativa de Mazzurana nos fala de uma terra-mãe que, de certa forma, hostilizou os seus filhos, seja pela exploração do trabalho ou pela forma injusta com a qual tratou os seus compatriotas que acabaram sonhando construir a vida em outras terras.

O mesmo sentimento de uma terra que não acolhe os seus também está na narrativa de Pozenato. Muitas são as alusões de personagens que se despendem da Itália com pesar, mas desejando vencer na América, conforme constatamos nesta passagem:

E Cósimo continuara martelando, noite adentro: “Aqui não se tem futuro. A jornada de trabalho do homem é mais longa do que aquela criada por Deus. Ele chega aos quarenta não sentindo mais onde está o fio da espinha, e não tem nada para deixar para os filhos. Nem dinheiro, nem respeito. Morrer na América não vai: Se ao menos a gente for todos juntos, um pode ajudar o outro. Vai ser mais difícil morrer”. E ria, como se tudo fosse muito divertido. “O meu gosto vai ser me deitar debaixo de uma árvore, com um copo de vinho e um naco de pão branco, em cima da minha terra, e ficar imaginando o Bordin carregando o balde de estrume, para não morrer de fome”. Ficara um tempo de olhos abertos sem olhar nada em torno: “Não pensa que não tenho sentimento de sair daqui. Gostaria de levar os ossos de minha santa mãe, que morreu cristã, com a hóstia na boca. Mas ela fica aqui e eu lá, ou no fundo do mar, na paz de Deus, porque Deus está em toda parte, digo eu” (POZENATO, 2000, p. 19).

A personagem Cósimo reflete nesta passagem o desafio de cruzar o oceano, as dores que leva de Bordin, antigo chefe, que explorava seu trabalho. Antevê a fartura na terra que será conquistada, mas deixa transparecer a melancolia da partida ao se referir aos restos mortais da mãe que ficarão em solo italiano, enquanto o seu destino poderá ser o fundo do mar ou a terra longínqua da América que recolherá seus restos mortais um dia.

Corroborando com essa reflexão, Dardel (2015) nos orienta a pensar a relação profunda que há entre o ser humano e a terra. Uma relação sujeito-objeto para além desse binômio, pois não se pode pensar o terrestre e o humano separadamente. Afirma, ainda, que precisamos recuperar o significado geográfico guardado no imaginário. O mesmo estudioso referenciado acima comenta que o homem sente e sabe estar ligado à Terra, como ser chamado a se realizar em sua condição terrestre, pois conforme Medeiros (2009, p. 217), “o território pode mesmo ser imaginário e até mesmo sonhado. E, é a partir deste imaginário, deste sonho que sua construção tem início”.

Por esta falta de condições de sobreviver, no momento da imigração, a Itália não era vista como uma terra de acolhimento, antes disso, uma terra hostil aos seus, seu ventre de mãe servia aos interesses de alguns, condenando milhares a uma vida difícil e sem perspectiva.

A Itália sangra pelo porto de Gênova. A Itália tem no corpo um veneno a lhe desmanchar o sangue, que escorre pelas fronteiras do norte e pelos cais da Europa. Eu vejo pela porta da taberna magotes e magotes de gente miserável como vocês, carregando crianças, malas de madeira, sacos de cânhamo. Vejo nas praças ventres grávidos que despençam dos mais remotos povoados, das montanhas e das planícies. As veias de Itália estão cortadas. É uma sangria que ninguém está preocupado em estancar. Nem a polícia, nem os jornais de bons sentimentos, nem os sermões que só

falam do inferno do outro mundo. E no sangue que se esvai, no corpo doente e à beira da morte, operam vermes esfomeados. Vermes sôfregos para não perder o negócio do século: a venda da carne humana dos compatriotas, das bocas que gritam e consomem nossa pouca polenta, para os confins do mundo (POZENATO, 2000, p.33).

Mas uma vez a terra-mãe não acolhe o italiano, antes disso o expulsa e lhe diz que cairá no esquecimento. A hostilidade se torna recíproca entre os que ficam e o que viajam, conforme relata Pozenato (2000, p.34/35):

[...] Daqui a trinta anos ninguém mais vai falar de vocês. Vocês estarão esquecidos. O que está acontecendo é uma vergonha muito grande para a Itália guardar na memória. Não vai ficar nem nos livros de história. Vocês são expulsos e serão esquecidos. Como o sangue tirado do corpo. Vai para o balde e não se fala mais dele. Se um dia um de vocês voltar, para rever com amor os lugares queridos, vai ter fechadas as portas e as janelas no rosto. Estarão todos ainda com medo de que vocês voltaram para reclamar direitos e heranças. Não esperem piedade da Itália. Não esperem piedade dos italianos. Vão e deem as costas para sempre. A volta de vocês jamais será bem-vinda. No instante em que pisarem no navio, o mundo de vocês será outro. Esqueçam a Itália, não chorem nunca por ela, porque a Itália já se esqueceu de vocês.

Diante das agruras impostas aos camponeses e as dificuldades vividas naquele período na Itália, turbas de italianos se lançaram à aventura de cruzar o oceano em busca da Cocanha, de certa forma sentiam-se expulsos da Itália. Entende-se que a terra que os viu nascer, não será aquela que lhes servirá de repouso.

Nesse sentido, Dardel (2015) ao citar Novalis contribuiu para que se possa compreender essa imagem de uma terra-mãe hostil em que seus filhos já não se sentem protegidos. Em suas palavras:

O hostil e frio vento soprou do norte sobre os campos congelados; a pátria maravilhosa se petrificou, em seguida se evaporou no éter, os espaços se povoaram de universos espumantes. A alma do mundo e todo seu cortejo de forças se refugiou no santuário mais secreto, na região superior do coração, para reinar até o esplendor da aurora nascente do novo dia (NOVALIS citado por DARDEL, 2015, p.6).

Há várias maneiras pelas quais sentimos e conhecemos ambientes em todas as suas formas e estabelecemos relacionamentos com os espaços e as paisagens, construídas e naturais, que são as bases e recursos das habilidades do ser humano e para as quais há uma fixação existencial. Novalis (citado por DARDEL, 2015) reforça esse apego ao dizer que sempre há um lugar no coração, um lugar que resguarda afetos. Tuan (1983) nos faz refletir que o lugar tem mais substância do que nos sugere a palavra localização: ele é uma entidade única, um conjunto especial que tem história e significado. Apesar dos discursos negando a

Itália, para os imigrantes ela (a Itália) será um lugar especial que resguarda a história de cada um, pois sentir um lugar se faz de experiências, em sua maior parte fugazes e com alguma carga dramática ou não, repetidas dia após dia e através dos anos. É uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora de o sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar. Sentir um lugar é registrado pelos nossos músculos e ossos (TUAN, 1983). Sentir o lugar em que se nasceu é como voltar ao ventre materno que nos fornece aconchego e segurança. Nesse sentido, a topofilia é estabelecida. Há aqueles que ao deixarem essa terra-mãe vão sempre manifestar um amor que não se explica, que apenas se expande como se constata nessa passagem de Mazzurana (2012, p.41): “Como foi difícil para os nossos pais a decisão de deixar a Itália e vir para o Brasil!” E continua narrando a experiência de deixar para traz tudo o que representava a terra que os viu nascer.

Lembro como se fosse hoje a angústia das pessoas que entravam no navio. Olhavam para trás, queriam ver pela última vez a nossa terra e choravam como quando se despedem de um morto. Quanto sofrimento e tristeza e quanta coragem foi preciso. Todos os que vieram da Itália tinham uma história um pouco parecida, um pouco diferente. - Falou Fioravante - Meu *pupa* Antônio contava. O tio Ignazio e o Vincenzo diziam que tinham vindo em 1877 e tinham ido para Morretes. O tio Ignazio, ao invés de mandar uma carta, voltou para a Itália para contar como era a vida no Brasil. Mas ele contou só coisas boas. Em 1878 ele voltou e trouxe o tio Agostino (MAZZURANA, 2012, p.42).

Entende-se com esta passagem da narrativa de Mazzurana o sentimento de que fala Tuan, a topofilia, ou elo afetivo que prende o sujeito à terra, não como espaço geográfico, mas simbólico, conforme diz Dardel (2015, p.31), “[...] ela não é verdadeiramente geográfica a não ser pelo fundo real e imaginário, que o espaço abre além do olhar”. E esse olhar comprido, cheio de saudade é relatado assim:

Ficavam definitivamente para trás a terra natal, a vila de vetustas casas de pedra, as ruas estreitas, ficavam também os amigos e alguns parentes e tantos sentimentos nascidos no aconchego do lar nas noites quentes do verão, nos dias de sol quando a liberdade criava asas e a infância transbordava de felicidade, alheia às incertezas que preocupavam os adultos (MAZZURANA, 2012, p.44).

Partir rumo ao desconhecido, apesar do temor, lutar pela sobrevivência são fatores que atuam como responsáveis pelo êxodo de populações inteiras em busca de uma terra em que o alimento cotidiano seja mais fácil de ser obtido, em que haja fartura e abundância. Buscar a Cocanha para os imigrantes italianos no século XIX era um sonho que tornar-se-ia realidade quando embarcaram em vapores rumo à América. O embarque constitui-se, dessa forma, como outra imagem da constelação que elaboramos para empreendermos essa análise do mito norteador da pesquisa, compreendido nesta tese da forma como interpretam os

etnólogos, sociólogos, historiadores de religiões e antropólogos. Para estes estudiosos, o mito é uma tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar que revela sempre um fato que teve lugar num tempo imemorial, e como uma realidade chegou a existir, no seu total ou em partes (GIRARDET, 1987).

O Porto de Gênova se constituiu como um portal de passagem. Nas despedidas não faltaram palavras de maldizer a terra que os expelia “Um deles ergueu a mão em figa para o céu azul da Itália. *„Te maledico, paese de merda”!* [...] *addio Itália, addio per sempre*, gritou um velho de barbas brancas, agitando os braços. Um homem ao lado repetia, como se estivesse rezando a ladainha: *Addio fame, addio miseria.*” (POZENATO, 2000, p.45/47).

À medida em que a Itália ficava para trás, um novo país crescia no imaginário deste povo em êxodo. As histórias de suas *comunas*, as lembranças da família, dos amores que ficam lá aos poucos vão sendo substituídas por outros. A América os espera. Finalmente a Itália ficou para trás.

Chegar no Brasil foi um desafio. As duas narrativas contam as dificuldades da travessia, mas os que chegaram, continuavam a sonhar com a Cocanha, como relata Mazzurana (2012, p.22):

As promessas de um bom começo (terreno, casa, liberdade) faziam antever, num horizonte próspero e próximo, a possibilidade de reconstruir o patrimônio que as circunstâncias tinham roubado. Como não sonhar com os benefícios de uma vida tranquila? Conservar a crença nos valores que lhes tinham sido transmitidos pelos antepassados, de geração em geração: a italianidade, a religiosidade, a família, a valorização do trabalho e a riqueza. Encontrar a *cocanha*, sim, também isso. Meu avô deve ter percebido que não a encontraria nunca. Ele e a maioria dos que nasceram na Itália e vieram para cá, naquele primeiro momento, chegaram ao fim da vida decepcionados. Onde estava escondida a *cocanha*? Bem, cada um a procurou de seu jeito. Eu também a procurei (herança genética?), embora tenha nascido duas décadas depois de terem eles chegado nestas paragens. E o jeito como fui impelido a procurar a *cocanha* começou de maneira bem diferente: com um desafio que me foi proposto. E eu aceitei.

Moraes e Bressan (2018, p. 370) discorrem sobre a crença da existência de lugares em que a vida era farta, o trabalho desnecessário, liberdade e juventude eternas sempre foi alimentada pelas narrativas de viajantes que imprimiam em seus relatos a ideia mítica desse lugar maravilhoso cuja conquista demanda de muito esforço, mas a compensação era uma certeza.

Essa certeza movia homens, mulheres, adultos, jovens, crianças. A crença de que existem essas terras imaginárias deixaram e deixam vestígios nas narrativas literárias, no folclore, nas imagens, constituindo mitos que são reatualizados em tempos e lugares diferentes, mas que mantêm uma matriz mítica constante. (MORAES e BRESSAN, 2018, p.370).

Recém-chegados à América, ao sul do Brasil, nas míticas Brentano de Mazzurana e Santa Corona de Pozenato, a terra ser conquistada é desafiante. Temos, então, a imagem das densas florestas a esconder dos imigrantes os tesouros da Cocanha. Mazzurana (2012, p.33) assim a descreve: “Meus avós e a geração deles vieram para desbravar a floresta que nem sequer conheciam. Não havia casas nem estradas nem roças, só bugres, onças, cobras, e outros animais. Mas falo com muito respeito e minha filha, com quem pretendes te casar, sabe disto”.

A mesma floresta se mostra na serra gaúcha, lugar em que se passa a narrativa de Pozenato (2000, p.113/114) que assim a descreve: “Depois de seis horas andando, o caminho por onde vinham se fecha. Diante deles está o mato, tão denso que não dá para imaginar por onde entrar”.

Constatamos que as narrativas convergem ao descrever a floresta que recobria a região. Aqui, a terra parece medir forças em luta, a Terra emite impulsos imagéticos de suas paisagens e, a partir delas, desafia o homem, tanto a senti-las, quanto a desvendá-las. O homem, atento aos apelos da paisagem, se coloca no desafio de instruir-se a partir da compreensão e, por meio de sua vontade, recriá-la (deformá-la), repercutindo assim uma nova (outra) paisagem (imagem) (DARDEL, 2015).

Essa imagem outra implica em forças de dominância. Diante desta terra desafiadora, recoberta por densas florestas, surge o imperativo de lutar para dominá-la. Abismados pela fartura que se apresenta na terra (enfim a cocanha se revela como fartura na fauna que servirá de alimento para os imigrantes) a que Pozenato (2000, p.116) assim se refere: “Carnes de toda espécie, terra que não acaba mais, lenha para mil invernos. Mas imaginar-se vivendo ali, no meio do mato fechado, assusta também. Há perigos rodeando, de todos os lados”.

A conquista da terra prometida se mostrava desafiadora aos imigrantes. Heróis de uma história marcada por vitórias e derrotas, as narrativas seguem construindo imagens que compartilham um isomorfismo que, aos poucos, formam uma teia que entrelaça os pontos, formando uma trama literária que vai desembocar em um imaginário comum. Constatamos que a questão da conquista da terra, dominando as matas cerradas também se apresentam na narrativa mazzuraniana.

Uma floresta muito grande se apresentava diante de mim, como se eu estivesse em algum ponto muito alto e pudesse ver uma enorme extensão de mato. Até as árvores mais distantes ficavam bem visíveis e definidas, me atraindo a atenção. Não tinha fumaça. Tudo lavado como depois de três dias de chuva, logo que abre o sol (MAZZURANA, 2012, p.83).

Há, nesse aspecto, uma dialética das forças que movimentam o imaginário do indivíduo em face dos objetos sólidos da matéria terrestre - pedras, metais, madeiras e gomas - e que se manifesta como devaneios da vontade (BACHELARD, 1991). O ser humano se auto desafia perante a resistência do mundo material terrestre. Emprega sua força contra ela, transformando-a e transmutando. Essa resistência da matéria terrestre pode ser verificada de suas características de dureza ou moleza, as quais manifestam a dialética que rege as imagens que fazemos da matéria íntima das coisas, indicando o grau de resistência com que elas se apresentam diante de nós. Essa imaginação da resistência da matéria terrestre confere o desejo de conquistar essa terra, tornando-a sua, afável ao toque, dominada.

A densa floresta também escondia seus mistérios. Os heróis das sagas que analisamos vão enfrentá-los também. As imagens dos monstros da floresta se expressam de inúmeras maneiras, conforme vemos neste trecho de Mazzurana (2012, p.83):

De repente o mato começou a ficar escuro, preto. E os galhos das árvores começaram a se mexer, mas não como acontece quando há vento. Contorciam-se como se fossem braços, pernas, barba e cabeleira. Isto mesmo. E tudo se agitava e gemia e sofria. Aqueles enormes braços e pernas e cabeça giravam, pareciam feitos de gosma preta e aos poucos começaram a se formar olhos enormes e arregalados, como assustados, eles mesmos, por pertencerem àquele corpo tão feio. Apareceu uma boca formada por uma colônia de terra. As árvores mais grossas se transformavam em dentes espedaçados, marrom-escuros, e em baba preta. Da boca saíam gemidos roucos que eram ouvidos por todo o mundo. Daí o monstro cuspiu fogo e sangue. Eu senti que o estranho ser ia acabar com todos os colonos que tinham vindo para cá, todos seríamos engolidos e desapareceríamos.

Em Pozenato também aparecem os monstros da floresta no alerta que os imigrantes recebem de um guia sobre o perigo das cobras, dos porcos selvagens, assim, “vão percorrendo o mato, agora com outros olhos e outros ouvidos. Um estalo, um movimento nas folhas, o pio de um pássaro, nada mais escapa a tenção, o medo pondo em alerta todos os sentidos”. (POZENATO, 2000, p.117). São inúmeros os desafios que as personagens vão ter de resistir para que possam dominar a terra, o que nos lembra outra vez Bachelard (1991) quando constrói sua poética a partir das metáforas da ferramenta, do carvalho nodoso, da esponja, da estopa, do pincel, da mão e do martelo operário, as quais vão definir a ação propriamente dita do homem diante da resistência do mundo material terrestre. Essas metáforas referidas lembram os instrumentos que usavam para abrir as picadas na mata virgem e o esforço empreendido no terreno íngreme.

Num fluxo sempre crescente, as narrativas vão apresentando os perigos impostos pela floresta, os reais e os compartilhados pelo imaginário do medo, pois,

O imaginário do medo ocupa um espaço material no corpo, ou seja, tem uma inscrição corporal, porque, além de ser provocado por ameaças externas reais ou imaginárias, está associado, segundo G. Durand (1989), às imagens da angústia original devida à emergência da consciência do Tempo e da Morte, e às experiências negativas advindas dessa consciência. O desejo fundamental buscado pela imaginação humana é reduzir essa angústia existencial, através de seu princípio constitutivo que é o de representar, simbolizar as faces do Tempo e da Morte, a fim de controlá-las e às situações que elas representam (TEIXEIRA e PORTO, 1998, p.54).

Dominar o medo, reduzindo a angústia de estar embrenhado em floresta surpreendentemente hostil fez parte do cotidiano dos imigrantes italianos, personagens das narrativas que analisamos. Encontramos aqui a estrutura heroica corresponde ao Regime Diurno das Imagens em que a representação permanece em estado de alerta, com as armas prontas para combater. Os monstros, hiperbolizados, combatidos por meio de símbolos antitéticos: a espada ou a fuga (as trevas são combatidas pela luz e a queda pela ascensão). A floresta densa é combatida, nas narrativas, com as ferramentas de trabalho: foices, machados, enxadas. Essa luta para dominar a natureza (o monstro hiperbólico) eleva os imigrantes do sul de Santa Catarina e da Serra Gaúcha a condição de desbravadores.

Ainda que de forma lenta, aos poucos os imigrantes italianos vão guardando na memória, cada vez mais distante, a ideia da Itália como terra-mãe. As primeiras conquistas em terras do Brasil vão ganhando os contornos de acolhimento. Dardel (2015, p.14) fala de um espaço telúrico, afirmando que:

O espaço geográfico não é somente superfície. Sendo matéria, ele implica numa profundidade, numa espessura, numa solidez ou numa plasticidade que não são dadas pela percepção interpretada pelo intelecto, mas encontradas numa experiência primitiva: resposta da realidade geográfica a uma imaginação criativa que, por instinto, procura algo como uma substância terrestre ou que, se contradizendo, a “irrealiza” em símbolos, em movimentos, em prolongamentos, em profundidades. A experiência telúrica coloca em jogo ao mesmo tempo, como nos mostra bem Bachelard, uma estética do sólido ou do pastoso e uma certa forma de vontade ou do sonho.

O espaço geográfico para onde foram encaminhadas grandes turmas de imigrantes italianos no final do século XIX e início do século XX se constituía de uma geografia acidentosa: vales cortados por rios e riachos e emparelhados pelas muralhas da serra geral, recobertos pela densa floresta, como já citamos. Eram terras dotais e que foram comercializadas por empresas colonizadoras que encaminhavam os recém-chegados aos lotes que pouco a pouco foram tomando forma de colônia, abrigando estes que ousaram empreender a travessia do oceano. Numa primeira visão, o espaço telúrico parecia se recusar a abrigar em seu ventre os homens, mulheres e crianças que chegavam da Europa. Mais uma

vez Dardel (2015, p. 16/17) contribuiu para essa reflexão sobre a construção de um novo espaço a ser nomeado de terra-mãe. Em suas palavras:

Mas o espaço telúrico não é sempre recusa. Ele se abre ao homem. Ele nos chama na forma encantadores picos ou atraentes subterrâneos. O relevo, a altitude, as escarpas despertam o desejo da escalada como libertação, a impaciência de vencer o obstáculo, de pisar na neve intocada, de dominar a planície ou o vale com uma visão panorâmica. A montanha responde a uma geografia ascensional da alma, a uma vocação pela “elevação” e a pureza [...] o homem demanda à montanha um simbolismo da altura moral, ao mesmo tempo que a satisfação de uma vontade de escalar e ascender.

A cada dia nas colônias do sul catarinense e Serra Gaúcha, espaços em que se desenrolam o tecido narrativo que estamos analisando, a terra vai se deixando conquistar, conforme menciona Mazzurana na passagem abaixo:

Assim o caminho ia caminhando. Meu avô gostava do cheiro da terra nova que ia removendo. A terra era geralmente arenosa. Mas havia a terra de cor preta, e havia a vermelha. Tinha também o cheiro das raízes ainda verdes. Os brasileiros que ajudavam nestas tarefas conheciam as árvores pelo nome e o ensinavam aos italianos, dando-lhes as características. Era fácil conhecer pelo tronco e pela folha. Ou então pelo cheiro da folha esmagada entre os dedos. Um dos trabalhadores que meu avô mais admirava, era Giovanmaria. Este gostava do cheiro de algumas raízes e por ele já identificava o cedro, os diversos tipos de canela, a garuva, a cabriúna, o guarapari, a granjuva, o baguaçu e principalmente o louro. Isto o fazia gostar da terra e ele se impregnava de sentimento telúrico que o ia transformando em elemento da própria terra brasileira. Trabalhando, muitas vezes se abaixava, tomava um punhado de terra e aproximando-a do rosto a cheirava com insistência. Desta terra avermelhada, cheirosa e boa iria tirar o sustento para si e iria ajudar os filhos a fazerem um começo melhor, uma vez que ele era viúvo e não tinha mais pretensão de achar a *cocanha* (MAZZURANA, 2012, p.80).

A cocanha era a própria terra que ia se deixando conquistar, quer seja na abertura de uma estrada ou quando deixava entrever um campo de trigo ou de milho plantados, prontos para a primeira ceifa, como vemos na narrativa de Pozenato (2000, p.230/231):

O trigo estava maduro para a colheita. A primeira colheita que Aurélio Gardone fazia na América. [...] no final da tarde estaria tudo seco e pronto para fazer os feixes, empilhá-los na meda e cobri-los. Dava para sentir o peso das espigas, de grãos cheios e dourados. Era uma bela colheita.

Dessa forma, a terra conquistada se mostrava mais acolhedora. Nas colônias formadas por imigrantes italianos no sul do país já se viam sinais de prosperidade, pois

nas casas por que passavam via-se a fumaça subindo sobre a cozinha. O dia começava cedo para aquela gente. Cada propriedade tinha um pequeno aglomerado de construções. Além da casa e da cozinha, sempre separadas e distantes oito ou dez metros, havia algum abrigo para as galinhas, o chiqueiro para um ou dois porcos, um telhado para o cavalo e a vaca. E havia sempre alguns pés de parreira em latada,

agora com os cachos de uva ainda verde, os grãos miúdos. E também outras árvores carregadas de frutas que estariam maduras neste verão. Figos, pêssegos, peras. Nas encostas, as manchas amarelas das restevas de trigo e cevada, e as outras, de um verde escuro, das plantações viçosas de milho (POZENATO, 2000, p.441).

A partir da imagem da fumaça que sobe das cozinhas (imagem da intimidade) podem ser contempladas as demais imagens: o abrigo para os animais, as frutas que estariam maduras no verão, o dourado do trigo que restou da colheita em contraste com o milharal, manifesto em verde promissor. Nesse aspecto, Bachelard comenta que:

Toda matéria imaginada, toda matéria meditada, torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade. [...] De uma substância ela faz imediatamente um valor. [...] As imagens materiais nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente. As imagens materiais substancializam um *interesse* (BACHELARD, 1990, p. 3).

E Bachelard ainda indaga “Será de admirar então que a matéria nos atraia para as profundezas de sua pequenez, para o interior de sua semente, até o princípio de seus germes?” mais adiante, responde “É por se ter tornado um centro de interesse que o centro da matéria entra no reino dos valores” (BACHELARD, 1990, p. 3). E mais à frente: “Veremos como as primeiras imagens completamente ingênuas e muito reais do interior das coisas, do embutimento das sementes, nos levam a sonhar com uma intimidade das substâncias” (BACHELARD, 1990, p. 4). Nesse sentido, as imagens evocadas em Pozenato (2000) se tornam essenciais, pois “é por se ter tornado um centro de interesse que o centro da matéria entra no reino dos valores” (BACHELARD, 1990, p. 3). E mais adiante: “Veremos como as primeiras imagens completamente ingênuas e muito reais do interior das coisas, do embutimento das sementes, nos levam a sonhar com uma intimidade das substâncias” (BACHELARD, 1990, p. 4).

E a imagem da terra selvagem, ameaçadora é sublimada em imagem de terra prometida, quando o nono Giovanmaria prova a terra e profere estas palavras:

“Este é um momento sagrado” – disse. – “Esta é a terra que nos dará sustento, sobre ela temos de pisar descalços, até que nela descansarão nossos ossos. Aqui é nosso lugar, esta é a nova pátria. Meus filhos devem saber disto. Eu aceito de corpo e alma. Amem”. Meu avô ouviu esta prece e ficou impressionado. Giovanmaria acrescentou: “Aqui estamos, aqui ficaremos, aqui trabalharemos. É aqui que faremos nossa família se multiplicar, crescer e dominar o mundo. Aqui nos relacionaremos com nossos compatriotas, com nossos vizinhos, cantaremos nas festas, construiremos casas, igrejas, escolas e indústrias” (MAZZURANA, 2012, p.81).

Por estes caminhos, a cocanha se configura nas narrativas. A intimidade do repouso ao final de cada dia antevê o dia seguinte. O repouso sugere imagens de intimidade:

“podemos saborear a beleza íntima da matéria; sua massa de atrativo ocultos; o espaço afetivo que há no interior das coisas; a sua concentração material e o conflito ou a tranquilidade que aí reside” (PERES, 2014, p. 17).

Assim, o mito diretor do estudo, a busca pela terra prometida, a Cocanha para os italianos que para cá vieram, reverbera uma expressão coletiva, “tendo a Terra como elemento, traçando este trajeto da vontade ao repouso, chegando o momento da estesia: olhar para trás e contemplar, entendendo que a riqueza da alquimia estava no processo mais do que no produto. A força do desbravador é sua força simbólica, que até hoje mantém os laços de pertencimento, reconhecimento e identificação”. (MORAES e BRESSAN, 2018, p.379/380).

Se para muitos dominar a terra, conquistá-la trouxe o alento, para outros tantos também a cocanha se desenhou como uma antiutopia. O que vieram conquistar tornara-se amargo e com gosto de fracasso e retornar à Itália constituía novamente um sonho a ser perseguido.

Sim - Disse o homem. - Todos nós queremos voltar, mas só depois de fazer muito dinheiro, e ali é que tá. Mas a Itália é o nosso berço. Lá nascemos e lá morreremos quando ficarmos bem velhinhos. É o pedaço do mundo que Deus deu aos italianos. Nós temos um coração italiano, uma língua italiana, uma História italiana, uma religião italiana, um gosto italiano, uma alma italiana. Os nossos sentimentos são italianos – concluiu (MAZZURANA, 2012, p.77).

Podemos analisar, a partir do excerto acima, que a distopia ocorre por conta da desterritorialização. Pensar que o ser humano pode viver sem território, que a sociedade pode existir sem territorialidade é negar à humanidade seu ser/estar no universo, num espaço-terra que acolhe e que dá ao ser humano abrigo, aconchego, condição indispensável para estimular e promover o convívio solidário das diversidades que nos afetam e afetam toda a espécie humana. Esse viés nos permiti dizer que a distopia em relação ao Brasil alimentou a utopia do retorno, conforme constatamos em Mazzurana (2012, p.78):

- E quando vamos voltar?

- Dentro de alguns anos. A gente vai pagar a terra, a terra de certo vai produzir, a gente vai fazer dinheiro, vende a terra e volta. Daí a gente fica lá para sempre.

As últimas palavras de Osvaldo fizeram o Battista Battisti se conformar um pouco. Despertou ali um sonho e talvez um destino comum. A idéia do retorno era a melhor coisa para abrandar o sofrimento de ambos. Osvaldo pôs-se a olhar o horizonte infinito onde a floresta, agredida aqui e ali por derrubadas, traçava uma linha incerta de onde vinha a ressonância de uma esperança amordaçada.

E essa “esperança amordaçada” permeou a vida de imigrantes descritos nas narrativas, reforçando a ideia da distopia em relação à cocanha brasileira, inclusive de muitas mulheres cujo sonho e vontade se diluía em muitas imagens que o feminino na imigração expressa.

Figura 4 – Constelação de Imagens do Feminino

Fonte: Desenvolvido pela pesquisadora, 2019.

Ao se abordar o feminino na perspectiva do imaginário, num primeiro momento, vamos recorrer a Juremir Machado da Silva que, ao comentar a obra de Durand, assim se manifesta:

Gilbert Durand é o maior pensador do imaginário. Ele escreveu a obra fundamental sobre esse assunto: *As estruturas antropológicas do imaginário*. Segundo ele, existe um regime diurno e um regime noturno do imaginário. O imaginário diurno é o da ordem, da disciplina e da espada. Um imaginário apolíneo. O imaginário noturno é dionisíaco. Imaginário da boemia, da festa, da desordem, da poesia. O dia, segundo outro sábio, Edgar Morin, é a prosa da vida. A noite é a poesia (SILVA, 2010, s.p.).

No Regime Diurno, a perspectiva é de antítese, de jogo de oposições, de vinculação a traços de masculinidade, enquanto no Regime Noturno tem-se a conversão, a eufemização e a associação à feminilidade. Neste último regime, tanto para os símbolos que se encaixam no signo da conversão, quanto para os que se inserem na eufemização haverá a inversão do “conteúdo afetivo das imagens: é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida (...), enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora” (DURAND, 2012, p. 198). Assim, pelos vieses da eufemização e da conversão, notamos que as construções do

imaginário agregadas sob o Regime Noturno, ligam-se à perspectiva da integração, do agregamento, bem como a uma cultura matricêntrica, uma vez que o feminino, tantas vezes associado ao decaimento, ao demoníaco e à fraqueza no Regime Diurno, assume novos matizes neste outro regime.

E as personagens femininas das narrativas aqui analisadas também podem apresentar imagens correspondentes aos dois regimes de imagem. Iniciamos a discussão do feminino nas narrativas de Mazzurana e Pozenato, situando a mulher nestes regimes da imagem, pois sua vivência diurna é de lutas e desbravamentos. A noite traz para o lar a *poiésis*, a mesa posta, a casa preparada para o aconchego e o acolhimento de todas as batalhas vencidas ou ainda por vir.

A primeira imagem feminina desta constelação é a mulher italiana em sua terra natal. Assim como o colo feminino simboliza acolhimento, a terra natal tem esse quê de pertencimento. Ainda que seja apenas na lembrança, a pátria-mãe é o lugar da origem, do acolhimento, das vivências partilhadas. Na narrativa de Mazzurana (2012, p.42) a terra natal é referenciada com recordações, como na passagem a seguir:

Inácio lembrou-se com ternura da prima com quem brincara durante a viagem. Tinham saído da pequena vila de Casso em comitiva. Os baús já tinham sido levados à estação, onde iam tomar o trem. Inácio mal conseguia imaginar o que iria acontecer. Sabia que seria uma longa viagem que se prolongaria pelos próximos dois meses, tempo que se perdia num futuro insondável para o cérebro de um menino. Caminhava em sua roupa nova feita especialmente para a viagem. Olhava para todos os que iam se juntando à comitiva, todos vestindo suas melhores roupas e conversando, o que dava um certo ar de festa.

Aqui símbolos como a pequena vila de Casso, o baú que reunia os pertences que trariam da terra-mãe estão ligados ao regime noturno das imagens. São símbolos que reportam à intimidade. O espaço da vila é uma espécie de fortaleza para quem rumo ao desconhecido. O baú (relacionado ao poder do pequeno) participa da mesma constelação de imagens, pois concentra a essência daquilo que tinham de melhor, pertences da vida que queriam iniciar no novo mundo. No baú vinham roupas, utensílios domésticos e, em alguns, armas, todos objetos que resguardam a intimidade, de si e das coisas, objetivando criar um mundo mais harmonioso.

A terra-mãe é sempre referenciada nas lembranças das personagens. Por meio destas lembranças são rememorados lugares, ações, os entes queridos que ficaram na Itália. Por meio da personagem Rosa que se descobre grávida assim que chega ao Brasil, Pozenato (2000, p.92) se reporta à mãe do mesmo. “- sabe o que queria comer? *Sfregolà*. Parecia sentir

entrando pelas narinas o cheiro do doce feito pela mãe”. A vontade de comer a guloseima feita pela mãe, faz com que Rosa se afaste um pouco do círculo formado pelas companheiras de viagem e volte a pensar na Itália, na sua vila.

Rosa afastou-se das amigas e foi sentar, sozinha, na parte de trás do barco. Precisava conhecer o que se passava dentro dela. Sentia as lágrimas ameaçando soltar-se e apertou os lábios. Fixou o olhar no sulco que o vapor deixava na água, como se fosse uma cortina. Desejou ter a mãe sentada ao seu lado, passando a mão em seus cabelos, sem dizer nada, esperava ter uma vida melhor que a dela, de rosto sempre dolorido, embora não se queixasse. Enfiava a linha na agulha para remendar as roupas e suspirava, pensando talvez no que ia pôr à mesa à noite. Era sempre muito pouco, e quase sempre polenta. O bocado maior para o pai porque ele precisava trabalhar, e porque saco vazio não fica em pé. (POZENATO, 2000, p.92).

Ao evocar, mais uma vez, símbolos da intimidade a partir de alimentos e substâncias, expressam-se imagens do regime noturno das imagens. Pitta (2005) nos ensina que a substância é a intimidade da matéria e toda alimentação é trans-substanciação, pois modifica o alimento em energia ao transformar sua essência.

Outra questão significativa nesta constelação representativa do feminino é o papel exercido pela mulher nas relações familiares. Nas narrativas que estudamos, o feminino aparece constantemente, ora associado a formas de dominação masculina como percebemos neste excerto de Pozenato:

Aprendeu então que, antes ainda do marido, devia obediência a dois outros homens. Quando levava polenta para a mesa, devia primeiro servir o pai do Antônio. A seguir o tio Oreste, um solteirão de mais de cinquenta anos. Depois dele, o marido. Finalmente, o cunhado Natalino, que ainda não tinha casado. Só depois de servi-los em ordem de autoridade podia sentar-se com a sogra, as cunhadas e as crianças, na escada que subia para os quartos de dormir, de prato na mão (POZENATO, 2000, p.42).

E ainda em outro trecho em que determina a servidão da mulher italiana:

Uma palavra sobre as mulheres. Deve-se levar em conta que são gente rústica, mas fica-me a impressão de que as mulheres dos italianos ou “gringos”, não têm melhor destino que as nossas patrícias. Poder-se-ia pôr, sem receio de hipérbole, que são elas grandes mártires dessa pobre epopeia de desafortunados. Sobre sofrerem todas as agruras físicas e mentais de seus companheiros, têm acrescida a pena da servidão (POZENATO, 2000, p.196).

Do mesmo modo, o feminino que aparece na narrativa de Mazzurana, na personagem Pálíce, esposa de Giovanni, acometido por varíola é o de uma mulher que aguarda uma

resposta ou, até mesmo, uma solução para a dificuldade enfrentada, a partir da orientação do masculino, o homem que provê a família:

Pálíce, a esposa do doente, olhou para mim e eu não entendi se pedia socorro, ou se havia um certo desdém em seu olhar, provavelmente angústia. Olhei para ela só um momento e desviei o olhar. Li em suas reações que me achava um gurizão despreparado, incapaz de cumprir a missão que me haviam determinado (e eu tinha assumido!). Provavelmente esperava que viesse uma pessoa com mais experiência, quem sabe de cabelo grisalho e a boca cheia de palavras consoladoras. Ela precisava conforto e um momento de sossego (MAZZURANA, 2012, p.13).

Constata-se, a submissão do feminino em relação ao masculino, rompendo o mito de que mulher “italiana é mandona”. Como em outras culturas, na italiana, a mulher, também, era/é submissa ao poder patriarcal. No entanto, Favaro chama atenção sobre o poderio do feminino no interior da família, principalmente da mulher mais velha. A maternidade, diz a pesquisadora, capitalizava o chefe de família tanto na ordem social quanto na ordem moral, propiciando mão de obra sem custos uma vez que as famílias eram numerosas (FAVARO, 1996). Diz a pesquisadora:

o verdadeiro capital oculto (no discurso, mas não na realidade cotidiana) das mulheres-mães era o potencial do poder doméstico assinalado pela maternidade: ser mãe e, num segundo momento, ser sogra, viabilizava o exercício de um domínio muito mais denso e direto do que o poder do pai porque efetivo desde o nascimento do primogênito e sempre mais ampliado, através do casamento dos filhos do sexo masculino. A maternidade proporcionava à mulher um espaço exclusivo para a prática, nem sempre sutil, das mais diferentes formas de pressão e coerção sobre todos os membros da família (inclusive o marido) encobertas pelo discurso do sacrifício e da renúncia (FAVARO, 1996, p.215).

Apesar de uma submissão, o domínio na intimidade do lar era feminino e exercido, muitas vezes, de forma coercitiva e dominadora, revelando um feminino que se expressa por um imaginário de disputas internas no domínio dos lares dos imigrantes.

Ainda que submissas, as mulheres italianas tinham sua identidade feminina resguardada, no que chamaremos de entre mulheres, espaços em que se permitiam à conversa solta e fluida, ao riso, ao lamento. Estas imagens se associam ao regime noturno, pois são aquelas relacionadas ao acolhimento, ligado à intimidade, ao aconchego, é definido como o regime da eufemização e reúne os símbolos de inversão, trazendo a imagem do refúgio, expressos na nomeação da mesa disposta para o jantar, nos alimentos que serão ingeridos, na ordem como os componentes vão se alimentar. A dominante de deglutição é associada as matérias da profundidade (a água ou a terra cavernosa), aos utensílios recipientes (cálices,

cofres). Os gestos rítmicos projetam-se no ritmo das estações e dos astros, tendo como símbolos frequentes a roda e suas variações (DURAND, 2012). Estes gestos podem ser comprovados no excerto a seguir:

No dormitório estavam as amigas e vizinhas vindas de Roncà [...] Elas rinham na Marieta uma amiga experiente, com quem aprendiam coisas sobre os homens e a vida da mulher casada. Riam quando ela vinha com as suas regras e explicações, que aprendera de uma amiga, e esta de outra, desde, desde quando? [...] eram amigas desde pequenas. Saíam para as festas, a missa e as novenas de braços dados, numa corrente que nada rompia. Assim deviam andar as moças direitas (POZENATO, 2000, p.23).

E outra passagem, em Pozenato, constatamos, mais uma vez, a intimidade compartilhada de forma fraternal entre as mulheres na colônia, após uma celebração festiva. “As mulheres entram no circuito íntimo de suas conversas e começam a pôr ordem e limpeza em pratos e garfos. Não fazem isso como tarefa ou obrigação, mas como arremate da festa, e para não se sentirem soltas em demasia” (POZENATO, 2000, p.256). Muito presentes nas narrativas, esses encontros são marcas do feminino na imigração italiana no sul de Santa Catarina e na Serra Gaúcha.

Em Mazzurana estes encontros são menos frequentes, mas carregados de uma maior dramaticidade visto que na intimidade do lar, mãe e filha se revezam aos cuidados do pai e esposo enfermo. “Degenira apareceu na cozinha. Interrogada com o olhar pela mãe, avisou que o pai adormecera. Alívio. Eu achei que chegara a hora de me retirar. Precisava introduzir um argumento coerente para isto e então perguntei se o pai ainda delirava muito” (MAZZURANA, 2012, p.72). Aqui o regime noturno da imagem traz a estrutura mística do imaginário, que se manifesta na angústia existencial e na morte.

Em outros momentos, a imagem do feminino aparece como dominadora, aquela que também empreende, que luta. Esses gestos estão ligados à dominante de posição e é associada às matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação e purificação, que têm por símbolos as armas e as flechas. O regime diurno da imagem, ligado à luz e à claridade, é definido como sendo o regime da antítese (DURAND, 2012). Vejamos essa imagem verticalizada na imagem da personagem Rosa, assim que instala em sua casa e, sozinha, faz o enfrentamento das hostilidades da solidão e da terra. “Ao fim, levantou-se, resoluta, e apanhou a enxada. Ia preparar o canteiro das verduras. Ao primeiro golpe, a enxada saltou, sem penetrar no chão. A terra parecia um tapete feito de mil pequenas raízes [...]” (POZENATO, 2000, p.158).

Se Rosa, na narrativa de Pozenato, empunha a enxada numa atitude heroica de sobrevivência, a vida da personagem Valentina, da narrativa de Mazzurana, também aparece

marcada por desafios ainda maiores, uma vez que abandonada por Felice (o esposo) precisa sobreviver e cuidar dos filhos,

Ninguém jamais soube contar a Valentina o meio que Felice usou para tomar rumo de outro país. Foi e nunca mais voltou, nunca escreveu uma carta, nunca mandou um recado. Assim Valentina, Inácio e Maria ficaram sós no mundo. Totalmente arruinada pelo abandono, pela necessidade de se colocar à frente do trabalho árduo da lavoura, tendo que assumir os destinos da casa e da família, Valentina sentiu o mundo desabar (MAZZURANA, 2012, p.177).

Observamos, nestas passagens das narrativas, o que a teoria do imaginário nomeia como símbolos da divisão ou diaréticos, em que há uma separação cortante entre o bem e o mal, em que transcender significa estar sempre armado (PITTA, 2005). Separação e polêmica exigem um herói, neste caso, heroínas, guerreiras. E guerreiras têm armas com as quais vai combater os inimigos (solidão, abandono, fome, medo) e vencer os desafios de viver na América. Aqui, as armas das heroínas são os instrumentos de trabalho, representados principalmente pela enxada, com a qual desbravou a terra virgem e selvagem.

Outro aspecto de nossa constelação de imagens relacionadas ao feminino refere-se ao casamento. Estar casado era um dos principais requisitos para o embarque para América. Os solteiros vieram inclusas em famílias já formadas. Solteiros e viúvos não eram bem-vindos. A história da imigração italiana para a América e, principalmente, para o Brasil já determinada o perfil ideal do imigrante.

Nesse sentido, podemos compreender o casamento a partir dos pressupostos do regime de imagens noturno e, a partir dos símbolos da estrutura mística do imaginário, analisar algumas das imagens das narrativas que têm relação com a questão da união estável, da formação de família, ainda na Itália, vejamos na narrativa de Mazzurana (2012, p.52): “E ali surgia mais um problema, porque o Brasil não queria que viessem homens solteiros ou viúvos que não estivessem pelo menos acompanhados da família”. O mesmo valia para as mulheres adultas. Não viajariam sozinhas, deveriam estar inseridas em uma família. A mesma determinação valia para as viúvas. A lista dos que viriam para a América sempre incluía ‘casados’. Essa confirmação encontramos em Pozenato, quando a personagem Cósimo tenta convencer Aurélio a fazer parte do grupo que viria à América. “Cósimo chegava anunciando o nome de mais um que se decidira. Antonio Besana, casado com Giulietta. Bépi, aquele casado com a Gema, irmã da Giulietta” (POZENATO, 2000, p.19). Além disso, o perfil de mulher decente pairava no universo feminino, quando Marieta (uma das personagens mais

experientes, 28 anos e quatro filhos) esposa de Cósimo narrava sobre o comportamento da mulher no casamento.

Dormir sempre sem calças, porque era pecado não atender o marido quando ele quisesse. Não procurar o marido, mesmo tendo o corpo ardendo, para o homem não pensar que casou com uma *putàna*. Dar de mamar enquanto tivesse leite, porque, *fin che de lati non t te ciapi* ou, em bom italiano, enquanto se dá de mamar não se pega filho. Não deixar nunca aparecer os joelhos, porque, *del zenòcio in su, solo in dur*. Só marido pode ver a mulher para cima dos joelhos (POZENATO, 2000, p.23).

Constata-se, nas citações extraídas das narrativas, que a ideia do casamento é fator de muita importância no universo feminino italiano descrito nas narrativas. A união vai garantir a questão do respeito, da sobrevivência nas colônias. Assim, presentificam-se os símbolos do regime noturno das imagens cuja função é harmonizar, principalmente a estrutura mística que está relacionada à harmonia que tem como procedimento a eufemização que minimiza a expressão dura e crua do viver na colônia. Também podemos dizer que os símbolos de inversão trazem a noite como parceira e harmonizam o casal. Percebemos os símbolos de mater e matéria na presença da mulher-mãe, que deve amamentar seus filhos e manter um relacionamento tranquilo com seu par. É no casamento que a feminilidade italiana deveria ser manifestada a partir de um isomorfismo entre a mulher-mãe e as Grandes Mães: água e terra cujo simbolismo alterna-se entre o aquático e o telúrico em que “as água seriam, pois, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos vivos e dos homens” (PITTA, 2005, p.31). E nessa intimidade proporcionada no/pelo casamento, o feminino alcançaria a magnitude de fiar a família e construir o conceito de lar nas Américas.

Associado ao casamento à ideia da viuvez é outro componente da constelar que compõe o universo feminino. Estar sozinha em uma viagem para o novo mundo, ficar sozinha durante o percurso ou, ainda, ficar sozinha na colônia era um dos medos que circundavam as mulheres italianas, conforme as narrativas que analisamos. Na passagem a seguir, Pozenato narra o falecimento do esposo de Gioconda, Orestes, assim que chegou à colônia. “[...] Gioconda estava de joelhos, sacudida por soluços, e três crianças, ainda na cama, olhavam assustadas. Mãos cruzadas no peito, Orestes Santin parecia dormir, indiferente ao barulho e aos gritos. [...] Domênico tomou-lhe o pulso. Estava morto, já começando a esfriar” (POZENATO, 2000, p.105).

Os desdobramentos da morte de Orestes dizem respeito ao destino de sua esposa. O que faria uma viúva e seus três filhos na colônia. No meio à dor a viúva se indaga: “Pobre de mim. O que vai ser da minha vida? Com três filhos” (POZENATO, 2000, p.106). Diante desta questão, vem a sugestão de Domênico:

- Quer voltar para a Itália- perguntou Domênico- É o melhor. Parece que dão passagem, se quiser voltar.
 Gioconda olhou para ele, transtornada.
 - Voltar? Nunca! Não volto nunca mais. Não vou levar meus filhos de volta. Nunca! Nunca! Morro de fome aqui, antes, eu e meus filhos. Não preciso voltar para morrer de fome. Morro de fome aqui (POZENATO, 2000, p.106).

O enfrentamento que se observa na personagem Gioconda, ainda impactada pela perda, coloca a viúva em posição de verticalidade, relacionada ao regime diurno das imagens que corresponde à estrutura heroica do imaginário que impulsiona à luta para vencer o destino cruel e a morte. Uma luta aberta para vencer ou vencer. Os símbolos relacionados as armas do herói e as armas espirituais imbricam-se para dar energia vital à Gioconda para prover a si e a seus filhos.

Na narrativa de Mazzurana a viuvez também aparece. Mafalda, uma das personagens, perde o esposo e dois filhos, vitimados pela tuberculose. No fosse suficiente a dor da perda, Mafalda se vê perseguida pelos demais imigrantes que temem que ela esteja contaminada e querem isolá-la do povoado.

Alguns homens ficaram preocupados: “A mulher também está contaminada”, diziam. Encarregaram dois dentre eles para ir conversar com ela, oferecendo-se para construir um rancho, o terceiro, para ela se abrigar. A mulher ouviu a proposta calada, olhava para o chão, como fera ameaçada. Estava muito revoltada com o que já havia sofrido. E de repente: “O quê? Eu com tuberculose?” - bufou, irritada como a onça que defende os filhotes, e pegando a *mêscola*, (sabe, a “*mêscola*”?), botou eles pra correr. Por pouco não acertou um deles. Dizem que a ponta da *mêscola* deixou um risco nas costas dele, do cangote até a bunda”, como se diz. (A mulher tinha força!).
 - Só saio desta casa depois de morta, *cramento*! (MAZZURANA, 2012, p.29).

O isomorfismo entre as duas narrativas no que diz respeito à viuvez vai construindo um tecido que alimenta um imaginário partilhado nas colônias italianas que se formaram no sul do Brasil no final do século XIX. As mesmas imagens, ainda que simbolizadas de formas diferentes, vão se entrelaçando, formando uma teia densa que traduzem o feminino italiano e que (re) velam um ser de fibra, reverberando a antítese, própria do regime diurno, qual seja ‘morte e vida’, ‘desistir e lutar’. Assim, as heroínas empunham as armas da fé e da força (*mêscola*) e seguem desbravando o destino que lhes foi imposto.

A luta que travam pela sobrevivência está sempre permeada pelas armas espirituais que se traduz na religiosidade. São inúmeras as referências feitas nas narrativas sobre a fé de tradição católico-cristã que aparecem. Vejamos alguns excertos em que aparecem os símbolos ligados à religiosidade.

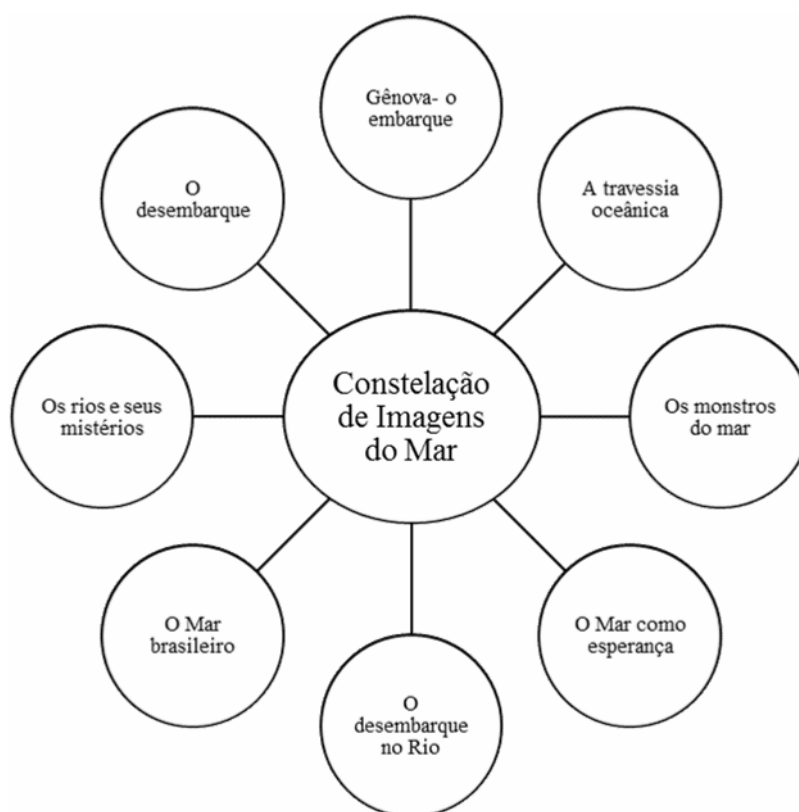
“Estava eu diante da igreja de pedra onde todos estavam reunidos antes das funções daquela quarta-feira à noite” (MAZZURANA, 2012, p.75). “Belfiore, ali estavam duas personagens que aparentemente não iriam contribuir, ou contribuiriam muito pouco para a formação da cidade nova que o padre Crisóstomo Boccadoro tinha previsto”. (p.78). “O quê, Santantoni”. “*Diossanto*”! (p.90). “Domingas Canever foi a única mulher a se manifestar:

- É preciso sim um capelão. Já teve enterro que não teve ofício nenhum, nem água benta, só Padre Nosso, Ave Maria e Salve “Reinha”. (p.126).

A expressão da religiosidade também foi/é um fator de entrelaçamento que serve para fortalecer os vínculos na família, apresentando a ‘madona’ como norte que sustenta a organização do feminino na imigração italiana.

Também a fé as guiou rumo à terra prometida junto aos seus familiares, ainda que essa terra estivesse muito longe e que os rituais de travessia seriam muitos. Mesmo que o mar fosse imenso, as águas infinitas, os imigrantes as enfrentaram. Analisamos, então, que imaginários suscitaram dessas muitas travessias aquáticas.

Figura 5 – A Constelação de Imagens do Mar



Fonte: Desenvolvido pela pesquisadora, 2019.

Tão significativo como o elemento terra, a água, no decorrer da história da humanidade transborda de significações e simbologias no universo cultural do ser humano e brota como símbolo de contradições. Esse imaginário que se expressa por meio do elemento água é também presente nas narrativas de Mazzurana e Pozenato. São as águas oceânicas, e posteriormente as fluviais, que vão tecendo a rede de travessias, os rituais de passagem. Essas águas acolhem os devaneios de conquista da cocanha, mas também acolhem os corpos que a morte ceifa durante a travessia.

Pozenato (2000, p.45) descreve o embarque dos imigrantes no porto de Gênova e, por meio da personagem Rosa, temos as primeiras imagens relacionadas à água.

Sentiu as pernas moles ao atravessar a passarela do navio. A água movia-se debaixo de seus olhos, deixando-a tonta, como se quisesse puxá-la para dentro. Ergueu a cabeça e respirou fundo, sentindo os pulmões arder com o cheiro de peixe. Quando pisou no convés, teve um alívio. Estava em lugar firme.

A passagem transcrita aponta para a primeira impressão sobre as águas. É a água das vertigens, do deixar tonta. Em outra passagem surgem as águas escuras do porto, assim descritas “[...] As águas do porto pareciam uma grande tina de óleo, com manchas de cores refletidas aos raios do sol que se punha” (POZENATO, 2000, p.47). Essas imagens da água trazidas por Pozenato reportam-se também para os conceitos bachelardianos que diz

Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação. Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim que a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser (BACHELARD, 2002, p. 6).

Ao falar sobre destino, Bachelard nos relembra que as travessias eram um tipo de destino “escolhido” por todos os imigrantes, embalados pelo sonho de uma vida mais próspera. Provavelmente não eram ingênuos a ponto de acreditar que encontrariam um país de delícias, mas acreditavam que poderiam ter um lugar para chamar de seu, de fincar raízes, de (re)construir o sentimento de pertença. Assim, a travessia pelo mar, ainda que os amedrontassem, era o caminho que precisavam percorrer para chegar à terra prometida. Assim, devemos compreender que o destino dos imigrantes fez com que cruzassem o mar, com o propósito de que essa substância essencial, ligada diretamente às substâncias do ser, fosse o principal elemento de passagem de uma vida deixada para trás e de outra que estava no porvir. É como se o seu inconsciente clamasse por uma mudança, atentasse para outras formas de vida, que só a travessia marítima fosse capaz de trazer.

E a personagem Rosa reafirma essa sensação quando vai se deitar na primeira noite após o embarque e “deu-se conta então de que a cama balançava debaixo de seu corpo, ameaçando dar-lhe náuseas. Lembrar que estava boiando sobre o mar deu-lhe também um começo de angústia” (POZENATO, 2000, p.49). Essas imagens revelam o que Bachelard (2002, p.7) afirma sobre o sonhador da água, “um ser em vertigem, um ser que morre a todo instante, um ser que deixa desmoronar algo de sua substância constantemente”. A poesia da água é a metapoética da morte – a beleza só é possível mediante a morte; a morte só é bela mediante a água”. A presença da morte impacta-nos por sua dimensão trágica. Parece nos dizer que, como a água não cessa de correr, certas mortes não cessam do morrer. E na travessia, durante uma tempestade, o cheiro da morte chegou de forma muito premente aos viajantes de terceira classe, personagens das narrativas. Apavorados no sacolejo da embarcação, o cheiro de suor e de vômitos fez Aurélio Gardone pensar que era o cheiro da morte que empestava o porão (POZENATO, 2000).

Após a tempestade, finalmente o mar da América. Era um mar cor de cinza (POZENATO, 2000, p.53). A cor cinza do mar nos lembra novamente as imagens bachelardianas quando o mesmo diz que “reencontra sempre a mesma melancolia diante das águas dormentes, uma melancolia muito especial que tem a cor de um charco numa floresta úmida, uma melancolia sem opressão, sonhadora” (BACHELARD, 2002, p.8). O sonho era chegar vivo à América e a melancolia dos muitos dias navegando em mar aberto em que só se via água e céu. Ao subir ao convés, os passageiros da terceira classe olhavam o mar, cheios de tristeza. A beleza das águas vivas perdia o encanto diante do cansaço e da angústia que a viagem lhes causava.

A morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco. Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura (BACHELARD, 2002, p.77).

E a morte chegou também para aqueles viajantes. Veio em uma manhã em que o calor era sufocante e mais uma vez o infortúnio chegou a eles. O sonho desembocando em uma realidade muito dura. Uma *nôna* surdo-cega não aguenta a viagem, deixando a família e, principalmente, a neta em desespero. E as águas vão receber esse corpo e conduzi-lo ao Rio dos mortos, como ensina Bachelard. “E seu corpo seria sepultado no mar [...]” (POZENATO, 2000, p.65). A mesma situação é narrada por Mazzurana (2012, p. 265-266):

Ali morou o único filho de uma mulher (não lembro mais o nome dela), mas sei que tinha ficado louca. Tinha enlouquecido após a viagem. Vinha com o marido e dois filhos pequenos. No vapor perdeu um dos filhos e o marido. O filho menor teve crupe, como diversas outras crianças que também morreram na viagem. O marido jazia em febre e a tripulação convenceu-a de que era melhor dar-lhe a extrema unção e jogá-lo ao mar, pois não se recuperaria mais e era uma ameaça: podia infestar o navio de peste e então viriam a morrer muitos outros passageiros, inclusive o outro filho dela, ou ela mesma.

Em Pozenato (2000, p.67) a loucura de mãe que perde os filhos e que são lançados às águas do mar também é narrada: “Uma mãe enlouquecida, ficara gritando para o filho não ser jogado ao mar e comido pelos peixes [...]”.

Podemos constatar, pelas citações das narrativas, que as águas do mar serviram como sepulturas para muitos imigrantes e isso confirma o que Bachelard (2002) continua ensinando sobre o contemplar as águas é equivalente a dissolver-se, escoar-se, morrer – toda água leve se entorpece, toda água clara se ensombrece, toda água viva perece. A água é a matéria plácida da formosa morte; o morrer, aspiração encoberta do devaneio poético, se dá em dois níveis: superficialmente, em que o reflexo desmaterializa a realidade imperfeita, a fim de realizar a idealidade perfeita; e profundamente, em que a água oferece um abrigo ao imenso sofrimento humano, constituindo um irrecusável convite ao fim. Dessa forma, tem-se a água amarga, devastadora, dispensadora de morte, produtora de maldições – as águas tenebrosas dos mares profundos, das vagas gigantescas.

E assim, as imagens que suscitam das águas vão se alternando: ora são turvas, densas, receptoras de morte e, em outras, sopro de vida, acolhimento. Ainda que estivessem melancólicos e tristonhos, a proximidade de uma parada para reabastecimento e a possibilidade ver estar em chão firme os animou, e até mesmo a água, pareceu expressar a alegria pueril que tomava conta dos meninos negros que recolhiam as moedas atiradas do navio. Pozenato (2000, p. 63) assim expressa essa alegria:

Lá embaixo, na água muito azul, pequenos barcos balançavam junto ao navio. De pé dentro deles, meninos negros, quase nus, olhavam para cima. De repente, mergulhavam fundo e retornavam à tona, os dentes muito brancos brilhando ao sol. Pareciam golfinhos brincando para divertir os passageiros [...] eles se jogavam na água para apanhar com a boca as moedas lançadas do navio. Roco ficou impressionado de ver como não tinham medo da água.

A água benfazeja esconde a miséria dos meninos negros e, por instantes, ainda que fugazes, trazem alento aos passageiros, em uma espécie de alegria clandestina. E essa alegria

pode ser traduzida na forma como as águas da Baía de Guanabara são descritas em uma metáfora aquífera por Pozenato (2000, p.71-72): “A baía de Guanabara parecia uma enorme bacia de águas calmas, contornada pelo branco do casario, espalhado em meio às montanhas muito verdes”.

Finalmente, as águas brasileiras se apresentam às personagens nas narrativas. Agora havia a casa de banhos “a água corria de calhas, vinda quem sabe de uma fonte”. Mas a viagem em águas brasileiras estava apenas por começar. Novos tormentos se seguiriam tendo no elemento água a construção de um imaginário de medo e dor. A cocanha se desenhava de uma forma dura e arrebatadora de forças, as águas estavam agitadas, deixando todos com medo de se afogar (POZENATO, 2000, p.82). Essas águas agitadas, fugidias, que amedrontam chegariam ao fim ao desembarcarem em seu destino: no Sul de Santa Catarina e em Porto Alegre. Daí, imaginavam as personagens, a viagem seria menos rigorosa, pois já haviam enfrentado o oceano por duas vezes. Mas as águas sempre guardam segredos, costumando criar metáforas e ilusões comuns porque fugidia, se encontra em constante movimento ou em profunda calmaria, mas quando seu espelho é tocado, transforma-se em um turbilhão de imagens que se alteram e se dispersam. Segundo Bachelard (2002, p.22), “a imaginação material da água está sempre em perigo, corre o risco de apagar-se quando intervêm as imaginações materiais da terra e do fogo”.

E a imagem sugerida pela água se altera incessantemente. Agora a água do rio cruzado pelo vaporzinho era “até agradável”, mais acolhedoras. “O rio não era muito largo e ela podia ver a beleza das margens” (POZENATO, 2000, p.91). E essa água de rio também foi anunciadora de uma nova vida para Rosa que ao contemplar as águas passou a meditar sobre o que foi o passado e o que estava por vir. As águas dos rios são águas doces e que, frente ao devaneio, possui o privilégio de saciar a sede, de refrescar. Ela também tem poderes são instituídos como: curar, amenizar a dor, auxiliar nas inflamações e lavar os refrigérios do corpo e da alma. O escritor acredita que: “a água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada” (BACHELARD, 2002, p.163).

Mazzurana constrói a imagem dessa água purificadora, que norteou os fazeres dos imigrantes de primeira hora, responsáveis pela introdução das primeiras tecnologias de aproveitamento da água na região de alcance das narrativas.

A água vinha por uma valeta e não fazia muito tempo que tinha sido cavada. A nascente ficava a uns duzentos metros da casa. Chegando perto, a água era captada e conduzida ao tanque de lavar roupa por um tubo feito com gomos de taquara. Este era um progresso, que por algumas décadas poucas famílias tinham tido a ideia de adotar (MAZZURANA, 2012, p.67).

A água que servia à limpeza e à purificação, também era a força que impulsionava a moagem de alimentos. Vejamos nessa passagem de Mazzurana (2012, p.87):

Finalmente o ruído da roda d'água, das engrenagens, das polias, das correias e o ronco das moendas. Era a orquestra da civilização e do progresso. Quanta alegria! Que alívio depositar definitivamente o milho e poder descansar. Não havia moagens na frente, de modo que era só esperar uma horinha e começaria a moagem do milho dos dois. Quando esta começou, os dois ficaram curiosos observando o trabalho do moinheiro, olhavam os grãos caindo no buraco da mó e sumindo para serem esfacelados e transformados em preciosa farinha. Ah! Não era farinha, era uma dádiva. E havia a peneira para onde era conduzido o produto da moagem.

Mais uma vez, a imagem da água é provedora do ser humano. Aqui surgem as imagens noturnas ligadas ao elemento água, tão caras a Bachelard. A simbologia da água sugere impressões singulares, momentos insignificantes que criam em nós mistérios familiares. As impressões gerais apenas ocultam essas inúmeras sensações e descobertas escondidas, liberadas por tantos raros símbolos (BACHELARD, 2002). Partilhar a moagem de grãos pela força das rodas d'água leva os amigos que caminharam longo percurso a se extasiar diante da imagem da bonança, da alimentação farta que chegaria à mesa de seus familiares. Ocorre, assim a estesia, a experiência de sentir-se feliz de recuperar a sensibilidade do bom e do belo, ainda que a vida lhes fosse rude e dura.

Nesse sentido, a partir dos elementos constelares aqui elaborados, é possível nos reportar a Durand (2012, p.18) e à teoria do imaginário, pois “o imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra”. Assim, a referida teoria subsidia as reflexões a partir das narrativas literárias, percorrendo um trajeto em que a troca de pulsões são ambivalentes. O elemento água apresenta essas polaridades: ora são águas tenebrosas, ora são fontes de vida e abundância que emprestam às narrativas um caráter simbólico para além da fantasia, pois

O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade. Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano (BACHELARD, 2002, p. 1).

E o dinamismo das águas vão desencadeando outras leituras, incessantes, que não se esgotam, nem nas narrativas, nem no fluxo de vida, gerando sempre outras imagens, sempre relacionadas ao imaginário, conforme analisam Moraes e Máximo (2016), a água mistura, em seus símbolos, reminiscências e devaneios divinatórios. Podemos traçar relação com o destino

do ser humano que, assim como da água, corre, caracterizando-o como um elemento transitório. Nesse sentido, de transitoriedade, de travessia, lembremos Hesíodo que nos fala desses rituais de passagem:

Não deveis atravessar jamais as águas dos rios de eterno curso, antes de ter pronunciado uma prece, com os olhos fixos em suas correntes magníficas, e antes de ter mergulhado vossas mãos nas águas agradáveis e límpidas. Aquele que atravessar um rio sem purificar as mãos do mal que as macula, atrairá sobre si a cólera dos deuses, que lhe enviarão, depois, castigos terríveis (HESÍODO citado por CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 781).

E os ritos de passagem vão acontecendo nas míticas cidades apresentadas nas narrativas, evocando outros símbolos, outras passagens que vamos identificando e significando a partir do viés da teoria do imaginário. Essas travessias, a exploração de mundos novos fez dos imigrantes descritos nas narrativas, heróis que venceram muitos medos, configurados de diversas formas, pois

O medo e o mal são irmãos siameses. Não se pode encontrar um deles separado do outro. Ou talvez sejam apenas dois nomes de uma só experiência -um deles se referindo ao que se vê e ao que se ouve, o outro ao que se sente. Um apontando para o “lá fora”, para o mundo, o outro para o “aqui dentro”, para você mesmo. O que tememos é o mal; o que é o mal, nós tememos (BAUMAN, 2008, p.74).

As imagens do medo e do mal se disseminam pelas narrativas de diferentes formas, mas estão sempre relacionados ao mal, como afirma Baumann. Para os personagens imigrantes, havia medo por deixar a terra-natal, símbolo de segurança e acolhimento, medo de embarcar no navio pela navegação em si, pela grandeza do oceano e seus monstros ocultos, medo no desembarque, medo da floresta, medo dos animais selvagens, medo dos bugres, medo do desconhecido, medo de ser enganado, enfim, medo.

Figura 6 – Constelação de Imagens do Medo e do Mal

Fonte: Desenvolvido pela pesquisadora, 2019.

o imaginário do medo ocupa um espaço material no corpo, ou seja, tem uma inscrição corporal, porque, além de ser provocado por ameaças externas reais ou imaginárias, está associado, segundo G. Durand (1989), às imagens da angústia original devida à emergência da consciência do Tempo e da Morte, e às experiências negativas advindas dessa consciência. O desejo fundamental buscado pela imaginação humana é reduzir essa angústia existencial, através de seu princípio constitutivo que é o de representar, simbolizar as faces do Tempo e da Morte, a fim de controlá-las e às situações que elas representam.

Enfrentar os monstros reais ou imaginários era vencer o tempo e minimizar a morte, vencer a América, derrotando a miséria deixada no velho continente. Um dos primeiros medos foi o de enfrentar a tempestade em alto mar, conforme descreve Pozenato (2000, p.53):

A terceira classe inteira estava transformada num inferno de condenados. Gente batendo uns contra os outros e contra as paredes, gente rezando, gente vomitando. Os que tentavam subir a escada eram barrados pelos marinheiros: “Ninguém no convés!” Aurélio só pensava: aqui termina tudo, adeus América, desta ninguém se salva. Rosa olhava para ele, branca de medo.

A cena constrói a perspectiva do quão aterrorizante é o medo do desconhecido e da incerteza. A saga dos primeiros imigrantes italianos que chegaram ao sul do Brasil narrada nas obras é permeada por histórias de superação, principalmente da superação do medo, pois este se fazia em toda parte, conforme podemos ler em Mazzurana (2012, p.87):

No mato fechado a penumbra era melancólica. Que estranha sensação brotava entre o medo da noite e o prazer de alguns raios de sol macio esgueirando-se entre as folhagens. Os dois pisavam o barro, nas sangas e córregos, às vezes difíceis de serem atravessados, a água chegava aos joelhos. Quando os córregos eram maiores, procuravam pisar sobre troncos caídos ou sobre pedras. Quatro ou cinco horas de caminho, cansaço extenuante, dor quase insuportável nos ombros, onde o peso se revezava.

O medo os atormentava de várias formas. Desde a decisão de embarcar para a América desconhecida vinham atormentados pelo sentimento de insegurança. Histórias assustadoras lhes eram narradas, alimentando o medo do desconhecido, minando as esperanças, destruindo a utopia da cocanha. Bauman alerta sobre o medo:

O medo é seguramente o mais sinistro dos muitos demônios que se aninham nas sociedades abertas de nossa época. Mas é a insegurança do presente e a incerteza do futuro que criam e alimentam o mais aterrador e menos suportável de nossos medos. A insegurança e a incerteza, por sua vez, nascem de um sentimento de impotência: não parecemos mais estar no controle, seja sozinho, em grupo ou coletivamente, dos assuntos de nossas comunidades, da mesma forma que não estamos no controle dos assuntos do planeta - e nos tornamos cada vez mais conscientes de que não é provável que nos livremos da primeira desvantagem enquanto permitirmos que a segunda persista (BAUMAN, 2008, p.167).

Essa incerteza sobre o porvir alimentava os imigrantes. Entre esses, talvez o mais aterrorizante fosse o medo relacionado à morte. Tanto a morte em alto mar, quanto a que ocorria nas primeiras vilas fundadas pelos imigrantes italianos, personagens das narrativas de Mazzurana e Pozenato.

Pesquisa publicada por Moraes, Bressan e Osnildo² (2017) sobre a questão do medo no imaginário aponta que o mesmo se faz presente no imaginário e, simbolicamente, o homem se relaciona com ele. Nas líquidas relações de Bauman (2008), o medo está na escuridão, na morte, na impotência, na exclusão, no mal, no terrorismo, no inadministrável, no incontrolável e em tudo mais que seja incerto. Dentre as incertezas, a presença do medo se faz mais forte no que é simbolizado como a morte [...]. Reforçando essa ideia do medo da morte, Delumeau (2009, p. 23) comenta que os animais não têm ciência, mas “o homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá”. Essa consciência dos perigos iminentes, simbolizados por toda sorte de acontecimentos trazem à tona, na narrativa, a face do Cronos, impiedosa, terrificante. A cada amanhecer havia um novo combate: as doenças (crupe,

² Pesquisa desenvolvida pelos membros do Grupo de Pesquisa Imaginário e Cotidiano da Unisul, publicada na *Revista Memore* em dossiê sobre o Imaginário.

Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memore_grupep/article/view/5237.

varíola); a fome e a miséria; os bugres; os exploradores; os animais (cobras, porco do mato, aves que atacavam as plantações); a loucura, a falta de higiene, enfim toda a sorte de monstros que disseminavam o medo, pois de certa forma, provocavam o mal.

Mas não tolerava mais a imundície em que se transformara o dormitório das mulheres. Percevejos nas camas, piolhos em profusão, cheiro de suor e urina, mais sufocação pela falta de ar. Um purgatório. Daria o que pedissem por uma tina de água e lençóis, ainda com o cheiro da lixívia. Se não fosse certo que ia morrer afogada, era capaz de se jogar no mar (POZENATO, 2000, p.67).

Aqui, é revelado o medo enfrentado pela personagem Giulietta e que mostra as más condições de viagem a que os imigrantes pobres eram submetidos na terceira classe. Essas más condições de higiene disseminavam o medo de desencadear doenças letais, principalmente entre as crianças que estavam a bordo: “Não era de estranhar que muitas crianças tivessem adoecido, a maioria delas de sarampo” (POZENATO, 2000, p.67). Nesse sentido, o medo é elemento que impulsiona a própria atualização simbólica e desenvolve um repertório particular de imagens que se relacionam entre si, formando uma teia de significações que dão conta de expressar o sentimento de medo.

E o medo da morte durante a travessia atormentava a todos. Como vencê-lo? Na narrativa de Pozenato (2000) a caminho do sul, depois de três dias de tempestade, um menino de sete anos veio a óbito no colo da mãe e essa entrou em pânico com a possibilidade de ver o corpo do filho ser atirado ao mar. Com a proximidade do fim da viagem teve o alento de manter o filho até a chegada no porto para então poder sepultá-lo.

Recorrente em ambas as narrativas, o medo da morte e da morte precoce está relatado também em Mazzurana (2012, p.19): “Mas eu chorei mesmo quando vi o Berto Barca carregando um caixãozinho com o corpo da filha Marina que morreu durante a viagem e foi lançada ao mar. Mas não posso ficar lembrando isto”.

A conquista da terra demanda esforços e superação dos medos, principalmente daqueles que se escondem na densa mata, como relata Pozenato (2000, p. 116-117):

[...] mas imaginar-se vivendo ali, no meio do mato fechado, assusta também. Há perigos rodeando, de todos os lados. Sabiam das cobras. Agora ficam sabendo dos porcos selvagens. Dá um arrepio só de imaginar as queixadas batendo, trac, trac, prontas para despedaçar quem aparece na frente.

Na narrativa de Mazzurana (2012, p.18) também aparece o medo relacionado à floresta e a seus animais.

Por muito pouco não pisou em cima de uma cobra muito feia. Estando já com o pé erguido para dar o próximo passo, mal percebeu alguma coisa em movimento: Era o perigoso animal que se enroscava e armava o bote, disposto a defender a vida e o pedaço de terra que habitava e estava sendo invadido. Outro dia meu avô se deparou com um bando de quatis em cima de uma árvore. Pegou a espingarda e atirou num deles. Aquele caiu, mas todos os outros vieram abaixo. Meu avô, pensando que eles correriam para mordê-lo, mandou-se de volta correndo o que podia para se salvar.

Toda a sorte de problemas enfrentados no início da ocupação das terras de Brentano, a cocanha da narrativa de Mazzurana, gestava o medo. Um deles era o surto de varíola, assim narrado:

Giovanni D'Agostino estava delirando, certamente. Provavelmente eu encontraria um monstro, um corpo deformado além de apodrecido no fundo de uma cama imunda, todo manchado, cheio de chagas purulentas. Pelo cheiro, devia estar com o corpo todo coberto de bexigas que o deixavam louco de comichão. A febre ardeu tanto! Queimou durante muito tempo e voltava a subir agora, passada a fase aguda da doença. Podia ainda ficar cego, concluí pelas informações que possuía (MAZZURANA, 2012, p.13).

E o medo simbolizado pelo fim da vida é narrado de forma incessante nas duas narrativas que aqui estudamos. Vejamos mais exemplos, tanto em Mazzurana quanto em Pozenato.

Mas não escapa certamente à curiosidade, saber que muitas crianças morreram por falta de atendimento adequado e por falta das mínimas condições de nutrição e higiene. Muitas vezes morria também a mãe. Quantas mulheres morrendo no primeiro parto, meu Deus, sendo enterradas abraçadas a seus filhos! (MAZZURANA, 2012, p.).

Em Pozenato (2000, p. 130-131), as lembranças de Nicola, personagem que acompanha os imigrantes até seus lotes e que havia chegado dez anos antes à serra gaúcha, assim se reporta ao medo:

Lembra que entrava no mato com medo de ser atacado pelos bugres. Qualquer barulho diferente nas árvores, um ronco de bicho, um pio de nambu, e ele se cagava todo. De noite não dormia, ou só dormia agarrado na espingarda, de medo dos bugres e das feras. Diziam que os bugres andam no escuro e enxergam como gatos. Ele nunca viu nenhum. Nem tigre.

O ataque de insetos como marimbondos e mamangavas também aterrorizava os imigrantes, conforme a narrativa de Mazzurana (2012, p.81-82):

Uma vez os marimbondos atacaram os trabalhadores da estrada. Saíram de um tronco oco e fizeram todo mundo correr. Eram tantos os marimbondos que se transformaram em nuvem. Os trabalhadores tiveram que se esconder no meio das árvores. Não se tratava de ter coragem. Se tratava de salvar a vida. De fato, um deles de nome Piereto foi bastante picado e de repente caiu. Os outros correram, não imaginando o que se passava com ele. Quando viram que não se levantava, tentaram prestar-lhe socorro, mas já estava muito inchado e com as vias respiratórias

trancadas, parecia roncar e respirar com extrema dificuldade. Pouco tempo depois estrebuchou e morreu ali mesmo.

Outra praga eram as mamangavas. Estas faziam o ninho debaixo de uma laje, num toco ou no chão mesmo. As mamangavas, quando atacavam, eram mais persistentes que os marimbondos que só voavam em círculos pelo ar e picavam enquanto os trabalhadores estavam perto. As mamangavas voavam atrás dos trabalhadores e ferroavam com muita raiva, nas costas, nas panturrilhas, no pescoço e mesmo no couro cabeludo. Os trabalhadores corriam, às vezes caíam ou topavam em tocos, pedras ou raízes, e por fim se embrenhavam na floresta sem os cuidados a que já se tinham habituado, tendo precaução pela possibilidade de ter cobras, espinhos ou outros perigos. Só assim para fugir das raivosas mamangavas que os perseguiram a consideráveis distâncias.

Aparece, ainda, o medo do fracasso, revelado por Aurélio Gardone, quando pensa que a geada destruiu a plantação de trigo: “Perdemos tudo. A geada acabou com o trigo” (POZENATO, 2000, p.204), bem como o medo de não superar as decepções e tirar a vida como aconteceu ao Pier cujo filho encontrou pendurado a um cipó.

Assim terminava a América que o Pier tinha vindo buscar. A terra, que ele ainda não tinha pago, seria comprada por outro. Os filhos, quando crescessem, não iam ter onde plantar, nem o direito de receber uma nova colônia. As meninas resolviam seu problema casando, quando chegassem na idade. Mas os meninos teriam de começar tudo do nada, ou passar a vida trabalhando para os outros, como teria sido o destino deles se os pais ficassem na Itália. Que ao menos viessem a ter a fé e a coragem que o pai não tivera.

O medo se enraíza, enlaça a alma dos imigrantes nas colônias míticas das narrativas, revelando facetas mil em sua manifestação. Assim, podemos entender que o imaginário fornece uma resposta à angústia existencial frente à passagem do tempo, a imaginação tem assinalada sua função geral de negar o negativo, ou seja, ela é a negação do nada, da morte e do tempo, pois tem a função de eufemização. Durand (2012, p.31) postula que a estruturação simbólica se dá “na raiz de qualquer pensamento” para se estender ao âmbito cultural e social

Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto [antropológico] no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo (DURAND, 2012, p. 41).

Os medos persistiam em seus muitos matizes e cada um precisou lidar com ele, enganá-lo, superá-lo, desmitificá-lo para que a vida tivesse continuidade e isso nos reporta a Silva (2006, p.8) que, ao se referir ao imaginário, assim o expressa:

Todo imaginário é um desafio, uma narrativa inacabada, um processo, uma teia, um hipertexto, uma construção coletiva, anônima e sem intenção. O imaginário é um rio cujas águas passam muitas vezes no mesmo, lugar, sempre iguais e sempre diferentes.

Nesse sentido, podemos dizer que o imaginário do medo pode ser então uma construção, permeada de vivências, sensibilidades e repertórios. Diferente do que o termo popularmente sugere, o imaginário não é oposto ao real, mas sim uma projeção ou *introjeção* (SILVA, 2006) do real, uma relação entre consciente e inconsciente gerando uma manifestação de compreensão mútua entre aqueles que o compartilham. O imaginário é real enquanto imaginário, expressando as realidades possíveis, simbolizando-as.

A compor par ao imaginário do medo está o imaginário do mal que também se manifesta nas narrativas de Mazzurana e Pozenato.

Para explicar o mal no mundo, já desde tempos remotos, existe a doutrina do dualismo: um espírito ou princípio do bem e outro princípio ou espírito do mal (...). Ao homem sábio cumpre escolher o espírito do bem, seguir-lhe os pensamentos e as ações para ser feliz. Terrível futuro espera os que se pautarem pelo espírito do mal (...). Os dois espíritos acham-se em luta perene, a qual só terminara ao fim dos tempos com a vitória do bem e a aniquilação do mal (ULLMANN, 2005, p.12-13).

O imaginário do mal se apresenta sob muitas facetas. A mais popular, no mundo ocidental, talvez seja a imagem do mal que se expressa na figuração do diabo. Em seus estudos, Gastal (1998, p.57-58) aponta que nos deslocamentos humanos (aqui a imigração italiana para o sul do Brasil) havia o temor às entidades do mal que sempre estiveram presentes no imaginário dos povos viajantes. Em suas palavras:

Em épocas muito antigas, nos deslocamentos humanos a pé ou com tração animal, haveria o medo das entidades que habitavam as matas, as montanhas, os oceanos, enfim, o território a percorrer. Esses medos, expressos em diferentes mitologias, mostravam deuses, duendes e bruxas que tornavam assustador o escuro da floresta ou imensidão das montanhas. [...] Em outros tempos, vencer o pequeno mundo europeu para conquistar o Oriente, a África e as Américas significou não apenas cruzar com suas ondas e tormentas, a bordo de navios pequenos e precários, mas neles enfrentar polvos gigantes, baleias assassinas e sereias perigosas pelo seu poder de sedução sobre os navegantes. [...] alcançar as terras além-mar significaria chegar a um lugar de maravilhas e riquezas, a um paraíso que os faria esquecer os sofrimentos e as preocupações.

Dessa forma, para chegar ao paraíso da cocanha tão sonhada, era preciso vencer ao inferno e ludibriar o diabo que se apresentava a cada desafio desconhecido, a cada queda, a cada perda, pois

na Itália, o emigrante vivera no seio de comunidades aldeãs. As matas e as florestas brasileiras assombravam o seu imaginário, desde o momento em que se decidiu a partir para o Brasil e sintetizavam- material e simbolicamente- o caráter inculto e selvagem dos territórios americanos que deveriam ser desbravados pelos colonos recém-chegados. O espaço não civilizado por excelência. Na Itália, eram abundantes as histórias sobre animais selvagens e índios temíveis, habitantes das matas americanas. Em verdade, essa visão da realidade brasileira, apenas modificada,

permanece até hoje. Para boa parte dos italianos, o Brasil é ainda uma terra coberta de matas selvagens e habitada por uma infinidade de animais selvagens, onde dominam as cobras e os macacos (MAESTRI, 1999, p.203)

E com os imigrantes chegam também as figuras de *diaolim*³ em Mazzurana e *sanguanel*⁴ em Pozenato. Apesar da nomeação diferente que recebem nas narrativas, ambos representam a figura de um homenzinho, vestido de vermelho e que, de certa forma, carrega consigo a ideia do mal. Essas entidades estão relacionadas às tradições orais trazidas pela imigração e componente da cultura nas comunidades em que habitam os imigrantes de origem italiana.

O *sanguanel*, representado nos relatos mais frequentes como um ser pequeno, todo vestido de vermelho e muito rápido, não chegava a causar mal. Preferia promover estripulias, como trançar as crinas dos cavalos, levantar as saias das moças, “roubar “o chapéu dos cavalheiros. Também se atribuía ao *sanguanel* a façanha de levar crianças e escondê-las no mato, alimentando-as de uma mistura de leite, amora e mel. Após um tempo, as crianças eram devolvidas sãs e salvas (ZOTTIS, s.d. s.p).

A façanha atribuída a *sanguanel* na narrativa de Pozenato se difere um pouco dessa apresentação pueril de significação da entidade, descrita no estudo de Zottis. Na narrativa, aparece na fala de Gioconda, uma italiana que havia ficado viúva, assim que chegou à serra gaúcha, na sede que recebia os imigrantes:

Giulietta levou um susto ao ver o vulto sair em desabalada corrida de entre as árvores e quase esbarrar nela. Era Gioconda, a viúva. Tinha o rosto em fogo, os cabelos desgrehados, folhas secas pela roupa. Ficou parada, olhando como se estivesse perdida, sem fôlego. De repente jogou-se nos braços de Giulietta, cravando as unhas nela e repetindo, desesperada

-*Maria Vérgine, Maria Vérgine, Maria Vérgine.*

Giulietta, aflita, livrou-se a custo do abraço.

- O que foi? O que aconteceu?

- O *sanguanel*! – disse Gioconda quase sem voz (POZENATO, 2000, p.167).

A personagem parece assustada com a aparição. Giulietta, ao contrário, sente vontade de rir. O *sanguanel* não passava de uma lenda, um homenzinho todo vermelho, autor de muitas artes e invocado para assustar as crianças. Giulietta achou engraçado pensar que ele também tivesse vindo para a América e se metido no meio da floresta.

Infere-se que essa entidade fazia/faz parte das crenças das comunidades de origem das personagens, compondo aspectos dessas vivências, portanto elemento cultural trazido com os

³ Expressão em dialeto italiano, significando diabinho.

⁴ Palavra utilizada por Pozenato cuja significação está ligada ao *diaolim* também.

imigrantes e adquirindo as nuances de adaptação na nova cultura em que se insere. Dessa forma, a cultura constrói o imaginário e o mesmo recria a cultura dentro de um quadro descontínuo intersubjetivo. Assim, a cultura local constrói um imaginário por meio das imagens literárias e estas saltam das narrativas orais, engendrando na imaginação criadora, fazendo que novas significações apareçam. O que acontece nessa aparição do *sanguanel*. Esbaforida Gioconda se preocupa com os filhos e o que teria acontecido com eles. Giulieta a acompanha até à casa e, finalmente, descobre o que aconteceu na mata.

- Agora me conta o que aconteceu.

Gioconda pediu segredo, pelo amor de Deus, e então contou.

- Eu estava juntando lenha no mato. De repente ouvi, assim, um vento forte. Chegava a dobrar as árvores e girava, girava, girava em roda de mim. Comecei a ficar tonta e só pensei: *Maria Vêrgine*, é o *sanguanel*. Eu queria correr e as pernas não saíam do lugar.

- E aí?

- Eu vi tudo rodeando, depois não vi mais nada. Acho que desmaiei. Não sei quanto tempo fiquei ali. Quando acordei, tinha desaparecido o meu lenço. Procurei, procurei, e não encontrei. Aí resolvi voltar para casa, mas não achava mais o caminho. Fiquei andando, andando, não sei quanto tempo, só pensando nas crianças, o que tinha acontecido com elas. [...]

- E ele não te fez nenhum mal, o *sanguanel*? [...]

- Mal? Que mal?

- Tu sabes que mal. Ia ser engraçado ter um filho do *sanguanel* (POZENATO, 2000, p.168).

Na sequência da narrativa, Pozenato relata que Gioconda ficou ofendida com a insinuação de Giulieta. Giulieta se desculpou, mas a história contada pela conterrânea não a convenceu.

Ao se encontrar com a irmã Gema, Giulieta narra o acontecido à Gioconda e provoca o riso malicioso da irmã. A mesma disse saber quem era *sanguanel*.

- Acho que sei quem é *sanguanel*!

- Sabes o quê?

-Tu és mesmo estúpida, minha irmã. Ficou com as freiras por nada. Não vê que Gioconda foi se deitar com um homem? [...]

- Com que tu achas?

- Ora, com quem. Com o Checo. O Checo Bettiato (POZENATO, 2000, p.169).

A passagem sugere que Gioconda na verdade usou da figura folclórica na tentativa de esconder um relacionamento. Havia ficado viúva e a solidão não devia ser nada fácil naqueles tempos. Giulieta se lembrou da figura transtornada de Gioconda e ponderava de que a mesma não era mais menina para acreditar em *sanguanel*. Pensando por este viés, a simbologia evocada pelo *sanguanel* se reporta à prática da sexualidade fora do casamento, fato que entre os imigrantes de primeira hora, profundamente seguidores das normas da igreja católica, era considerado pecado. Por isso a pergunta se a entidade havia feito ‘mal’. Desse modo, as narrativas de caráter oral apontam para as imagens que são elaboradas pelos sujeitos a fim de

criar uma representação de certas práticas que não devem ser ditas, ou expostas. O *sanguanel* está na memória coletiva e reverbera a cultura trazida do além-mar. Nestes termos, as narrativas só têm razão de ser porque são reconhecidas e respeitadas pelos membros da comunidade, exercendo uma função social de coesão em torno de práticas e sentidos compartilhados pelo coletivo. Isso reforça o estudo de Eliade (2012) sobre o simbólico como uma experiência humana partilhada.

Sotelo (2012, p.28-29) ao estudar o mal em Paul Ricoeur comenta que o mesmo:

não implica a realidade do próprio mal, nem a falibilidade implica numa falta. Ele resolve fazer nova abordagem sobre o problema do mal para analisar “a confissão feita pela consciência religiosa” (Simbólica do mal), uma representação ou repetição dos fatos num rito religioso. Ele afirma que a constatação de que o mal na realidade aparece no contexto religioso ou em uma consciência que professa uma religião. O mal é uma configuração, uma representação dentro de um contexto religioso: babilônico, judaico, grego, cristão.

A questão implicada na análise das narrativas é que a presença do mal se apresenta, na maioria das vezes, conotada às tradições da fé católico-cristã, muito presentes nas colônias ocupadas por imigrantes italianos. Em Mazzurana, o homenzinho de vermelho, *sanguanel* vem nomeado por *diaolim*, *diabinho* e vai acompanhar uma das personagens, desde o embarque até a morte em solo sul catarinense.

Em estudo já publicado, Bressan, Fernandes e Moraes⁵ (2019) estudaram o diabo a partir da literatura, afirmando que se trata de uma personagem bastante recorrente como imagem do mal em todas as culturas e tempos. Quando se fala em Diabo não se fala de uma personagem única, mas de um conceito livremente desenvolvido na literatura universal e que traz consigo as implicâncias do mal.

Para compreender a presença do *diaolim* na narrativa mazzuraniana, é preciso saber como o homenzinho de vermelho passou a perseguir a personagem de Salvino Mazzamurelli. Vejamos como surge a personagem na narrativa:

Em Brentano, ninguém conhece este nome. Agora que ele está morto, vou te revelar o segredo. Antes nunca toquei no assunto e se mais alguém souber desta história também nunca a contou a ninguém, tenho certeza. O Fintano parece ter brotado das sombras, olhou para a vida e não esperou para escolher um bom caminho. O caminho do Fintano foi sempre uma coisa difícil de entender. E sofreu as consequências. Outro teria se considerado infeliz. Outro teria se desesperado. Mas ele era ele mesmo, o único, e foi levando a vida do jeito que deu. Não foi um único

⁵ Estudo sobre a representação do mal na literatura ocidental, dossiê proposto pela revista *Guavira*. Disponível em <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/785/570>.

motivo a fazer o Marco Barca, o pai, se preparar para emigrar. Motivo especial todos tinham. Todos aqueles que se chamavam *contadini* tinham este motivo especial, mas Fintano tinha se envolvido, ou melhor, tinha sido envolvido, digo eu, com uma sociedade secreta, da qual não podia mais sair. Quando Marco Barca soube, quase morreu de susto, depois achou que não era verdade (MAZZURANA, 2012, p.50).

Esse envolvimento com a sociedade secreta gerou um problema para a família de Marco Barca e, para livrar o filho das implicações, decidiu imigrar também. Para que o filho embarcasse sem maiores problemas, forjou uma história para os agentes de imigração, falsificou documentos e renomeou o filho, antes Fintano Barca para Salvino Mazzamurelli.

Ao ocultar a vinda do filho Fintano, Marco Barca, de maneira improvisada lhe dá o sobrenome de Mazzamurelli, desconhecendo sua significação e o que invocava, mas ainda em frente ao agente teve uma sensação estranha, assim narrada:

Naquele momento pareceu a Marco Barca que alguma coisa estranha estava acontecendo. A atmosfera escureceu de repente (ou seria a luz de seus olhos a se apagar?), sentiu uma vibração violenta no ar, como na iminência da explosão de uma bomba poderosa. O ambiente ficou misterioso escurecido. Sentia uma sensação estranha como se uma nuvem tênue o impelisse para cima e os sentidos pareciam evaporar-se e o corpo ficava insípido e leve, na penumbra. Isto anunciava-se e foi se compondo a partir do momento em que o homem deu o novo sobrenome ao filho: “Mazzamurelli” (MAZZURANA, 2012, p.53).

Esse estranhamento e a alteração do ambiente sentidas por Marco Barca são explicadas na sequência na narrativa de Mazzurana (2012, p.53):

Teria sido criação sua, de Marco Barca, ou a percepção de algo imposto pelas forças do universo? Não se sabe. Apavorou-se quando teve a ideia de que tinha invadido os domínios de um conceito etéreo, tendo certamente a ver com o mundo dos espíritos, ou dos duendes, das fadas ou das bruxas. Marco Barca ficou muito assustado, mas não podia voltar atrás. Tinha que ser assim para salvar o filho. Agora era esperar. Voltando para casa, não falou à mulher sobre o modo como tinha inscrito o segundo filho para viajar ao Brasil, pensando somente em livrá-lo de uma ameaça de morte e de não deixar rastro de seu sumiço.

Assim morre Fintano Barca e nasce Salvino Mazzamurelli e com ele aparece, na narrativa, o *diaolim*. E, ainda no porto, na hora da partida, depois do nervosismo para o embarque, motivado pela imprecisão nos dados, Salvino tem o primeiro contato com o homenzinho de vermelho.

A maior novidade do embarque ficou por conta de Salvino Mazzamurelli. Quando caminhava, com a família, pelo convés do navio, percebeu um homem muito baixinho, um anão, o menor de todos os que já havia visto, todo vestido de vermelho, que se posicionava na proa. Subiu no posto mais alto. Sentou-se num assento de madeira lá existente, dobrou as pernas à moda Buda. O homenzinho quase passou despercebido, mas olhava fixamente para Salvino, com um olhar de

revolta e desaprovação. O emigrante fixou-se nele, surpreso, como acordando de um sonho. Olhou e sentiu vibrações estranhas no ar e a atmosfera escureceu por alguns momentos e o corpo de Salvino parecia esvair-se numa semiescuridão que se formava. Era uma realidade nada agradável que se instalava no vapor e Salvino não sabia como isto iria acabar. A imagem do homenzinho penetrou em seu cérebro e ele quase sucumbiu com tremores que o fizeram perder o equilíbrio. O estranho ser começou a fazer trejeitos, movendo as sobrancelhas espessas para cima e para baixo; arredondando os lábios volumosos, sacudindo alternadamente as orelhas altas e pontudas, fazendo gestos bruscos e inesperados com as mãos relativamente grandes e grossas, parecendo querer assustar quem o olhava (MAZZURANA, 2012, p.63).

Diferentemente da apresentação de *sanguanel*, feita na narrativa de Pozenato, em que a personagem surge de uma forma jocosa, lembrando um ser pueril, disposto a ‘brincar’ com suas vítimas e não de lhes causar mal, o *diaolim* provoca o medo e a morte. O mal sugerido pela presença de *sanguanel* se relaciona à prática da sexualidade e a questiona sob o ponto de vista da formação religiosa das personagens da narrativa. Em Mazzurana, o *diaolim* apresenta também o tom jocoso, mas a ênfase da personagem é o jogo que faz com Salvino, como se fosse uma espécie de castigo por ter se envolvido com situações escusas. Há nesse envolvimento o que Ricoeur denomina de mancha. Sotelo (2012, p. 29) afirma que “mancha é o que hebreus e cristãos tratam como o mal”. Então, a personagem Salvino tem a mancha do mal a lhe seguir. Sotelo (2012) na releitura de Ricoeur diz que a mancha é o símbolo mais simples ou obscuro e rico na forma de confissão, a mancha vem denotando o contato quase físico, mágico, do resultado do fato de que o homem está situado no mundo, orientado pelo tempo cósmico e pelo espaço.

Baseadas em Durand⁶, Moraes e Bressan (2016) afirmam que as imagens que simbolizam o mal, por sua vez, agrupam-se segundo três configurações diferenciadas como macroimagens: (1) teriomorfas, quando assumem a forma de animal; (2) nictomorfas, porque suas imagens ligam-se à noite ou à escuridão; (3) catamorfias, quando se referem à queda moral, social ou física. Assim, a imagem do anão vermelho “o *diaolin*” relaciona-se a uma imagem teriomorfa. Esta imagem também sofre mutações nictomorfias, como na passagem descrita por Mazzurana:

O ar vibrou, a luz da aurora se apagou, fez-se escuridão completa. Depois a luz voltou lentamente para o lado de onde vinha uma gargalhada impertinente e persistente que já era conhecida por ele. Virou-se e viu, sentado em cima de um toco, o homenzinho vermelho. O homenzinho fazia gestos com a boca; mexia as

⁶ Estudo sobre a representação do mal na literatura ocidental, dossiê proposto pela revista *Guavira*. Disponível em <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/785/570>.

sobrançelas, agitando ora uma, ora a outra; batia com as mãos fechadas nos joelhos, como se não conseguisse (MAZZURANA, 2012, p. 120).

A simbolizar o mal, o homenzinho de vermelho continua interferindo na vida de Salvino desde a sua intimidade com a esposa como também em suas lavouras e criação de gado. Era implacável ao lembrar Salvino de sua presença e de sua dívida.

Atormentado por tanta interferência, Salvino busca na figura do padre a explicação para sua sina com o diaolim e recebe a explicação

O segredo era referente ao nome: Salvino Mazzamurelli.

Ah! – Fez o padre. - Mazzamurelli. Então este não é o teu nome verdadeiro!

- Foi um rolo criado para emigrar.

- Mazzamurelli... Teu pai te colocou este nome sem saber que Mazzamurelli é nome de propriedade do outro mundo, o mundo dos espíritos, duendes e fadas... (Pausa). Claro! Claro! Uma agressão! (Pausa). O padre tinha lido os documentos de Concílio de Trento e estremeceu (MAZZURANA, 2012, p. 247).

Aí estava a mancha que traz o mal físico e o mal moral. Precisava Salvino desfazer esse mal para voltar a ter paz. Assim, vai ouvindo o padre em suas reflexões.

Depois de um silêncio meditativo, o padre retomou o assunto do sobrenome: Mazzamurelli. (Pensativo). Poderia, o diabo, com a permissão de Deus, é claro, ter maquinado esta desgraça e feito com que a tal figura viesse molestá-lo. (“Meu raciocínio estava certo!” – Pensou Salvino). Mas devia existir uma razão para isso. O sobrenome que o pai lhe dera, além de falso, era propriedade destes seres misteriosos, quase sempre malvados. (MAZZURANA, 2012, p. 248).

Por fim, o conselho final:

O padre lembrou-se então que, certa vez, caminhando numa rua de Roma onde estudava Filosofia e Teologia, chamou-lhe atenção um pequeno templo pagão onde havia uma placa de mármore, na qual se lia, impresso em letras muito antigas: “Mazzamurelli”! Devia ser um lugar de veneração dos pagãos. Exatamente isto! Agora lembrava! Após um silêncio meditativo (dir-se-ia consultando alfarrábios cerebrais) o padre perguntou a Salvino se não iria até Roma. Lá deveria procurar a rua, cujo nome não lembrava, mas poderia indicar-lhe a posição, em relação à Gregoriana, onde estudara. Salvino colocaria a mão na placa de mármore, pronunciaria esse nome, como para devolvê-lo a seu lugar, depois faria o sinal da cruz, confirmando que era cristão. No dia seguinte, deveria voltar ao local, fazer o mesmo ritual, e após passar a mão nas gônadas, deveria colocá-la na placa para neutralizar a possibilidade de a desgraça atingir sua descendência. Por fim, se apresentaria às autoridades de Roma, revelando seu verdadeiro nome e voltaria para o Brasil, também registrando seu verdadeiro nome e certamente ficaria a salvo desta perseguição que o acompanhava e podia perpetuar-se em sua descendência (MAZZURANA, 2012, p. 247-248).

E o fluxo da narrativa segue e Salvino continua atormentado pelo estranho ser, mesmo tendo usado a espingarda na tentativa de se livrar para sempre da estranha e atormentadora criatura. Essa trégua veio. Houve prosperidade em suas terras, animais e a família também. No entanto, a estranha chegada de um antigo comprador de terras na Itália faz aparecer a

criatura. Carmelino Malacarne veio em busca de Fintano Barca. A presença desse negociante de terras que enganou a muitos antes do embarque para a América incomodou os brentaneses. E incomodou também o *diaolim*. Mas sua presença logo se finda, conforme a narrativa:

Uma semana depois um grande alvoroço acontece no centro de Brentano, irradiando-se por toda a região. À noite, a casa alugada por Carmelino Malacarne pegou fogo e queimou inteira com grande estrépito, jogando labaredas a grandes alturas. Uma nuvem de fumaça cor de chumbo desenhou grandes círculos no céu de Brentano durante três dias.

- Carmelino Malacarne morreu queimado! – Exclamavam todos. Salvino Mazzamurelli sentiu-se aliviado, e muitos outros também (MAZZURANA, 2012, p.298).

Salvino Mazzamurelli acredita que de agora em diante poderá viver uma vida mais tranquila. Por sugestão do pároco, decide aceitar a trégua do *diaolim*, fazendo-lhes até alguns agradados. Passado algum tempo, Salvino vai vivenciar a experiência de passar uma noite sozinho. A esposa fora socorrer uma sobrinha em trabalho de parto e os filhos, já casados, moravam no centro de Brentano. E, então:

No dia seguinte ninguém mais o viu nem o encontrou em lugar algum. Talvez tenha sido a última noite de sua vida. Teria havido um crime planejado? E em toda Brentano as pessoas começaram a falar de seus sentimentos: a noite tinha sido de insônias e pesadelos; a atmosfera vibrara como no instante em que uma bomba explode; ouviam-se rumores, assovios, gritos inusitados e gemidos abafados confundindo-se com lamentos; as vacas e os bois mugiam, os cavalos relinchavam, os outros bichos gritavam e a floresta, aquele estranho monstro, tinha algo de inusitado que fazia nascer uma sensação estranha e triste. O sino bateu diversas vezes, porém o sacristão afirmou categoricamente que não saiu de casa. Foram ouvidos tiros e ninguém jamais descobriu quem os detonou. A casa de Salvino pegou fogo e queimou com grande estrépito, jogando labaredas a grandes alturas. Uma nuvem de fumaça cor de chumbo formou-se no céu de Brentano escondendo o sol durante três dias. O delegado procurou nas cinzas, mas não encontrou nenhum sinal que pudesse ser tido como o corpo de uma pessoa.

Nunca se saberá se Salvino morreu naquela noite, ou se foi raptado e levado de volta para a Itália. O que se sabe é que o Marsariol permaneceu nestas terras brasileiras. E isto se pode afirmar com toda certeza pelas aparições que têm acontecido e pelas evidências que ocorrem em terras habitadas por ítalo-brasileiros, como em Brentano, por exemplo (MAZZURANA, 2012, p.316).

E, assim, Salvino Mazzamurelli (ou seria Fintano Barca?) desaparece. Em Brentano permanece sua trajetória e a presença do mal que vai tomando outras formas, manifestadas nos processos civilizatórios como a economia, a política e a cultura que são espaços da aparição das paixões humanas da possessão, da autoridade e da vanglória (RICOEUR citado por SOTELO, 2012).

O mal também pode ser a expressão das mazelas que acometiam os imigrantes, personagens das narrativas. Uma recorrência dessa expressão era os suicídios que ocorriam

nas colônias. Pozenato descreve o suicídio de Pier, um desafortunado pai cuja filha mais velha, Chiara, desaparecera depois de ir trabalhar na casa de fazendeiros. Desiludido com a baixa produtividade de suas lavouras, com a esposa Aurora doente, tira a vida e é encontrado pelo filho, pendurado em uma árvore. Os homens da colônia decidiram levar o corpo até Caxias para não terem problemas com as autoridades, afinal o homem tinha se matado e “avisar o padre não adiantava, ele não ia dar a bênção para um suicida” (POZENATO, 2000, p.249). A visão dos colonos apontava que a morte por suicídio era sem perdão o que evoca o suicídio de Judas Iscariotes, tentado por Satanás teria tirado a vida para não responder pela sua traição a Jesus. Isso possibilita o entendimento de que o suicídio também pode ocorrer por influência direta (possessão) de Satanás sobre o indivíduo descomprometido com o senhorio de Jesus, o Cristo. Analisando o suicídio de Pier na narrativa de Pozenato, infere-se que na simbologia de dizer que não haveria bênção, as forças do mal arrebatariam a alma do sofrido imigrante. A imagem do suicídio (re)vela os símbolos do mal que expressam a falibilidade e fragilidade do ser humano.

E essa falibilidade e fragilidade também são narradas por Mazzurana (2012, p.325):

Eugênio Cassó era ainda a nota triste a soar em Brentano. Tinha se suicidado. Diziam que estava recebendo cartas estranhas do velho mundo. De estranho a polícia encontrou apenas cinzas de um fogo que havia devorado papéis atrás da casa. E, além disso, o corpo estendido ao lado de uma cadeira, na sala, e uma pistola de grosso calibre.

A ideia do mal a partir do suicídio está conectada à visão de Ricoeur para quem o mal é uma experiência que pertence a uma relação de afetos em que as simbólicas manchas, pecado, dor, sofrimento, morte, injustiça são experiências vividas. Assim o mal feito ou o mal vivido é um desafio de todos. O ser humano cria o sentido do mal acontecido, feito, praticado ou sofrido.

Outra expressão do mal nas narrativas está relacionada às doenças (pestes) que atingiam parte da população nos idos dos anos de 1870. Durante a viagem, sarampo ocasionava a morte de crianças. Já nas colônias descritas nas narrativas muitas são as doenças (pestes) que os assolam. Na mítica Brentano de Mazzurana, um surto de varíola é responsável pela morte de muitos e um mal capaz de espalhar o medo entre os italianos.

Eu tinha chegado ao pátio da casa de Giovanni D’Agostino, onde me detive, ao sentir o cheiro de carne putrefata. Eu tinha invadido um terreno proibido, mas estava vacinado. Finalmente entrei. As pessoas tinham no rosto o ar da tragédia e transmitiam a sensação de um ambiente fúnebre, como se o momento fosse o da partida de um esquife para o cemitério. O cheiro era nauseabundo, capaz de afastar qualquer um que não tivesse a motivação dos sentimentos profundos da família, ou

então a motivação que estava no meu espírito. Tive a impressão de que as poucas pessoas ali presentes estavam acostumadas e conformadas com a dor (MAZZURANA, 2012, p.12-13).

A descrição trazida na narrativa revela o quanto a varíola se constituía como um mal na colônia. Havia o medo da morte, do contágio, da exclusão. As doenças espelham a dialética entre a aceitação e a recusa humana na sua dualidade entre o corpo e alma, a partir de uma relação de negação e autoidentificação de si. É nesse *intermezzo* – espaço intermediário e constitutivo – que os sobreviventes de uma peste buscam sua singularidade e constroem suas identidades ou mudam sua identidade, como acontece com a personagem Giovanni que ao sobreviver à varíola se reconhece como Lisandro (seu melhor amigo que sucumbiu à doença) e reorganiza sua vida, afirmando a morte de si (Giovanni) vivendo como Lisandro, assumindo, inclusive a família do amigo falecido.

Assim, a imagem do mal vai se enredando a partir da doença e traz à tona um imaginário que procura explicar a causa do mal, conforme descreve Delumeau (1993, p.138)

Por mais chocada que estivesse, uma população atingida pela peste procurava explicar-se o ataque de que era vítima. Encontrar as causas de um mal é recriar um quadro tranquilizador, reconstituir uma coerência da qual sairá logicamente a indicação dos remédios. Ora, três explicações eram formuladas outrora para dar conta das pestes: uma pelos eruditos, a outra pela multidão anônima, a terceira ao mesmo tempo pela multidão e pela Igreja.

O mal advindo pelas doenças atingia a todos, José Bernardino, atingido pela pneumonia aguda e galopante é outra vítima do mal trazido pelas doenças. Pozenato assim narra sua passagem:

José Bernardino expirou às oito horas da noite. Estavam ali Bento, a mulher da faxina, que se prontificara a ficar, mantendo na cozinha o fogo aceso, e uma empregada da comissão de Terras. Cabia a eles tomar as providências. Bento mandou que o empregado fosse dar o aviso de falecimento a todos os conhecidos e pediu à mulher que preparasse o corpo para o velório (POZENATO, 2000, p. 311-312).

Outras epidemias também aparecem nas narrativas e se ligam a esse imaginário do mal, trazendo à tona as imagens da angústia, da miséria e da falta de condições mínimas de higiene nos galpões que abrigavam os imigrantes recém-chegados da Europa.

Pozenato (2000, p. 284) descreve de forma contundente uma dessas epidemias:

Grassa, neste começo de verão, uma epidemia no alojamento dos imigrantes. Está lá uma leva de algumas centenas de polacos, morrendo como moscas [...] enquanto isso o contágio se amplia, e dezenas de crianças já morreram, ao que parece de disenteria, e vão sendo enterradas em cova rasa. [...] à medida que aumenta a população, pioram as condições de higiene. Água pútrida corre pelas sarjetas, com um cheiro nauseabundo nestes dias de forte verão. [...] Mas ver crianças morrendo, todos os dias, sem poder fazer nada, isso rebenta qualquer um. Esses polaquinhos olham para ti com aqueles olhos azuis, que nem cachorrinho doente, e vão se apagando na tua frente.

De todas as formas, a mal vai se apresentando aos imigrantes, personagens das narrativas. A varíola, as febres alucinatórias, a disenteria são doenças que reportam ao símbolo da mancha, estudado por Ricoeur que o esclarece, pela origem grega e hebraica, “como algo que nos infecta desde fora” (RICOEUR, 1982, p. 171), por meio do contato ou contágio. Assim, a infecção ou contágio acontece pelo fato de se estar no mundo, orientado em um espaço e em um momento cósmico. Desta forma, o símbolo da mancha consiste no medo do impuro que, posteriormente, servirá de base para sentimentos de culpa. É um sentimento de horror, sentimento de ser penetrado, de ser contaminado pelo mal.

E o mal, nas narrativas, ainda teria muitas outras facetas: a violência que sofriam as mulheres nas colônias, levando-as a uma vida sofrida, infeliz. Pozenato relata também as questões do alcoolismo como meio de apaziguar as decepções, mas que feria as famílias, como é o caso da personagem Rosa Gardone, que aos trinta anos já se apresenta envelhecida, despertando olhares caridosos, inclusive do padre. Pouco tempo depois, durante o parto, Rosa falece e Aurélio se entrega ainda mais ao alcoolismo. Cabe ao filho Ângelo assumir a família.

Em Mazzurana também são relatadas as problemáticas relacionadas aos males do alcoolismo, da traição, da morte infantil, quando Giacomini, aos sete anos morre, vítima de uma picada de jararaca. Dos abandonos de famílias por parte do provedor, do mal que foi o extermínio dos indígenas que habitavam as regiões de abrangência das narrativas, tanto no sul de Santa Catarina como na Serra Gaúcha.

Esses aspectos de resistência forjam o que as gerações subsequentes vão nomear de os heróis de primeira hora nas correntes de imigração italiana, nossa próxima constelação de imagens.

Figura 8- Constelação de Imagens do Herói Italiano



Fonte: Desenvolvido pela pesquisadora, 2019.

Ser herói é ser reconhecido como tal, é porque está sintonizado com as características comuns. Ele participa do húmus coletivo. Mais que produtor, ele é o “produto” de sua época, em relação de amor com ela. É próprio de uma relação como esta ser ambígua. Disto o princípio de contradição, que devemos entender em sua acepção lógica, vem a ser uma expressão privilegiada. A oscilação entre o bem e o mal, o escuro e o claro, o céu e a terra, acentua, em sua dinâmica própria, aquilo que caracteriza o que é vivo. As qualidades morais do santo, do herói, do gênio são, claro, importantes, mas seus defeitos não o são menos. É com as duas coisas que o homem sem qualidades comungará (MAFFESOLI, 2004, p.119-120)

O mito da busca pela terra prometida, fio condutor desta pesquisa, apresenta seus heróis e seus anti-heróis, cada um com sua função, objetivos e feitos realizados, pois:

Existe um certo tipo de mito que pode ser chamado de busca visionária, partir em busca de algo relevante, uma visão, que tem a mesma forma em todas as mitologias. [...] Todas essas diferentes mitologias apresentam o mesmo esforço essencial. Você deixa o mundo onde está e se encaminha em direção a algo mais profundo, mais distante ou mais alto. Então atende aquilo que faltava à sua consciência, no mundo anteriormente habitado (CAMPBELL, 1990, p. 137).

Afinal, que é imigrante italiano que ocupou as terras dotais no sul do Brasil, mais especificamente, no sul de Santa Catarina e na Serra Gaúcha descritos nas narrativas de Mazzurana e de Pozenato? É herói? Percorreu a trajetória de herói?

Essa trajetória reatualiza o mito de forma cíclica e constante. Ao construir a ideia do mito da terra prometida, iniciamos pela Atlântida platônica e a ideia paradisíaca que cada viajante trouxe desses lugares. Depois, lembramos essa terra prometida a partir dos textos bíblicos em que Moisés liberta seu povo da escravidão no Egito. Em seguida, visitamos a

Idade Média e o surgimento da terra prometida nomeada de cocanha e que permeou os sonhos europeus em conquistá-las. E há o Eldorado, a Terra sem Mal e tantas outras nomeações e que em tempos diferentes (re) contaram a busca de um lugar em que os seres humanos conquistariam o bem-estar, a bonança. E chegamos a reatualização do mito da busca da terra prometida em narrativas escritas no terceiro milênio e que se reportaram aos imigrantes italianos que vieram para a América do Sul a partir dos últimos trinta anos do século XIX e que continuaram chegando em grandes levadas até o início da terceira década do século XX.

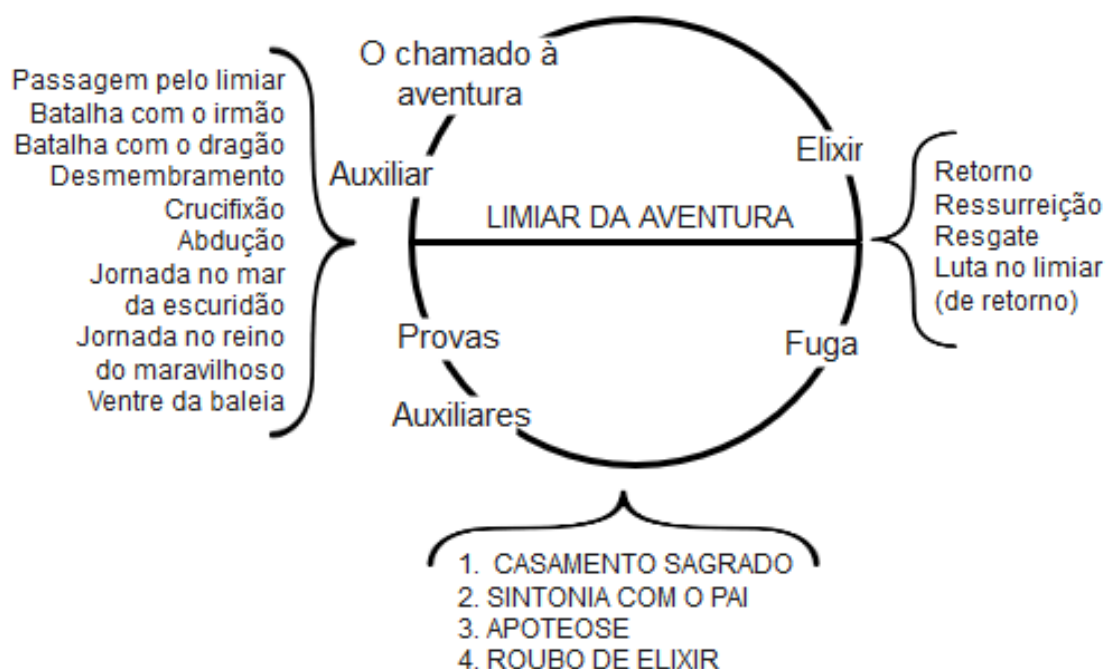
É sobre essa jornada de cruzar o mundo que falamos agora, compreendendo a partir de Campbell.

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte [...]retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu (CAMPBELL, p.28, 2007).

Campbell (2007) traça seis categorias de heróis, são elas: o herói como guerreiro, o herói como amante, o herói como imperador, o herói como tirano, o herói como redentor do mundo e o herói como santo. Essas classificações servem de base para as definições de heróis na saga da imigração italiana descrita nas narrativas.

E será que podemos identificar esses tipos de heróis nesses homens e mulheres italianos, descritos nas narrativas que analisamos e que vieram para o sul de Santa Catarina e para a Serra Gaúcha? Para responder a este questionamento, colocamos como herói as personagens de ambas as narrativas, considerados trabalhadores de primeira hora porque foram os primeiros a chegar a essas colônias, conforme as narrativas. Essas personagens cumpriram a jornada heroica que, de acordo com Campbell, configuram a imagem do herói. São elas: mundo comum, chamado, recusa do chamado, encontro com o mentor, travessia do primeiro limiar, ventre da baleia, aproximação da caverna escura, aprovação, recompensa, caminho de volta, ressurreição e retorno com o elixir. A seguir o diagrama da jornada do herói, desenvolvido por Campbell.

Figura 9 – Jornada do Herói



Fonte: Campbell (2007, p.241)

Para melhor delimitar, estruturamos em três momentos o esquema proposto por Campbell (2007): a) *O Chamado* – que abarca o mundo comum, a aventura, a recusa ou aceite ao chamado e o encontro com o mentor; b) *A Aprovação* em que descrevemos sobre a travessia do primeiro limiar, o ventre da baleia, aproximação da caverna escura e a aprovação; c) *A Recompensa* - faremos neste momento, a descrição sobre o caminho percorrido, a recompensa, a ressurreição e a conquista da terra como o elixir.

Os folhetos de propaganda distribuídos na Itália propagam a imagem do Brasil como a cocanha tão sonhada. Serviam às personagens como um chamado para uma nova oportunidade de conquistar um lugar para si e para os seus com fartura e vida digna. Homens, mulheres, crianças e até idosos embarcaram no sonho, atenderam ao chamado. Eram pessoas comuns que deixaram seus familiares e se aventuraram a cruzar o oceano em busca de uma oportunidade. Alguns recusaram o convite, como Betina que encontra um namorado em Gênova e decide ficar, apesar da insistência das companheiras para que viesse com elas (POZENATO, 2000). Mas, a grande maioria aceita o chamado e é abençoada por um padre (mentor espiritual):

O sermão tem um tom grave, repleto de últimas recomendações, de alusões a uma despedida sem retorno, como se o padre fosse um capelão de guerra dando a bênção antes de uma batalha. Não poucas mulheres enxugam as lágrimas e, nos bancos dos homens, as tossidas se multiplicam. A emoção e os soluços ficam quase incontroláveis quando, para encerrar a cerimônia, o padre benze e entrega aos que partem um quadro com a efígie da Madona, para que ela os acompanhe na viagem e

os faça lembrar sempre da fé católica e romana de seus pais (POZENATO, 2000, p.12).

Em Mazzurana a saída dos imigrantes também é abençoada pelo pároco e depois os heróis sobem ao trem para chegar até o porto de Gênova, onde embarcariam na máquina a vapor. A figura do padre como mentor espiritual, abençoando a partida dos heróis vai representar o bem, como explica Campbell (2007, p.76):

Essa figura representa o poder benigno e protetor do destino [...] o poder protetor está para todo sempre presente no santuário do coração, e até imanente aos elementos não familiares do mundo, ou apenas por trás deles. Basta saber confiar, e os guardiões intemporais surgirão. Tendo respondido ao seu próprio chamado, e prosseguindo corajosamente conforme se desenrolam as consequências, o herói encontra todas as forças do inconsciente ao seu lado.

Atendido ao chamado, nossos heróis deixam as pequenas vilas em que moravam e iniciam a jornada da primeira viagem. O embarque no trem é o primeiro embate dos heróis, pois os passageiros se amontoavam junto à linha, berrando como cabritos, conforme relata Pozenato (2000).

No trem os muitos cuidados para que não fossem roubados. E chegam a Gênova. Mais provações. Precisam esperar uma semana até o embarque no navio que os levaria ao Brasil. Exploração, mais gastos não previstos, outra experiência de fome e dificuldades. Uma semana depois, enfim o embarque. Estão nossas personagens no ventre da baleia, rumo à escuridão. Se venceram essa etapa, estarão aprovados para iniciar a vida na América.

O enfrentamento para a conquista da cocanha tem muitos percalços. Os heróis da saga, nessa “barriga de baleia que são os navios a vapor” vivenciam momentos de pavor, como uma tempestade em alto mar, descrita assim por Pozenato (2000, p.52):

De repente, um movimento mais brusco atirou os quatro, amontoados, contra a parede, e as cartas se espalharam pelo chão. Outro movimento e foram jogados desta vez para o corredor, inclinado como uma rampa. As máquinas roncaram mais forte. Bépi gritou assustado:
 - Santo Deus, estamos afundando!
 - Casso! Reclamou Cósimo. – Estamos sem direção, digo eu.
 - É a tempestade – falou Roco

Assim, percebemos que nossos heróis se configuram pelo medo, pela ansiedade. São homens e mulheres comuns em sua jornada de busca pela cocanha. O herói primordial dá lugar ao herói humano propenso a acertos e erros, por isso, cada um pode ser protagonista de sua trajetória. Dessa maneira, os heróis das narrativas atendem ainda mais ao ideal do herói

coletivo, formando, coletivamente, um imaginário de heróis de primeira hora. Segundo Campbell:

O herói moderno, o indivíduo moderno que tem a coragem de atender ao chamado e empreender a busca da morada dessa presença, com a qual todo o nosso destino deve ser sintonizado, não pode - e, na verdade, não deve esperar - que sua comunidade rejeite a degradação gerada pelo orgulho, pelo medo, pela avareza racionalizada e pela incompreensão santificada. "Vive", diz Nietzsche, "como se o dia tivesse chegado." Não é a sociedade que deve orientar e salvar o herói criativo; deve ocorrer precisamente o contrário. Dessa maneira, todos compartilhamos da suprema provação - todos carregamos a cruz do redentor -, não nos momentos brilhantes das grandes vitórias da tribo, mas nos silêncios do nosso próprio desespero (CAMPBELL, 2007, 376).

Saídos da “boca da baleia” que os trouxe ao sul do Brasil, os sobreviventes vencem uma das etapas da provação: estavam em terra firme, rumo à cocanha que lhes caberia no sul de Santa Catarina ou na colônia da Serra Gaúcha. Agora terão, esses heróis, de passar pela provação da “caverna escura”. Simbolicamente, “a caverna escura” se configura em uma “floresta assustadora, e vem dela um rugido que todos pensam ser dos leões. São bugios, explicam o tropeiro, mas a mudança de nomes de feras não faz diminuir o medo (POZENATO, 2000, p.98). E essa mesma floresta assustadora se repete no relato de Mazzurana (2012, p.86): “O mato era fechado e escuro. A toda hora um bicho aparecia e eles cuidavam: pretendia fugir, ou pretendia atacar? Ou era uma ave de grande porte pregando-lhes sustos com o bater das asas apressada na fuga”. Vencer todas as dificuldades foi uma das muitas provas que as personagens das narrativas tiveram que realizar. A cocanha não se revelaria de maneira tão simples, haveria muitas provas a serem superadas. Em ambas as narrativas há os desafios da floresta, a terra acidentada, a construção das casas, as intempéries da natureza que, muitas vezes, destruíram as plantações, as epidemias: disenterias, varíola, tuberculose, pneumonia. Todos esses obstáculos precisaram ser vencidos para haver a recompensa: a conquista da terra. Campbell relata que vencer cada um desses obstáculos é ter êxtases de que se pode antever a terra das maravilhas.

A partida original para a terra das provas representou, tão somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras – repetidas vezes. Enquanto isso, haverá uma multiplicidade de vitórias preliminares, êxtases que não se podem reter e relances momentâneos da terra das maravilhas” (CAMPBELL, 1996, p.110).

Ao se falar dessa conquista (que pode ser entendida como o retorno na teoria de Campbell) entende-se que a resistência a todo tipo de provação fortaleceu os sobreviventes.

Apesar da distopia que aparece nas narrativas, o espírito heroico prevalece àqueles que sobreviveram e que observam os frutos da terra. Assim, cumpriram a etapa.

Moraes e Bressan⁷ (2018) ao estudarem o elemento terra constataram que os imigrantes, heróis da narrativa, muito lutaram para conquista-la. Alguns pereceram durante a jornada, outros fizeram o retorno à Itália, outros, ainda, migraram para outros locais, mas cada um, a seu modo, experimentou a alquimia da transformação.

As narrativas apresentam diversos vieses que implicam a variação da ação e do tempo. Em cada um, uma personagem se sobressai – Inácio Barzan, Sperandio Catassolde, Salvino Mazzamurelli, Giovanni D’Agostino, Aurélio Gardone, Cósimo, Gema, Domenico Bonpiero, Afonso Amábile. Essas personagens ressaltam, com características épicas, um povo transplantado por força de circunstâncias históricas para um meio hostil (a floresta brasileira) que se torna a personagem antagônica. São, portanto, heróis, que ao desbravarem essa terra, encontraram a sua cocanha. Assim, o mito para esses heróis tem a significação de uma constelação de crenças, sentimentos e imagens organizadas ao redor de um tema central, com a finalidade de auxiliar os sujeitos sociais a confrontarem e elaborarem seus desafios existenciais: compreender o mundo natural de maneira significativa e ultrapassar os estágios da vida humana (CAMPBELL, 1990). Os heróis que aqui analisamos podem ser entendidos como aqueles que empreendem uma viagem, não só de conquista de uma utopia, mas uma viagem em busca de sua própria existência, de se sentirem vivos, conforme nos diz Campbell:

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. É disso que trata, afinal, e é o que essas pistas nos ajudam a procurar dentro de nós mesmos (CAMPBELL, 1990, p. 18).

Terminada essa busca (conquista da terra), o herói deve retornar com seu troféu transmutador da vida. Para encerrar o círculo estudado por Campbell, o herói precisa trazer os símbolos da sabedoria de volta ao reino humano, onde servirá para a renovação da comunidade, da nação do planeta ou dos “dez mil mundos”.

Mazzurana (2012, p.22) assim narra a vida heroica do imigrante:

⁷ Estudo publicado no e-book IMAG(EM)INÁRIO- Imagens e imaginário na Comunicação, editora Página 42- Imaginalis-Compós, em que as autoras discutem a questão da terra e como esse elemento se reelabora em estesia, a alquimia do sentido pelas mãos do trabalho dos imigrantes.

As promessas de um bom começo (terreno, casa, liberdade) faziam antever, num horizonte próspero e próximo, a possibilidade de reconstruir o patrimônio que as circunstâncias tinham roubado. Como não sonhar com os benefícios de uma vida tranquila? Conservar a crença nos valores que lhes tinham sido transmitidos pelos antepassados, de geração em geração: a italianidade, a religiosidade, a família, a valorização do trabalho e a riqueza. Encontrar a *cocanha*, sim, também isso. Meu avô deve ter percebido que não a encontraria nunca. Ele e a maioria dos que nasceram na Itália e vieram para cá, naquele primeiro momento, chegaram ao fim da vida decepcionados. Onde estava escondida a *cocanha*? Bem, cada um a procurou de seu jeito. Eu também a procurei (herança genética?), embora tenha nascido duas décadas depois de terem eles chegado nestas paragens. E o jeito como fui impelido a procurar a *cocanha* começou de maneira bem diferente: com um desafio que me foi proposto. E eu aceitei.

A jornada de herói vivenciada de muitas e diferentes maneiras pelas personagens das narrativas vão revelando esse retorno vitorioso. Há a luta, a dor, a morte, mas há conquistas. A terra (a *cocanha* tão sonhada) se apresenta de forma diferente: seja na compra dos primeiros animais, seja na venda dos produtos agrícolas, seja na fabricação de vinhos, ela aparece e se mostra plena aos que conseguiram cumprir todas as provas da jornada. O nono Giovanmaria na narrativa de Mazzurana, assim apresenta a terra prometida:

Giovanmaria era um dos trabalhadores que meu avô mais admirava. Gostava do cheiro de algumas raízes (...). Isto o fazia gostar da terra e ele se impregnava de sentimento telúrico que o ia transformando em elemento da própria terra brasileira. Trabalhando, muitas vezes Giovanmaria se abaixava, tomava um punhado de terra e, aproximando-a do rosto, cheirava-a com insistência. Disse que lhe parecia uma terra humilde e generosa, terra que se doava, embora com momentos de adversidade. Mas era dela que conseguiria tudo que precisava. Um dia meu avô viu-o tomar um punhado de terra vermelha e aproximá-la da boca e beijá-la. Todos os trabalhadores olharam para ele, como atraídos por um rito sagrado, pararam seus instrumentos e reverentes ergueram o chapéu. Ele, então, alheio ao que se passava ao redor da cena que proporcionara, encheu a boca como se fosse comida deliciosa, mastigou e engoliu. “Este é um momento sagrado” – disse. “Esta é a terra que nos dará sustento, sobre ela temos que pisar descalços, até que nela descensem nossos ossos. Aqui é nosso lugar, esta é a nova pátria. Meus filhos devem saber disto. Eu aceito de corpo e alma. Amém (MAZZURANA, 2012, p.80).

Em Pozenato também aparece, ainda que de forma mais sutil, essa alegria de conquista. Há, na personagem Teresa, filha de Giulia e Antônio, uma alegria irritante, daquelas que persistem ainda que sob terreno de desventuras. A ida à vila Milano para os festejos de virada de ano é assim narrada pelo olhar de encantamento de Teresa.

A casa do seu Tommaso, o amigo do pai, era imensa. Um palácio, como o das histórias que a mãe contava da Itália [...]
O almoço deixou Teresa assombrada. Jamais vira mesa tão grande, com tantas pessoas ao redor e tantos pratos diferentes de comida. Toda sua vontade de falar, de repente desapareceu. A *cinciarella*⁸ estava muda (POZENATO, 2000, p.370).

⁸ Pequeno pássaro canoro, muito saltitante e cantador. No popular “chupim azul”.

Para esta personagem, a cocanha ia se desenhando em uma adolescência que, apesar do muito trabalho, apresentava os encantos e os sonhos de uma menina-moça e a esperança de um porvir. Quando viu os fogos de artifício espocarem anunciando um novo ano pensou em ramalhetes de flores, feitos de luz. Imagem essa que nos leva ao imaginário da esperança.

Assim, conforme Moraes e Bressan (2018, p.377-378):

A literatura, neste caso, atua como potência poética apresentando, via narrativa histórica, a cocanha como um bem afetivo a partir da alquimia da Terra. Após as lutas empreendidas pelo devaneio da vontade, vemos como o repouso permite as questões do sensível. A passagem, final na narrativa [...] é a própria ressemantização do mito, vivida pela personagem que relembra o antepassado e sua relação com a terra e a cocanha e vive seu devaneio particular: “Pensou em Sperandio. O coitado morreu velho e miserável. Imaginou que a cocanha seria uma bola de ouro escondida em algum lugar da floresta. Não é. São gotinhas de ouro espalhadas na terra, que o trabalho transforma em cachos de uva ou espigas de milho” (MAZZURANA, 2012, p. 328).

A sensibilidade faz ver que a cocanha foi a construção do ser que se fez pelo processo de alquimia da Terra, mas, também, figurativamente representada pela transformação da cocanha de núcleo mitêmico simbolicamente recorrente, transformado em mito, em sensibilidade, em sentimento.

A jornada heroica traz alento aos trabalhadores de primeira hora. A utopia, em muitos momentos, se torna distopia, para na sequência aparecer novamente como utopia. As gerações subsequentes, já nascidas brasileiras, reverberam, nas memórias que relatam nas narrativas, a força e a tenacidade dos heróis, revelando quedas e ascensões. Nesse sentido, conforme estudos de Moraes e Bressan (2018), as obras literárias funcionam como uma representação simbólica e um posicionamento estético frente à épica da migração no sul de Santa Catarina e Serra Gaúcha. E cada um continua procurando a cocanha à sua maneira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As leituras das narrativas trabalhadas nesta pesquisa nos fizeram refletir sobre histórias de vida mesclada de papel, tinta, livros, imagens de toda ordem que explodem diante de nossos olhos. Não faltam sensações, desejos, sedes nas leituras. Passamos a ter uma outra perspectiva no trato com a narrativa porque nos propusemos a dialogar com ela e com os estudos do imaginário, proposto por Durand.

Cabe dizer, que a literatura possibilita que se lance luzes sobre diversas questões socioculturais: a ficção escrita por Mazzurana e Pozenato contemplam questões identitárias da imigração italiana no sul do Brasil. O mito da busca pela Cocanha, reatualizado nestas narrativas propõe um passeio pelo percurso antropológico pelo qual as narrativas se dão ao leitor, permitindo-nos elaborar constelações de imagens que emergem de imaginários que se entrelaçam nos enredos, objetos de estudo desta pesquisa.

As suas personagens emergem do passado e se inscrevem na memória coletiva, atestando a complexidade das ações humanas no tempo. A prova definitiva de que a literatura ultrapassa a história reside na constatação de que os seres que se movem em *Operários de Primeira Hora*, de Mazzurana e *A Cocanha*, de Pozenato, dotados de subjetividade e humanidade, estão em constante conflito com uma natureza rude e hostil a quem precisam dominar.

Empreender uma análise literária destas narrativas a partir dos pressupostos teóricos metodológicos do imaginário, propostos por Bachelard e Durand e outros estudiosos, significa buscar nos elementos estruturais da narrativa que se constituem na certeza de que o ser humano é um animal naturalmente cultural, produtor de significações e produtor de seus imaginários (sejam eles quais forem), pois são estas produções do imaginário que o impulsionam a ações e a superação coletiva dos medos, a partilha entusiasta de vitórias.

O estudo do imaginário, nos diz Durand, permite que compreendamos os dinamismos que regulam a vida social e a forma como se manifesta na cultura. O imaginário é um capital inconsciente dos gestos dos *sapiens*, mas é também o conjunto de imagens e das relações que estas imagens estabelecem que constituem o capital pensado deste *homo sapiens*.

Ainda sobre o imaginário é importante dizer que se constitui num campo de estudos complexos e de mediações entre aspectos concretos da vida individual e/ou social de mulheres e homens e as imagens (ou simbolizações) construídas sobre si mesmo ou em seus entornos.

É possível adentrar nesse universo do imaginário a partir de *corpus* em que o mesmo se manifesta, entre eles o das artes em geral e, de forma específica, nesta tese, da arte literária.

As narrativas estudadas se orientam por um mito fundador, qual seja: a busca da terra prometida. Mello (2003) diz que as narrativas míticas têm por vocação fornecer, de modo codificado, respostas às perguntas que preocupam o ser humano de qualquer época, dentre elas o enigma do surgimento do universo, o destino do homem, a temporalidade e a morte, o humano *versus* o divino, o bem se contrapondo ao mal. Dessa forma, os fundamentos da mitologia continuam e continuarão a ser fonte inesgotável para a criação literária.

Nesse sentido, as análises serviram para que possamos compreender o imaginário da busca pela cocanha que moveu a imigração italiana para o sul do Brasil e a experiência mítica que possibilitou um ambiente simbólico em que uma atuação humana tornou-se viável. Isso ocorre, pois o mito, ao viabilizar uma compreensão acerca da origem das coisas, torna possível o domínio e o manejo delas. Logo, o mito revela um caráter instrumental. Não dá ao ser humano um mundo acabado. Ao contrário, permite ao próprio homem atualizar este mesmo mundo. Esta atualização só se faz possível justamente pela ordem perpetrada pelo mito em que um mundo caótico, sem significação, disperso e confuso, dá lugar a uma realidade cognoscível e plenamente articulável. O mito, portanto, situa o homem no mundo.

Ao situar o homem no universo, o mito lhe permite também sonhar outros universos. E esses universos utópicos ganham contornos míticos quando esse homem se permite buscá-los. Por isso, as viagens imaginárias apresentadas na literatura recorrem geralmente à recuperação de mundos e sonhos perdidos. Além disso, buscam a apresentação dos contrastes entre o mundo idealizado e a realidade; outra característica é a antecipação do futuro. A multiplicidade dessas direções dá aos textos ambiguidade em seus sentidos. A viagem apresenta-se como uma forma de evasão e de utopia; nesse caso, o lugar de destino lembra o paraíso. Ela pode estar relacionada tanto aos deslocamentos no mundo real como à viagem provocada pela morte. Em ambos os casos, os deslocamentos no mundo real como a viagem provocada pela morte se apresentam nas narrativas estudadas. As mortes ocorridas durante a travessia tanto de idosos como de crianças marcaram esse ritual de passagem. Os que concluíram a travessia com êxito, encontrariam uma realidade que não foi a sonhada e tantos outros cruzaram os portais da morte para encontrar a cocanha. Essa não foi, como pensavam, dádiva da terra. Antes disso, precisava ser a transmutação do elemento. O imigrante é representado como *homo faber*, configurando a matéria. A imagem do desbravador, na narrativa, está potencialmente viva e aparece em recorrência simbólica. Ferramentas, suor, desafios, enfrentamentos, o cheiro da terra e a necessidade de dominá-la (MORAES e BRESSAN, 2018).

As constelações de imagens apresentaram recorrências simbólicas nas duas narrativas. A primeira constelação trouxe as imagens relacionadas à terra, tanto à natal quanto a terra que os recebeu, apontando semelhanças em ambas as narrativas. Tanto Mazzurana quanto Pozenato descrevem a dor da partida das comunidades italianas, o desconforto da viagem de trem até Gênova, a viagem em terceira classe em navio a vapor, as condições de higiene, de alimentação. A chegada ao Rio de Janeiro. Outra viagem, ainda mais cansativa ao sul do Brasil, destino final dos imigrantes. Enfim, a surpresa de chegar às colônias e ocupar os lotes de terra que caberia a cada família. As imagens relacionadas à terra mostram a ambiguidade que se estabelece continuamente: ora a terra e suas forças oprimem, apresentando todos os símbolos antagônicos e que impulsionam a luta entre as forças do bem e do mal, caracterizando o regime diurno das imagens. Em outros momentos, reverbera os símbolos ligados ao regime noturno, símbolos acolhedores, símbolos que alimentam em cada estação.

A segunda constelação traz as imagens ligadas ao feminino que representam a fertilidade, o aconchego, a organização. Apesar de todos os dramas vivenciados, da violência silenciada nas colônias, o feminino na corrente imigratória italiana no sul do Brasil, descrita nas narrativas, se projeta em muitas imagens, mostrando a relação dessas imagens de forma isomorfa nas narrativas. Heroínas ou vilãs, a marca de sua presença também contribuiu para a formação de um imaginário feminino nas regiões de abrangência das narrativas.

A terceira constelação está relacionada às imagens da água. Ricas em mistério, as águas oceânicas e fluviais põem em prova o enfrentamento das travessias. A água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas. A travessia de mares e rios compõe um cenário de imagens dinâmicas, pois como diz Bachelard (2002), a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. [...] A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. 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. Nesse sentido de transitoriedade, as imagens relacionadas à água compõem sempre a expressão de passagem, de fluidez, assim como a vida.

As constelações de imagens do medo e do mal apresentam uma certa sincronicidade. O mal nos causa o medo e o medo é a causa de muitos males. Assim, o medo se configura em

imagens que reverberam o mal em suas mais diversas imagens: os monstros da floresta (animais peçonhentos, insetos com picadas mortíferas, sons horripilantes oriundos da mata cerrada provocavam o medo e eram associados ao mal). Também os seres ‘imaginários’ *sanguanel* e *diaolim* perseguiram os imigrantes que, para além de suas lutas reais e concretas, precisam exorcizar as forças negativas que emanavam de suas crenças. Em todo esse processo histórico, os seres humanos buscam criar *diaolins* e monstros em quem projetar suas aflições, medos, desejos reprimidos, obscuridades. Assim, afirmamos com frequência que o mal está no outro. Mas, se pensarmos bem, o mal também pode estar em nós.

A última constelação apresenta o imigrante italiano e sua jornada de herói. O importante a entender é que herói é todo homem ou toda mulher capaz de combater e triunfar sobre suas limitações históricas e pessoais e que por seus feitos ou diferencial é escolhido para ser o protagonista de uma história. Os heróis, personagens das narrativas analisadas, são protagonistas que empunham suas armas (principalmente as ferramentas de trabalho) e para conquistar a cocanha trabalham desde o amanhecer ao anoitecer, são heróis solares, suportam as quedas e ascendem para conquistar o que vieram buscar, pois como afirmam Moraes e Bressan (2018), a história das personagens das obras literárias tem um reflexo na história da jornada de cada imigrante e seus descendentes. Assim como a jornada do herói: mesma história com infinitas variações. Isso porque, além de termos as imagens arquetípicas, os mitemas que reforçam um mito diretor em torno da terra prometida tem um elemento – a terra, que sustenta a imaginação material. Há um sistema de fidelidade da narrativa que tem a terra como elemento de materialização.

Por fim, acreditamos que respondemos a questão norteadora deste estudo, a saber: As regiões de colonização italiana do sul de Santa Catarina e Serra Gaúcha têm em comum um imaginário que se sustenta e se reatualiza de forma constante, mantendo o fio condutor do mito que os conduziu à América: encontrar a cocanha, a partir das narrativas *Operários de Primeira Hora, a épica da migração italiana no sul de Santa Catarina*, de Valdemar Mazzurana e *A Cocanha*, de José Clemente Pozenato. Em ambas as narrativas há imagens convergentes que apontam para o mito fundador que foi reatualizado nas narrativas escritas no terceiro milênio, pois a de Pozenato foi escrita no ano de abertura do terceiro milênio e a de Mazzurana doze anos depois.

Petrarca afirmava que na curiosidade de percorrer o mundo há um quê de doce e de penoso ao mesmo tempo. O imigrante italiano, herói dessas narrativas, conheceu esse sabor agri-doce. Ao deixar a Itália buscou o alento e a acolhida em terras outras. Encontrou desafios, mas pôde, ao final, conhecer a cocanha, não como Sperandio Catassoldi, esse coitado morreu

velho e miserável. Imaginou que a *cocanha* seria uma bola de ouro escondida em algum lugar da floresta. Não é. São gotinhas de ouro espalhadas na terra, que o trabalho transforma em cachos de uva ou espigas de milho. O imigrante sonhador foi até o parreiral onde visualizaria o trabalho a ser feito na semana seguinte. De tarde convidou Isabela para irem juntos ao terreno que havia comprado na localidade de Palmeiras do Meio. O terreno já estava em parte desbastado, mas teria ainda que derrubar mais uma porção do mato porque ali desejava fazer seu maior parreiral. A *cocanha* finalmente estava ao alcance (MAZZURANA, 2012).

Cabe dizer, ainda, que supor o declínio do mito nas sociedades modernas é imaginar o ocaso da própria civilização. O mito subsiste oculto nas mais diversas atividades humanas. Subsiste, pois é imprescindível à existência social, sendo constitutivo do ser humano. É sempre uma mesma necessidade do indivíduo em extraviar-se; um mesmo salto às cegas sobre si mesmo.

Apesar dos aspectos distópicos, as narrativas convergem para um mito que se reatualiza de forma constante: os processos migratórios carregam a utopia que moveu e move a humanidade: o encontrar a *cocanha*. A utopia como nos ensina Franco Júnior é um exercício lúdico que reorganiza a realidade vivida por meio da crítica, da idealização, da desconstrução, da reconstrução, da imaginação, do imaginário. O não lugar da utopia agora se configura no lugar em que a distopia reconfigura um lugar de possibilidades. A luta empreendida pela conquista da terra e a bonança das colheitas finalmente se configurou na sonhada *cocanha*.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. [Vários tradutores]. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos, v. 2).

AUGRAS, Monique. **Imaginário da Magia**. Magia do Imaginário. Rio de Janeiro, Vozes, 2009.

ALMEIDA, Rogério de. **O Criador de Mitos**: educação e imaginário em Fernando Pessoa. São Paulo: Educ, 2011.

ARAÚJO, A.F.; TEIXEIRA, M.C.S. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.44, n.4, p. 7-13, out./dez.2009.

ARENDT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira. América, a antiutopia da imigração italiana. In: **Conexão: Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul, v.5, nº9, jan./jul. 2006, p.219-241.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ASSIS, Gláucia O & SASAKI, Elisa M. Os novos migrantes do e para o Brasil: um balanço da produção bibliográfica. In: Castro, Mary Garcia (Coord.). **Migrações Internacionais**: contribuições para políticas Brasil, 2000. Brasília, CNPD, 2001. p. 615-669.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O Ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins e Fontes, 2002.

BACHELARD, G. **O Ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins e Fontes, 2001.

_____. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins e fontes, 2001.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A formação do espírito científico**. 10ª Reimpressão Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BACCOLINI, Rafaella; MOYLAN, Thomas. Dystopia and histories. In: BACCOLINI, Rafaella; MOYLAN, Tom (Org.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. London: Routledge, 2003.

BALHANA, Altiva Pilatti. **Famílias coloniais: Fecundidade e descendência**. Curitiba: A. M. Cavalcante & Cia., 1977.

BAPTISTA, Fernando Paulo. **A Rede Lexical do “Imaginário”**. Clave para uma leitura deste conceito. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARROS, Ana Taís Portanova. **Comunicação e imaginário** – uma proposta mitológica. Intercom- Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo: vol.33, nº 2, p.125-143, jul./dez. 2010.

_____. **Uma teoria para as formas e forças próprias da imaginação simbólica**. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 40, p. 196-199, set./dez. 2017. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/intexto/article/download/75641/43475. Acesso em 11 de abril de 2019.

BAUMANN, M. **Diaspora: genealogies of semantics and transcultural comparison**. *Numen*, Leiden, v. 47, n. 3, p. 313-337, 2000.

_____. **Medo Líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENEDUZI, Luís Fernando. **Os fios da nostalgia**. Perdas e ruínas na construção de um Vêneto Imaginário. Porto Alegre: UFRGS editora, 2011.

BORBA, Camile F. e JARDIM, Jéssica Cristina dos Santos. **Tradução do ensaio “Passo a passo mitocrítico”, de Gilbert Durand**. In: Ao pé da Letra Revista dos alunos da Graduação em Letras. Versão online. Disponível em: http://www.revistaaopedaletra.net/volumes-aopedaletra/Volume%2014.2/Volume14-2_Camile-Fernandes-Borba_Jessica-Jardim.pdf. Acesso em 23 de fevereiro de 2019.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins e Fontes, 2013.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. v.1/v.2. Trad. Nélcio Schneider/ Werner Fucks. Rio de Janeiro, Contraponto, 2005.

BRUNER, Jerome. **Making stories: law, literature, life**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

BURKE, P. A História dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, P.(Org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UESP, 1992.

CÂNDIDO, A, ROSENFELD, A. ALMEIDA PRADO, D. e GOMES, P.E. S. **A Personagem de Ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Estudos de Teoria e História Literária. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CAMPBELL, Joseph. **A jornada do herói**: Joseph Campbell vida e obra. (Org.). Phil Cousineau. Tradução de Cecília Prada. SP: Agora, 2003.

_____. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

_____. **O poder do mito**. Com Bill Moyers. Betty Sue Flowers (org.). Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. **Italianos na ficção brasileira**: Modernidade em processo. Fragmentos, número 21, p. 147/164 Florianópolis/ jul - dez/ 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/6549/6184>. Acesso em 04/mar./2019.

CAROLA, Carlos Renato. **Natureza admirada, natureza devastada**. História e Historiografia da colonização de Santa Catarina. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/vh/v26n44/a11v2644.pdf>. Acesso em 11 de janeiro de 2019.

CARVALHO, José Carlos de Paula. **Imaginário e Mitodologia**: Hermenêutica dos símbolos e histórias de vida. Londrina: editora da UEL, 1998.

_____. **Mitocrítica e Arte**. Trajetos a uma poética do imaginário. Londrina: editora da UEL, 1999.

CASSIRER, E. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A filosofia das formas simbólicas II** – o pensamento mítico. São Paulo, Martins e Fintes, 2004.

_____. **A filosofia das formas simbólicas I**- A Linguagem. São Paulo: Martins e Fontes, 2001.

_____. **Linguagem e Mito**. 4 ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.

_____. **O mito do estado**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961.

_____. **Filosofía de las formas simbólicas**. “El pensamiento mítico. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

COSTA, Rovílio. **Antropologia Visual da Imigração Italiana**. Porto Alegre: Universidade de Caxias do Sul, 1976.

CLASÍRES, Hélène. **Terra sem Mal**. São Paulo, Brasiliense, 1978.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**. Natureza da realidade geográfica. Trad. de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DALL'ALBA, João Leonir. **Pioneiros nas Terras dos Condes**. 2ed. Orleans: Gráfica do Lelo, 2003.

_____. **Imigração italiana em Santa Catarina**. Documentário. Caxias do Sul: EDUCS, 1983.

_____. **Colonos e Mineiros no grande Orleans**. ed. do autor, Orleans, 1986.

DALL'ALBA, João Leonir et al. **História do povo de Ana Rech**. Caxias do Sul: EDUCS, 1987.

DA COSTA, Lígia M. **A Poética de Aristóteles**. Mimese e Verossimilhança. São Paulo, Ática, 1992.

DE BONI, Luís Alberto; COSTA, Rovílio (Orgs.) **Far la Mérica: a presença italiana no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Riocell, 1991.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

DURAND, Gilbert. **De La Mitocrítica Al Mitoanálisis**. Figuras míticas y aspectos de la obra. Prefácio de Blanca solares e Introducció de Alain Verjat. Barcelona: Anthropos: México: Universidad Nacional Autónoma de México. Faculdade de Ciências Políticas y Sociales, 2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Introdução à arquetipologia geral. Trad. De Hélder Godinho. 4 ed. São Paulo: WMF Martins e Fontes, 2012.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

_____. **Campos do Imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Edições 70, 1995.

_____. **A imaginação simbólica**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **Mito e Sociedade**. A Mitânálise e a Sociologia das profundezas. Trad. de Nuno Júdice. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

_____. **Mito, Símbolo e Mitodologia.** Porto: Editorial Presença, 1982.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** A essência das religiões. 3 ed. 3 tiragem. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: WMF, Martins e Fontes, 2012.

_____. **O Tratado da História das Religiões.** 4 ed. São Paulo: Martins e Fontes, 2010.

_____. **Mito do eterno retorno.** Trad. de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **Imagens e Símbolos.** Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. de Sonia Cristina Tamerl. São Paulo: Martins e Fontes, 1991.

_____. **Mitos, sonhos e mistérios.** Trad. de Samuel soares. Lisboa: edições 70, 1957.

_____. **Aspectos do Mito.** Lisboa: Edições 70, s/d.

_____. **Mito e Realidade.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

FAVARO, Cleci Eulália. **Mulher, sinônimo de trabalho.** Papéis sociais, imaginário e identidade feminina na região colonial italiana do Rio Grande do Sul. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v XXII, n.2, p. 211-229, dezembro de 1996.

FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bossanezi; LUCA, Tania Regina de (org.). **O historiador e suas fontes.** São Paulo: Contexto, 2009.

FURLAN, Oswaldo A. **Brava e Buona Gente, cem anos pelo Brasil.** Florianópolis: editora do autor, 1997.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha.** Várias Faces de uma Utopia. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____. **Cocanha.** A História de um país imaginário. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FREITAS, Maria Teresa de. A história na literatura: princípios de abordagem. **Revista de História.** São Paulo, n.117, jul/dez 1984, p.171-176.

GASTAL, Susana. **Turismo, imagens e imaginários.** São Paulo: Aleph, 2005. Coleção ABC do Turismo.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Edições 70, 1972.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas.** São Paulo. Companhia das letras. 1987.

GIRON, LORAINÉ Slomp e BERGAMASCHI, Heloisa Eberle. **Magna Itália:** Colônias e colonos italianos no Brasil. Caxias do Sul: Educ, 1988.

GODINHO, H. Imaginário e literatura. In: ARAÚJO, A. F. & BAPTISTA, F. P. (Orgs). **Variações sobre o imaginário**. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

GOMES, Eunice Simões Lins. **Em busca do mito**. A mitocrítica como método de investigação do imaginário. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011.

_____. **A Catástrofe e o Imaginário dos sobreviventes**. Quando a imaginação molda o social. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

GRANATO, T.A. **Educação em questão**. Petrópolis: vozes, 2000.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HEINBERG, Richard. **Memórias e Visões do Paraíso**. Explorando o mito universal de uma Idade de Ouro Perdida. Rio de Janeiro, Capus, 1991.

HUBER, Sigfried. O segredo dos incas. Belo Horizonte, Itatiaia, 1961.

HUSSERL, Edmund. **Sobre a Fenomenologia da Consciência do Tempo Interno** (1893-1917) (Collected Works, v. 10, editado por Rudolf Boehm). Haia: Nijhoff, 1966

IANNI, Octavio. A metáfora fora da viagem. **Cultura vozes**. São Paulo, v.90, n.2, p.3-19, mar/abr 1996.

IZARRA, Laura P. Z. de (org.) **A Literatura da Virada do Século**: Fim das Utopias? São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001.

JACOBI, Joland. **Complexo, Arquétipo e Símbolo na Psicologia de C.G. Jung**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

JACOBY, Russell. **Imagem imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JACOBY, Russell. **O fim da utopia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JOACHIM, Sébastien. **Poética do Imaginário**. Leitura do Mito. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

JUNG, C. **A Dinâmica do Inconsciente**. Tradução: PE. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 10.ed. Tradução: Maria Luiza Appy Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **O símbolo da transformação na missa**. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KREAGER, Philip. Demographic regimes as cultural systems. In: COLEMAN D., SCHOFIELD R. (Ed.) **The state of population theory: forward from Malthus**.

Oxford: Basil Blackwell; 1987.

KLEIN, Herbet. Migração internacional na história das Américas. In: FAUSTO, Boris (org.). **Fazer a América**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

LAPLATINE, François. TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LAS CASAS, Bartolomé de. **História de las Índias** (século XVI). México, Fondo de Cultura Econômica, 1951.

LEGROS, Patrick et al. **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LEY, Willy e CAMP, SPRAGUE DE. **Da Atlântida ao Eldorado**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

LIMA, Luiz Costa. **A Aguarrás do Tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Paulo Pinheiro. **A política de colonização do Império**. Porto Alegre: EdUFRGS, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente: por uma sociologia da vida cotidiana**. São Paulo: Argos, 2001.

_____. Entrevista à **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001.

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia e Arte**. São Paulo: Claridade, 2014.

MARZANO, Pe. Luigi. **Colonos e Missionários Italianos nas florestas do Brasil**. Trad. de Pe. João Leonir Dall'Alba. Florianópolis: Editora da UFSC/Prefeitura Municipal de Urussanga, 1985.

MAZZURANA, Valdemar M. **Operários da Primeira Hora**. Palhoça: Editora da Unisul, 2012.

MEDEIROS, R. M. V. Território, espaço de identidade. In: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. (Org.). **Território e territorialidades: teoria, processos e conflitos**. São Paulo: expressão Popular, 2009. p. 217-228.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. In: CHIAPPINI, Lúcia & AGUIAR, Flávio W. (org.). **Literatura e História na América Latina**. EDUSP: São Paulo, 1993.

MIELIETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2002.

MORAES, Heloisa J. P. e BRESSAN, Luiza L. A Terra Prometida: do núcleo mitêmico à estesia. In: ARAUJO, Denise et al. **Imagens e Imaginário na Comunicação**. Porto Alegre: Editora Página 42, 2018.p.363-382.

_____. **Bacia semântica e o trajeto antropológico em uma narrativa histórico-literária sobre imigração italiana:** marcas de ancestralidade. *Revista Alere - Programa de pós-graduação em estudos literários-PPGEL - Ano 10, Vol. 15, Nº 01, jul. 2017 - ISSN 2176-1841.*

MORAES, HELOISA J.P e MÁXIMO, Willian. **Recorrências e convergências do imaginário:** o dilúvio mítico como matriz imaginal de identidade local após uma enchente. *Rev.Cad.Comun. Santa Maria, v.20, n.3, art 9, p.180 de 191, set/dez.2016.* Disponível em: periodicos.ufsm.br. Acesso em 30 de junho de 2020.

MORTARA, Giorgio. **Publicação Comemorativa ao Centenário de Nascimento.** Rio de Janeiro: IBGE, 1985.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, Cinema e Televisão.** São Paulo: Senac, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jutahy. História Cultural: caminhos de um Desafio contemporâneo. In: SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Narrativas, imagens e práticas sociais.** Porto Alegre: Asterisco, 2008.

_____. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: A abordagem da identidade nacional. In: _____; LEENHARDT, Jacques (orgs.) **Discurso Histórico e Narrativa Literária.** Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

_____. **História & Literatura:** uma velha - nova história, Nuevo Mundo Mundos [Em línea] Nuevos, Debates, 2006. Documento disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>>. Acesso em 12 janeiro de 2017.

_____. (Org.) **Leituras Cruzadas.** Diálogos da História com a Literatura. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

PITTA, Danielle P. Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand.** Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

_____. **O imaginário e a simbologia de passagem.** Recife: Editora Massangana, 1984.

POZENATO, José Clemente. **A cocanha.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: **Nas malhas da letra: ensaios.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

SOTELO, Daniel. **Imaginários do Mal.** Na bíblia, na teologia e na filosofia. São Paulo: Fonte editorial Ltda., 2012.

RANGEL, Carlos Roberto da Rosa. **Os papéis sociais da mulher na obra O Quatrilho.** Itinerários, Araraquara, n. 22, p. 155-171, 2004. Disponível em: www.seer.fclar.unesp.br/itinerarios. Acesso em: 05 de maio de 2019.

REALES, Liliana e CONFORTIN, Rogério de Souza. **Introdução aos Estudos da Narrativa**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

_____. **Interpretação e ideologia**. São Paulo: Francisco Alves, 1988.

_____. **Temps et récit**. Paris: Seuil, 1983.

RYCKMAN, Richard M. **Theories of Personality**. 9. ed. Belmont: Thomson Wadsworth, 2008.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é Mito**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SALAS, Mariano Picon. **De la conquista a la independencia**. México, Fondo de Cultura Economica, 1967.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Marcos Ferreira e ALMEIDA, Rogério de. Aproximações ao imaginário. Bússola de investigação poética. São Paulo: képos, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

SANTOS FILHO, José Jacinto dos, SILVA BOTELHO, Amara Cristina de Barros. **Imagens do segredo em contos de “Uma ideia toda azul”, de Marina Colasanti**. In: Anais do XVI CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO. Recife, 2003. Disponível em http://www.yle-seti-imaginario.org/downloads/Anais_XVI_ciclo_segredo.pdf. Acesso 10 de julho de 2014.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SILVA, Nilton Sousa da. **O mito em Ernst Cassirer e Carl Gustav Jung**. Uma compreensão do ser do humano. Rio de Janeiro: Litteris editora, 2002.

SILVA, Thiago Tadeu R. et al. **O imaginário do herói na trilogia Mass Effect: estudo sobre o mito e o imaginário no processo criativo do herói em jogos digitais**. 2014.

SODRÉ, Muniz. **Best-Seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1988.

SZACHI, Jerzy. **As Utopias ou a Felicidade Imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

SCHULTZ, Duane P. SCHULTZ, Sydney Ellen. **Teorias da Personalidade**. 2.ed. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

TEIXEIRA, M. Cecília Sanchez. **Os paradoxos sociais na pós- modernidade**. Cadernos de Educação, Cuiabá: EdUNIC, vol. 2, nº 1, p. 15-35, 1998.

TEIXEIRA, Maria Cecília S. **Discurso pedagógico, mito e ideologia**: o imaginário de Paulo Freire e de Anísio Teixeira. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

TEIXEIRA, M. Cecília Sanchez e PORTO, M. do Rosário Silveira. **Violência, insegurança e imaginário do medo**. Cadernos Cedes, ano XIX, nº 47, dezembro/98. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ccedes/v19n47/v1947a05.pdf. Acesso em 26/05/2019.

TONETTO, Eusébio P. GHIZZO, Idemar e PRILOA, Lenir. Colônia Azambuja. A imigração italiana no sul de Santa Catarina. Florianópolis: Epagri, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. 5 ed. 2 reimp. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva: 2013.

_____. **As Categorias da Narrativa Literária**. In *Análise Estrutural da Narrativa*. (pg. 209-254). Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

TÖLÖLYAN, K. "The contemporary discourse of diaspora studies" In: **Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East** 27(3): 647-55, 2007.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar** [A perspectiva da experiência]. São Paulo: DIFEL, 1983.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Editora UnB, 2003.

VAINER, Carlos. B. Estado e Migração no Brasil: da imigração a emigração. In: PATARRA, N. L. (coord.) **Emigração e Imigração internacionais no Brasil contemporâneo**. São Paulo: FNUAP, 1995, p.39-51.

VERAS, Márcia R. da Silva Quintanilha e PIVA, Mairim Linck. **Os espaços órfãos em A Terra avulsa de Altair Martins**. Revista Memore, Tubarão, SC, v. 4, n. 2 esp. dossiê II, p.22-55 maio/ago. 2017. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memore_groupep/article/view/5228/3217. Acesso em 25 de maio de 2019.

ZOTTIS, Alexandra Marcella. **Da cucagna ao sanguanel**: considerações sobre imagens e imaginários da imigração italiana no Rio Grande do Sul. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=191341662947544498&hl=pt-BR&as_sdt=0,5&scioq=SANGUANEL. Ucs.br. Acesso em 14 de julho de 2020.