



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**WILLIAN CORRÊA MÁXIMO**

**TUBARÃO E O IMAGINÁRIO DE 1974:  
MARCAS SIMBÓLICAS DE UM RIO, VESTÍGIOS DE MITOLOGIAS HÍDRICAS, A  
MITOLOGIZAÇÃO DE UMA CATÁSTROFE E OS TRAÇOS QUE IDENTIFICAM  
UMA COMUNIDADE IMAGINADA**

Orientadora: Profa. Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes.

**Tubarão (SC)**

**2017**

**WILLIAN CORRÊA MÁXIMO**

**TUBARÃO E O IMAGINÁRIO DE 1974:  
MARCAS SIMBÓLICAS DE UM RIO, VESTÍGIOS DE MITOLOGIAS HÍDRICAS, A  
MITOLOGIZAÇÃO DE UMA CATÁSTROFE E OS TRAÇOS QUE IDENTIFICAM  
UMA COMUNIDADE IMAGINADA**

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.

Orientadora: Profa. Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes.

**Tubarão (SC)**

**2017**

M41 Máximo, Willian Corrêa, 1981-  
Tubarão e o imaginário de 1974 : marcas simbólicas de um rio,  
vestígios de mitologias hídricas, a mitologização de uma catástrofe e os  
traços que identificam uma comunidade imaginada / Willian Corrêa  
Máximo. – 2017.

295 f. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-  
graduação em Ciências da Linguagem.

Orientação: Prof. . Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes

1. Imaginário. 2. Mitologia. 3. Inundações - Tubarão (SC). 4. Tubarão  
(SC). II. Moraes, Heloisa Juncklaus Preis, 1978-. III. Universidade do Sul  
de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 153.3

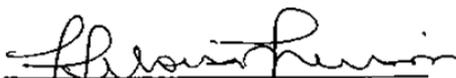
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

**WILLIAN CORRÊA MÁXIMO**

**TUBARÃO E O IMAGINÁRIO DE 1974:  
MARCAS SIMBÓLICAS DE UM RIO, VESTÍGIOS DE MITOLOGIAS HÍDRICAS, A  
MITOLOGIZAÇÃO DE UMA CATÁSTROFE E OS TRAÇOS QUE IDENTIFICAM  
UMA COMUNIDADE IMAGINADA**

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor 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, 12 de julho de 2017.



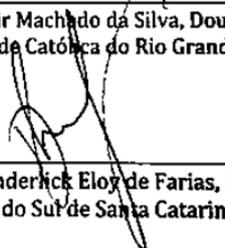
Professora e orientadora Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina



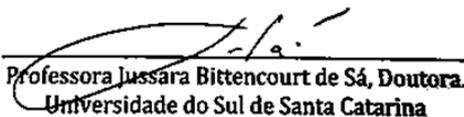
Professora Eunice Simões Lins Gomes, Doutora  
Universidade Federal da Paraíba



Professor Juremir Machado da Silva, Doutor.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul



Professora Deisi Scunderick Eloy de Farias, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Jussara Bittencourt de Sá, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

A Deus, Oxalá, Jeová, Buda, Krishna, Maomé, Jah e a todas as nascentes mundo afora, fontes de energia que inundam os trajetos da experiência e da existência humana.

Aos meus pais, Doracy e José, que me ensinaram - com os obstáculos dispostos de uma margem à outra - a construir pontes e a perceber que o itinerário do 'rio da vida' é tão espetacular quanto a nascente e o seu delta.

E, especialmente, aos mortos, desaparecidos e naufragos (até os dias atuais) na enchente tubaronense de 1974, que me instigaram a navegar nas águas fecundas, profundas e, sobretudo, transitórias do tempo.

## AGRADECIMENTOS

Minha gratidão a Gabriela Willemann Siviero Máximo, esposa, porto seguro e timoneira da embarcação que nutre meus sonhos e que transporta o meu respeito, admiração e eterno amor pelos mares da vida.

Agradeço à Profa. Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes, orientadora, inspiração para minha imersão e emersão no oceano do imaginário, avalizando meus devaneios e experiências a bordo da complexidade (e oscilações meteorológicas) dos diferentes universos míticos.

Muito obrigado à Unisul, meus colegas de trabalho, que emprestam cada gota de sabedoria, competência e de experiência ao meu recipiente de formação pessoal e profissional.

E, de forma muito especial, agradeço aos 21 sujeitos participantes da pesquisa, bem como aos colaboradores do Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti - todos de Tubarão - que abriram suas casas, repartições, corações e microuniversos míticos para uma breve reflexão sobre as águas de março; guardiões de fontes significativas, que jamais secam.

Enfim, a todos aqueles que se entregam, de corpo e alma, ao oceano da 'razão sensível' e têm sede de aprender sempre.

*Enchentes não constituem novidade em Tubarão. Que o Governo se empenhe mais e mais para evitar outra tragédia. Que Deus tenha pena de Tubarão, não permitindo outra hecatombe. Que tu, rio Tubarão, fique aí no teu leito, bem quietinho, emprestando beleza e imponência à Cidade Azul (ALBEIRICE, 1981, p. 102).*

## RESUMO

Para uma comunidade do sul de Santa Catarina, Tubarão não é apenas sinônimo de peixe. O topônimo, para os tubaronenses, é uma adaptação europeia de Tub-Nharô, cacique feroz, de semblante bravio, que liderava uma aldeia Guarani nas proximidades do rio que corta a cidade de ponta a ponta: o Tubarão. Na segunda quinzena de março de 1974, o Tubarão se elevava, transformava a cidade em um mar de água e de lama e, subitamente - de guardião - se metamorfosearia em um monstro voraz, transfigurando um mero fenômeno cíclico, em um enredo simbólico. O objetivo consiste em identificar as peculiaridades daquele março de 1974 na transversalidade dos universos e microuniversos míticos e nas imagens simbólicas do devaneio hídrico dos tubaronenses, bem como as ressurgências e convergências que definem uma narrativa mítica local (o mito fundador da grande enchente de 74), sua aproximação com outros mitos diretores universais e que consubstanciam, a cada relato épico, um imaginário e uma comunidade imaginada. Esta pesquisa pauta-se em uma heurística metodológica do imaginário de Gilbert Durand (mitohermenêuticas ou mitodologias), bem como no Teste Arquetípico dos Nove Elementos (AT-9), de Yves Durand. Assim, no ano de 2016, foram realizadas 21 abordagens, com sujeitos entre 21 e 84 anos (interações face a face, individuais e coletivas, devidamente registradas - e atentando para a divisão geracional durandiana: a primeira geração, entre 21 e 50 anos e, a segunda, contemplando respondentes de 55 a 84 anos), com aplicação de protocolos AT-9 e entrevistas do gênero perguntas e respostas ou pingue pongue, com base em iscas semânticas. A partir da convergência mitohermenêutica, consubstanciaram-se duas perspectivas: a primeira, com a identificação de marcas do negrume místico, da recolha do gládio, da harmonização do tempo e da recusa em sair das imagens familiares; e a segunda, a configuração de um mito fundador local e de um imaginário, ressignificado, permanentemente, por enredos mítico-rituais universais que purificariam pelo expurgo dos pecados e regeneram a vida. Trata-se da ressonância e presença perene de um Tub-Nharô, ora cidade, ora índio, ora rio, mas sempre símbolo, que une uma comunidade, para driblar, ao menos por um instante (que é mítico), a angústia da morte e do tempo, fazendo com que, paradoxalmente, 1974 seja - mais do que um momento cronológico ou histórico - um movimento imaginário, atemporal e, portanto, inacabado.

Palavras-chave: Inundações. Imaginário. Água. Mitodologia. Tubarão (SC).

## ABSTRACT

For a community in Southern Santa Catarina, Tubarão is not only a synonym for fish (It means shark in English). The toponymal, for the town inhabitants is the European adaptation for Tub-Nharô, fierce chief, of brave face, who led a Guarani village near to the river that cuts the town from side to side: Tubarão. In the March 1974 second half, Tubarão raised and transformed the town in a sea of water and mud, and suddenly – from a guardian – it changed into a voracious monster, transfigured into a simple cyclical phenomenon in a symbolic plot. The aim is to identify peculiarities from that March 1974, in the transversal mythical universes and micro universes and symbolical images from the water daydream of the town inhabitants, as well as the resurgences and convergences that define a mythical local narrative (the myth founder of the great 74 flood), its approximation with other myths director universal and which substantiate, in each epic report, an imaginary and a community imagined. This research is based on a methodological heuristics of Gilbert Durand's imaginary (hermeneutic myth or mythologies), as well as on the Archetypal Test of Nine Elements (AT-9), by Yves Durand. Thereunto, in the year 2016, 21 approaches were carried out with subjects from 21 to 84 years old (face to face, individual and collective interactions, properly reported - and attentive to the generation collision by Durand: the first one from 21 to 50 years old, and the second generation contemplating respondents from 55 to 84 years old), applying protocols AT-9 and interviews of question and answer gender, or ping pong, based on semantic baits. From the hermeneutic myth convergence, two perspectives were consubstantiated: the first with identification of marks of mystic blackness, of sword collection, time balance and refuse to leave the family images; and the second one the configuration of a local founder myth and of an imaginary, permanently re-signified by universal mythic-ritual plots which purify by sin purge and regenerated the life. It is about Tub-Nharô resonance and perennial presence, sometimes town, now Indian and then river, but always symbol that join the community to dribble, at least for a moment (a mythical one), the anguish of death and time, in a paradox making that 1974 is more than a chronological or historical moment – an imaginary movement, timeless and therefore, unfinished.

Keywords: Floods. Imaginary. Water. Mythology. Tubarão (SC).

## RESUMEN

Para una comunidad del sur de Santa Catarina, Tubarão no es sólo sinónimo de pescado. El topónimo, para los habitantes de la ciudad es una adaptación europea de Tub-Nharô, cacique feroz, de semblante bravío, que lideraba una aldea Guaraní cercana del río que corta la ciudad de una punta a otra: el Tubarão. En la segunda quincena de marzo de 1974, el Tubarão se hubiere elevado, y transformaba la ciudad en un mar del agua y de lama, y súbitamente - de guardián - se metamorfosearía en un monstruo voraz, transfigurando un mero fenómeno cíclico, en un enredo simbólico. El objetivo consiste en identificar las peculiaridades de aquel marzo de 1974, en la transversalidad de los universos y micro universos míticos, y en las imágenes simbólicas del devaneo hídrico de los habitantes de la ciudad, así como las resurgencias y convergencias que definen una narrativa mítica local (el mito fundador de la gran inundación de 74), su aproximación con otros mitos directores universales y que consubstancian, a cada relato épico, un imaginario y una comunidad imaginada. Esta investigación se basa en una heurística metodológica del imaginario de Gilbert Durand (mito hermenéuticas o mitodologías), así como en el Teste Arquetípico de los Nueve Elementos (AT-9), de Yves Durand. Así, en el año de 2016, fueron realizados 21 abordajes con sujetos entre 21 y 84 años (interacciones cara a cara, individuales y colectivas, debidamente registradas - y atentando para la división de generaciones de Durand: la primera generación entre 21 y 50 años, y la segunda contemplando respondientes de 55 a 84 años), con aplicación de protocolos AT-9 y entrevistas del género preguntas y respuestas o ping pon, basadas en cebos semánticos. Desde la convergencia mito hermenéutica, se consubstanciaron dos perspectivas: la primera con la identificación de marcas de la negrita mística, de la colección de la espada, de la armonización del tiempo y de a recusa en salir de las imágenes familiares; y la segunda, la configuración de un mito fundador local y de un imaginario, resignificado, permanentemente por enredos mítico-rituales universales que purificarían por el purgo de los pecados y regeneran la vida. Se trata de la resonancia y presencia perenne de un Tub-Nharô, a un tiempo ciudad, a otro indio, y otro río, pero siempre símbolo que une una comunidad para driblar, a menos por un instante (que es mítico), la angustia de la muerte y del tiempo, haciendo con que, paradójicamente, 1974 sea - más que un momento cronológico o histórico - un movimiento imaginario, atemporal y, por lo tanto, inacabado.

Palabras-clave: Inundaciones. Imaginario. Agua. Mitodología. Tubarão (SC).

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: A enchente de 1974 - Centro de Tubarão .....	30
Figura 2: A enchente de 1974 – A criança e a sua boneca .....	31
Figura 3: A enchente de 1974 - Comprometimento da pecuária.....	32
Figura 4: A enchente de 1974 - Aglomerado de ataúdes.....	33
Figura 5: A enchente de 1974 - Milhares de metros cúbicos de lama.....	34
Figura 6: A enchente de 1974 – Os retirantes .....	35
Figura 7: Noticiário da Enchente - Jornal Folha do Sul - Janeiro de 1917.....	42
Figura 8: Condições de Navegabilidade no Rio Tubarão e vista da margem entre as ruas Marechal Deodoro e Coronel Collaço, em 1920 - Tubarão (SC).....	43
Figura 9: Monumento Torre da Gratidão - Catedral Diocesana - Tubarão (SC).....	49
Figura 10: Obelisco ‘Toba-Nharô’, alusivo ao centenário rotariano - Rotary Club Tubarão e Tubarão Leste .....	50
Figura 11: Noticiário da Enchente - Site Jornal sulinfoco - Março de 2014.....	52
Figura 12: Noticiário da Enchente - Jornal Diário do Sul - Março de 2015.....	53
Figura 13: Noticiário da Enchente - Site da Prefeitura Municipal de Tubarão - Março 2015 .	54
Figura 14: Símbolos Heráldicos de Tubarão (SC) – Brasão e Bandeira Municipal.....	55
Figura 15: Coleção Enchente de 1974 - Exposição Fotográfica Permanente no Centro Municipal de Cultura de Tubarão .....	113
Figura 16: Representações da Enchente de 1974 - Museu Willy Zumblick – Centro Municipal de Cultura de Tubarão .....	114
Figura 17: Marcas da Enchente de 1974 - Placa afixada na Engie Brasil Energia – Capivari de Baixo.....	115
Figura 18: Marcas da Enchente de 1974 - o registro da cota atingida pelo Rio Tubarão, próximo ao Farol Shopping.....	116
Figura 19: Marcas da Enchente de 1974 - placa com o registro do nível do Rio Tubarão, imóvel da família Zumblick.....	117
Figura 20: Marcas da Enchente de 1974 - marcas da enchente no imóvel da família Willemann .....	118
Figura 21: Flor - Monumento em homenagem às vítimas de 74 - Tubarao (SC).....	119
Figura 22: Draga - Monumento alusivo à retificação do Rio Tubarão - Tubarão (SC) .....	119
Figura 23: Monumento em homenagem póstuma aos desaparecidos da enchente de 1974 - Tubarão (SC) .....	120

Figura 24: Régua de monitoramento de nível, às margens do Rio Tubarão - Tubarão (SC)	
.....	121
Figura 25: Tópica sociocultural.....	137

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Os universos e os microuniversos míticos.....	145
Tabela 2: Os universos e os microuniversos míticos da pesquisa .....	240
Tabela 3: Síntese dos universos míticos, divididos por gerações.....	241
Tabela 4: Aspectos morfológicos do elemento ‘água’ .....	242
Tabela 5: Síntese dos aspectos morfológicos do elemento ‘água’ .....	242
Tabela 6: Aspectos da funcionalidade do elemento ‘água’ .....	243
Tabela 7: Aspectos do simbolismo do elemento ‘água’ .....	244
Tabela 8: Aspectos do simbolismo dos 9 elementos .....	244

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>20</b>
2.1	UM MITO EM (DIS)CURSO: ‘O TUBARÃO’ - 1974 .....	20
2.1.1	Ecos e ambivalências de um rio na história e na composição das narrativas dos tubaronenses .....	37
2.1.2	A poética das águas e os devaneios mitológicos.....	56
2.1.3	A imaginação simbólica, a dinâmica dos símbolos e a linguagem do mito .....	68
2.1.4	A fluidez mítica do tempo e da morte.....	77
2.2	O TRAJETO ANTROPOLÓGICO DO IMAGINÁRIO: FUNDAMENTOS PARA UMA COMPREENSÃO MITO(DO)LÓGICA.....	87
2.2.1	A jornada do herói, as antíteses e as estruturas do regime diurno.....	97
2.2.2	As estruturas, o eufemismo e a ‘intimidade’ do regime noturno.....	102
2.2.3	O imaginário das comunidades e as comunidades imaginadas.....	112
2.3	PRESSUPOSTOS DA ‘MITODOLOGIA’ DURANDIANA: DO MITO AOS MÉTODOS DE INVESTIGAÇÃO DO IMAGINÁRIO .....	127
2.3.1	A mitocrítica e a mitanálise .....	132
2.3.2	A técnica de análise projetiva AT-9, de Yves Durand .....	140
<b>3</b>	<b>ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO E A CONVERGÊNCIA HERMENÊUTICA COM AS ISCAS SEMÂNTICAS .....</b>	<b>147</b>
<b>4</b>	<b>RESULTADOS .....</b>	<b>154</b>
4.1	AT-9 - RESULTADOS.....	154
4.2	A MITOCRÍTICA .....	245
4.2.1	1974.....	247
4.2.2	Tubarão .....	248
4.2.3	Rio Tubarão.....	250
4.2.4	Chuva.....	251
4.2.5	Vento leste (lestada) .....	253
4.2.6	Rádio Tubá .....	255
4.2.7	Irmoto.....	256
4.2.8	Catedral.....	258
4.2.9	Solidariedade .....	259
4.3	A MITANÁLISE .....	264

<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>273</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>280</b>
<b>ANEXO A – CLASSIFICAÇÃO ISOTÓPICA DAS IMAGENS .....</b>	<b>288</b>
<b>APÊNDICE A – ISCAS SEMÂNTICAS/ENTREVISTAS.....</b>	<b>289</b>
<b>APÊNDICE B – FORMULÁRIO PROTOCOLAR DA TÉCNICA AT-9.....</b>	<b>294</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No ano de 1974, ‘o Tubarão’ parecia cumprir mais um rito de outono. O rio serpenteava, como de praxe, do pé da Serra à sua foz, em Laguna, entremeando ingazeiros, goiabeiras, laranjeiras, além de tantas matas ciliares, trasladando folhas e piavas pela correnteza, mais tarde cascudos, caras e carapicus, refeições certas para biguás, garças brancas e frangos d’água. O típico mormaço era motivo para que os tubaronenses saíssem de casa e colocassem os papos em dia, sob as poucas sombras ainda restantes nas margens, e para que a ‘gurizada’ caçasse minhocas nas barrancas ou mesmo improvisassem trampolins com escoras de madeira para um mergulho, com as ‘seguras’ boias feitas com toras de bananeira. O rio seguia, em silêncio, testemunha dos boatos, histórias, amizades, romances e saudade que o acompanhavam, em toda a sua extensão, de uma margem à outra. É bem provável que boa parte dos tubaronenses, não só se reconheça neste parágrafo, como sinta o cheiro, o frescor, o som e o odor por detrás de algumas dessas palavras mesmo que, como o autor desta pesquisa, sequer tivessem nascidos da década de setenta.

No entanto, na virada da primeira quinzena daquele março de 74, versam as narrativas, a debandada de quero-queros (*Vanellus Chilensis*), a transição entre luas (minguante e nova) e as marés de sizígia, os temporais, com chuvas persistentes e trombas d’água, potencializados pelos ventos de direção leste, aliados ao visível assoreamento do rio, pareciam (re)transmitir algo aos desavisados e incrédulos: o rio se agigantara, subiria quase 12 metros além do seu nível normal, e transformaria a cidade de Tubarão num mar - de água e lodo, marcando profundamente a relação daquele e noutros tantos equinócios de outono na vida e nos relatos dos tubaronenses. De guardião vital do desenvolvimento, o Rio Tubarão virou um monstro voraz. Isto é dito, ensinado, registrado e retransmitido, há 43 anos, de geração para geração.

A enchente de 1974, diferente de outros registros bibliográficos das dezenas de inundações anteriores - aliás, um risco presumido a exemplo de inúmeras outras civilizações pelo mundo com a dádiva de terem seus rios como artérias - fez a cidade praticamente sucumbir sob as águas de março, desabrigando milhares e matando dezenas de pessoas - registrada, inclusive, em publicações internacionais, como a revista americana *Natural Disasters* (DAVIS, 2008), que compilou as piores avalanches, deslizamentos de terras, terremotos, secas e enchentes mundiais, dentre as quais, no Brasil, a inundação tubaronense - e, sobretudo, potencializou narrativas locais que passaram, ainda mais, a legitimar uma relação íntima entre

os indivíduos, o próprio município e, em especial, o rio que lhe dá nome. E, desde então, lá se vão mais de quatro décadas.

Neste contexto, configuram-se, dentre outras, três questões-problema ao presente estudo de doutoramento: a primeira, se tais narrativas consubstanciam, de fato, um imaginário local; a segunda, confirmada a existência de um imaginário, como se desvela, se constitui e se desgasta o mito fundador; e, terceiro, que (ou quais) vestígios e marcas da narrativa mítica local identificam a atmosfera e o lastro imaginário de uma comunidade imaginada.

Ato contínuo à problemática proposta, decorrem os objetivos da pesquisa. O objetivo geral é identificar - na transversalidade dos microuniversos míticos e nas imagens simbólicas do devaneio hídrico dos tubaronenses - ressurgências e convergências que definem uma narrativa mítica local (o mito fundador da grande enchente de 1974), aproximam-na de outros mitos diretores (mitologias cosmológicas, cosmogônicas e cataclísmicas/diluvianas) e que consubstanciam, a cada relato épico, paradoxalmente atemporal e inacabado, um imaginário e uma comunidade imaginada. Do geral, desdobram-se três objetivos específicos: o primeiro, contextualizar o mito fundador da grande enchente tubaronense de 1974, sob as imagens simbólicas da água, às narrativas mitológicas de origem (cosmogônicas, cosmológicas e cataclísmicas/diluvianas), bem como, às estruturas antropológicas do imaginário; o segundo, apontar, por intermédio do AT-9<sup>1</sup>, os universos e microuniversos míticos dos tubaronenses, bem como, a morfologia, a funcionalidade e o simbolismo das imagens suscitadas pelos nove arquétipos do teste, especialmente do elemento água; e, terceiro, evidenciar, por meio dos métodos metodológicos da mitocrítica e da mitanálise, ressurgências e convergências que constituem e desvelam uma matriz mítica (o mito fundador da grande enchente tubaronense de 1974), cujos sinais apontem para a existência de um imaginário local - uma comunidade imaginada.

Dentre as hipóteses, o que se defende nesta pesquisa é que, embora repleta e entremeada de inúmeros outros elementos, fenômenos e feitos, a cada relato e nova metáfora

---

<sup>1</sup> Desenvolvido na década de 1990 pelo professor da Universidade de Grenoble e psicólogo francês Yves Durand, aluno de Gilbert Durand (estruturas antropológicas do imaginário), o método AT-9 consolida-se como uma relevante técnica experimental ou método do imaginário, com a possibilidade de expressar personalidades individuais e coletivas. O teste segue um protocolo específico, no que tange ao formato e à aplicação, composto por nove estímulos simbólicos ou arquetipais, materializados num desenho, um relato, um questionário e um quadro-síntese. A partir da técnica, por exemplo, é possível identificar: primeiro, fatos simbólicos representados em imagens - parte pictográfica, e em sentidos - na narrativa textual; segundo, uma organização e uma coerência por parte dos símbolos; e, terceiro, um inventário de simbolização através de um questionário; assim, é possível classificar e comparar 'microuniversos semânticos', a partir da estruturação e da disposição dos símbolos (DURAND, 1988). Em seu teste arquetípico dos nove elementos, Yves Durand resgata, consoante teoria de Gilbert Durand, a função precípua imaginativa que é figurar, em símbolos, as facetas do tempo e da morte com o objetivo de controlá-los, reduzindo as angústias e experiências negativas, especialmente, representadas pela noite que aterroriza, a agressividade do monstro e a catástrofe da queda

presente nas narrativas dos tubaronenses, a enchente de 1974 destaca-se, há mais de 40 anos, de forma peculiar, reforçando marcas profundas - ora nostálgicas, outras angustiantes, ora premeditativas, projetando sentimentos de alteridade e resiliência de outrora, ou mesmo reverberando atitudes que alternam passividade e bravura, também característica de um evento natural, extraordinário e catastrófico, mas que, sobretudo, apontam para aspectos identitários de um mito fundador e um imaginário local.

Outrossim, ainda no que se refere às hipóteses, presume-se que a convergência mitohermenêutica (AT-9, mitocrítica e mitanálise), por intermédio das iscas semânticas ou palavras significativas temáticas, evidencie os vestígios do imaginário tubaronense, cujo lastro consolida uma comunidade imaginada através de um mito fundador. E, além disso, pressupõe-se que, sob as imagens simbólicas das águas de março de 1974, a narrativa mítica local reatualize, ressignifique e aproxime mitos diretores de tempos outros (cosmogônicos, cosmológicos e cataclísmicos/diluvianos), caracterizando um núcleo comum e movimentos temporais cíclicos da humanidade, embora metaforizados, delineados e interpretados sob diferentes perspectivas.

Ao aproximar as percepções dos tubaronenses aos mitólogos e estudiosos do imaginário, por intermédio de métodos específicos das ‘ciências das profundezas’ (teoria do imaginário durandiano), espera-se evidenciar a noção de semanticidade de um mito fundador local, a partir da perspectiva do imaginário, na medida em que se estreita um elo - dinâmico, convergente e concomitante - entre concepção de potência simbólica da imaginação, tripartição de dominantes reflexológicas e bipartição dos regimes do simbolismo, compondo um trajeto antropológico, numa relação efetiva entre a sensibilidade humana e o entorno, bem como sua ‘cientificidade’.

Do mesmo modo, por meio dos devaneios hídricos e, por conseguinte, dos símbolos metafóricos e ambivalentes do elemento arquetipal água, a narrativa tubaronense da ‘grande’ enchente de 1974, juntamente com os relatos que a circundam, ao realçar a existência de um imaginário local, a partir de um mito, consolida mais um esforço rumo à derrocada dos muros de uma tradição filosófica ocidental de modelos mentais arbitrários que reduziram as ciências, a imaginação e a própria linguagem ao formalismo e preponderância dos signos, de um ‘significante sem significado’, condenando-as a um mundo de sombras, recalque e de ‘desprestígio’.

Além da viabilidade e pertinência social, em decorrência da aplicabilidade local da teoria do imaginário - conceitos, interfaces e mitodologias - a presente pesquisa torna-se relevante cientificamente, dentre outras variáveis, na medida em que propõe uma

complementariedade mitohermenêutica (a interação entre os métodos AT-9, mitocrítica e mitanálise), permitindo um direcionamento comum e uma leitura ainda mais efetiva (e convincente) do desvelamento, constituição e eventuais desgastes de um mito fundador e, por conseguinte, do imaginário de uma comunidade imaginada.

Neste cenário, diante da possibilidade de contribuir com as ciências do imaginário, além de atender às premissas da área de concentração ‘processos textuais, discursivos e culturais’ e à linha de pesquisa ‘linguagem e cultura’ do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul, que possibilitou correlacionar linguagens, manifestações culturais e estéticas, bem como, produções simbólicas da sociedade, realizou-se um levantamento em bases de dados de excelência acadêmica do Portal Periódicos e do Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES - com a finalidade de acessar pesquisas similares à presente proposta.

A busca, num primeiro instante, contemplou as palavras-chaves (unitermos ou *keywords*) ‘enchente’, ‘catástrofe’, ‘água’, ‘imaginário(s)’, ‘mitos da água’, ‘símbolos da água’, ‘teste arquetipo ou AT-9’, ‘mitocrítica’ e ‘mitanálise’, todas versionadas para a língua inglesa e separadas em grupos similares para pesquisa *booleana*: (‘Flood’ OR ‘Catastrophe’ OR ‘Water’) AND (‘Imaginary’ OR ‘Imaginaries’ OR ‘Water myths’ OR ‘Water Symbols’) AND (‘Archetypal test’ OR ‘AT-9’ OR ‘AT 9’ OR ‘Myth criticism’ OR ‘Myth analysis’ OR ‘Myth-criticism’ OR ‘Myth-analysis’ OR ‘Mythcriticism’ OR ‘Mythanalysis’).

O rastreo foi realizado em repositórios internacionais, atentando para bases de dados afins ao tema da pesquisa, a partir do site de Periódicos da CAPES (PsycArticles – APA, Proquest, Web of Science, Scopus, Ebsco e Science Direct), dentre as quais, com seis resultados positivos obtidos. Dos resultados, cuja ênfase esteve direcionada às áreas de história, psiquiatria, psicologia, arqueologia, linguagem e antropologia, não foram encontradas pesquisas similares ao presente estudo.

Ainda na direção da originalidade, ineditismo e qualificação acadêmica, na averiguação no banco de teses e dissertações da CAPES, igualmente, foram realizadas buscas com diferentes combinações (1º. ‘Flood’ AND ‘Imaginary’, 2º. ‘Flood’ AND ‘Water Myths’, 3º. ‘Flood’ AND ‘Myth analysis’, 4º. ‘Flood’ AND ‘Myth-criticism’, 5º. ‘Catastrophe’ AND ‘Imaginary’), com alguns trabalhos atinentes às buscas, no entanto, que também não refletiam, integralmente, à proposta desta pesquisa.

Este estudo de doutoramento tem a finalidade de reforçar os métodos mitohermenêuticos, a linguagem simbólica e o imaginário, servindo-se (e procurando servir) de base epistemológica e metodológica às investigações afins, que concebem o imaginário e,

por conseguinte, o mito - para além da razão - enquanto ciência convergente, acolhedora e sensível aos movimentos da potência simbólica que resulta da interface entre homem e Cosmo. Um imaginário que conecta uma comunidade imaginada, cuja chave e portal eclodem - não no recalque do psiquismo humano - mas na troca simbólica de trajetos antropológicos (do objetivo para o subjetivo - e vice-versa), onde o experimentar e o experienciar valem tanto quanto o referendar e, especialmente, a angústia, a morte e o tempo estão sob controle, ações que, infelizmente, a cronologia e história 'oficial' não dão conta.

As próximas páginas estarão divididas em seis capítulos. Este primeiro capítulo, abordando a contextualização, delimitação do tema, justificativa, as questões-problema, hipóteses, os objetivos geral e específicos, além do estado da arte da tese proposta. O segundo capítulo apresenta o referencial teórico e, nesta perspectiva, subdividido em três etapas: inicia com a explanação dos aspectos conceituais do mito, aspectos da narrativa tubaronense de 1974 em (dis)curso, bem como, ecos e ambivalências da história do município, a partir de enredos cujo protagonista é o seu principal rio (aspectos do passado e do presente), seguido de um mergulho nas diferentes mitologias, a partir da poética e do devaneio das águas, terminando com a temática da imaginação simbólica, a dinâmica dos símbolos, linguagem do mito e a fluidez mítica do tempo e da morte.

A segunda parte do capítulo dois apresenta a teoria do imaginário, por meio do trajeto antropológico e seus fundamentos para uma compreensão mitológica e mitodológica, além da jornada do herói, as antíteses e as estruturas do regime diurno e as estruturas, o eufemismo e a 'intimidade' do regime noturno; a última etapa do capítulo teórico, traz os pressupostos da mitodologia ou mitohermenêutica durandiana: do mito aos métodos de investigação do imaginário (a mitocrítica, a mitanálise e técnica de análise projetiva AT-9).

Já o capítulo três retrata o enquadramento metodológico com a delimitação da pesquisa, do objeto e do *corpus* escolhidos e, sobretudo, com a convergência mitohermenêutica, a partir da utilização das iscas semânticas ou palavras significativas temáticas. Este capítulo ainda aprofundará o ambiente inerente à pesquisa, bem como, sua tipologia, abordagem e procedimento de coleta (através das mitodologias durandiana) que determinarão os parâmetros para a análise de dados.

Ademais, o capítulo quatro, traz as análises descritivas dos três métodos metodológicos (AT-9, mitocrítica e mitanálise), com base na aplicação de protocolos e entrevistas aos 21 sujeitos tubaronenses participantes, com idades entre 21 e 84 anos (tendo como base no ano de 2016), divididos em dois grupos geracionais (30 em 30 anos, conforme hermenêutica durandiana).

E, para concluir a apresentação deste estudo, reiterando o convite para a leitura e para o passeio simbólico nas águas catastróficas do Rio Tubarão em 1974, o capítulo cinco expressa as considerações finais, contemplando as principais percepções derivadas do ponto comum e da complementariedade das metodologias, seguido das referências, anexos e apêndices

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 UM MITO EM (DIS)CURSO: ‘O TUBARÃO’ - 1974

Naquela noite, a natureza levantou a corneta para um toque de silêncio profundo, emocionante e esmagador que somente era escutado pelo coração daqueles que haviam passado por aquela terrível provação. Asas negras haviam amortalhado a cidade (VETTORETTI, 1992, p. 232).

Há um espaço onde caos, fragmentos e convenções coexistem com o extraordinário e o sobrenatural, num tempo que não se mede pelos grânulos de uma ampulheta ou pelos ponteiros de um relógio. Neste lugar metafísico, mas, aparente ou paradoxalmente, tão ‘real’, o contraditório, a loucura, as recordações, os medos, os acontecimentos, as expectativas, santos, demônios e até os profanos subjazem e transcendem a superficialidade da experiência cultural tecnicamente positivada e mediada.

Lá, nesse lugar, o poder é mágico, há uma ancestralidade sempre presente que também prenuncia um dever. É como se a oralidade, o texto e o contexto se entrelançassem - convergindo metáforas - e as objetividades com as subjetividades dos homens, os daqui e os de outrora, fizessem sentido tecendo a simples aventura de viver, da mais tenra fase embrionária, passando pelo nascimento, desenvolvimento, morte, putrefação até a liberação da alma para o acesso à vida eterna, sob a luz ou trevas. Lá (ou aqui) não é necessário denotar e compreender tudo, mas é imprescindível experienciar, numa comunhão sinérgica entre o mundo psíquico e o mundo dos sentidos. Este lugar é o pensamento mítico que tem o imaginário como seu principal produto (LEGROS *et al*, 2007).

Quase uma dezena de séculos depois - de uma tradição positivista e iconoclasta - com a ressurgência dos mitos, as ciências do imaginário e, por conseguinte, suas mitohermenêuticas parecem, de fato, ocupar espaço numa sociedade, paradoxalmente, imagética. Segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012), uma demonstração bastante *lógica* de que informação e experiência estão repletos de vestígios (sonhos, fantasias, digressões e projeções) enfim, traços míticos e arquetipais do imaginário, que podem ser captados por meio de um arranjo dinâmico e narrativo de suas imagens e símbolos na busca de sentidos para a existência: “(...) o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (DURAND, 2004, p. 41).

Os mitos estão imbricados na trajetória dos indivíduos, ensinando-os a criar, agir e a reagirem, conforme Campbell (1991, p. 29) “(...) me dizem onde estou”; por isso, é possível afirmar que as pessoas dispõem de uma linguagem universal e, muitas vezes, esquecida

(FROMM, 1987), por onde orbitam imagens e símbolos de um universo mitológico. Mito é um discurso difuso e múltiplo, conforme Rocha (2012), ao mesmo tempo, uma experiência coletiva, sempre aberto, como um enigma.

(...) aquilo que se relata”, o mito é aqui compreendido como a narrativa dinâmica de imagens e símbolos que orientam a ação na articulação do passado (*arché*) e do presente em direção ao devir (*télos*). Neste sentido, é a própria descrição de uma determinada estrutura de sensibilidade e de estados da alma que a espécie humana desenvolve em sua relação consigo mesma, com o Outro e com o mundo, desde que, descendo das árvores, começou a fazer do mundo, um mundo humano. Daí a importância também das metáforas, como *metha-phoros*, um além sentido que impregna a imagem e explode a sua semântica. Diferente, portanto, das concepções usuais de ‘mito’ como algo ilusório, fantasioso, falacioso, resultado de uma má consciência das coisas e das leis científicas (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 121).

A narrativa mitológica, em algumas oportunidades ainda estereotipada e invisível às diferentes áreas das ciências, a partir de um pensamento livre, *selvagem* e desinteressado (LÉVI-STRAUSS, 1978), tem a desafiadora missão de evocar cheiros, cores e, especialmente, vozes intercambiadas numa escritura e oralidade plural, estreitando elos entre as ciências da linguagem, a antropologia, a história e a própria mitologia, locupletando momentos e movimentos do íntimo da natureza humana.

Os mitos têm basicamente quatro funções. A primeira é a função mística - e é disso que eu venho falando, dando conta da maravilha que é o universo, da maravilha que é você, e vivenciando o espanto que é este mistério. Os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas. Se isso lhe escapar, você não terá uma mitologia. A segunda é a dimensão cosmológica, a dimensão da qual a ciência se ocupa - mostrando qual é forma do universo, mas fazendo-o de uma tal maneira, que o mistério, outra vez, se manifesta. A terceira função é sociológica - suporte e validação de determinada ordem social. E aqui os mitos variam tremendamente de lugar para lugar. (...) Depende de onde você estiver. Foi essa função sociológica do mito que assumiu a direção do nosso mundo - e está desatualizada (CAMPBELL, 1991, p. 44).

Segundo Benjamin (2012), as sociedades e, respectivamente, suas tradições têm o que contar com a ‘beleza épica e romântica’ da verdade, de forma mística e sensível. A experiência de narrar, em vias de extinção, traz à tona a sensualidade de produzir imagens em contraposição à anestésica que empobrece a humanidade desde a era industrial (BUCK-MORSS, 2002), condenando o aparato sensorial do corpo às margens e à escuridão da história. Neste contexto, também para Durand (2002, p. 357), “(..) o mito nunca é uma notação que se traduza ou se decodifique, mas é sim presença semântica e, formado por símbolos, contém compreensivamente o seu próprio sentido”. Segundo o antropólogo, traduzi-lo seria incorrer

em erro, transferindo o seu sentido semântico para o semiológico e, sobretudo, ‘empobrecendo’ a pluralidade de sua potência simbólica. Neste sentido, para Gomes (2009, p. 51), “a narrativa mítica é da ordem da imaginação, do devaneio coletivo. O devaneio só surge diante do impasse entre a não correspondência entre a imagem mental e a imagem real, entre o que gostaria que fosse e o que é”.

A narrativa dá substância ao mito - que se alicerça na história (mas não se fixa nela) - sob uma tessitura poética que consola (e, outras vezes, potencializa) a angústia do homem, convidando-o, certo de sua finitude, a formar imagens cosmológicas, a partir do lugar que ocupa, consubstanciando suas referências existenciais. Seus símbolos, com elevado poder criativo, brotam, penetram e conectam pessoas e suas manifestações, numa contação de histórias de vidas profanas, mas, especialmente, sagradas - onde deuses caminham, alimentam-se, castigam e concedem penitência, por intermédio da natureza - repetindo permanentemente o ato da criação, regenerando, de forma cíclica, o tempo - do instante e o celeste: “a pregnância do mito é o que vai permitir sua resistência ou dispersão no tempo. A atualização pode se dar como tomada de um estereótipo e/ou ressignificação mítica da narrativa” (MORAES, 2016, p. 146).

Dentre suas funções, a mitologia, ao enunciar uma tradição, traz consigo o vislumbre e a perplexidade perante o mistério da existência, oferece um enredo cosmológico, da cosmogonia à vida eterna - que é cíclico e estabelece uma certa ordem social, integrando indivíduos, física e espiritualmente.

Na verdade, o primeiro e mais essencial serviço de uma mitologia é este, o de abrir a mente e o coração à maravilha total de todo ser. E o segundo serviço é cosmológico: representar o universo e todo o espetáculo da natureza, tanto como o conhece a mente como vê o olho, como uma epifania, de tal modo que quando o relâmpago lampeja, ou o sol poente inflama o céu, ou se vê um gamo de pé, alerta, a exclamação ‘Ah!’ possa ser pronunciada como um reconhecimento da divindade (CAMPBELL, 1991, p. 9).

O mito e suas narrativas plurais podem legitimar oralidades e escritas, no entanto, refletem a fundamental capacidade humana de, por meio da linguagem, observar, interagir, ouvir e passar adiante valores culturais de outrora, descortinando, de fato, o estereótipo que o *povo civilizado* tem em relação aos *povos primitivos*, sem escrita (LÉVI-STRAUSS, 1978). Para Durand (1996, p. 95), o mito vai além da linguagem, distribuindo papéis na história e, inclusive, interfere em momentos históricos de um século ou de uma época.

A ação de narrar é um reviver simbólico. Segundo Durand (2004, p. 88), “no *sermo mythicus*, o substantivo deixa de ser o determinante, o ‘sujeito’ da ação e, a fortiori, o ‘nome

próprio’, dará lugar a muitos atributos - os ‘adjetivos’ - sobretudo à ‘ação’ expressa pelo verbo”. Ao relativizar e deixar fluir as emoções de um imaginário, intercambiando sabedorias, aproximando diferenças e também evidenciando instabilidades (SOUTO, 2003), as narrativas recriam o mito, numa prática recíproca e coletiva.

E é a possibilidade (e ousadia) de ouvir e reverberar vozes, sentimentos e *quiçá* devanear com poesia (BACHELARD, 1997) que, a seguir, encoraja a presente pesquisa doutoral a mergulhar fundo sob as águas - já não mais tão cristalinas, cuja correnteza permita (re)visitar, de uma barranca a outra, mesmo sob o impetuoso sopro da lestada; relatos e narrativas que marcaram uma comunidade no interior catarinense, numa trama que envolve nostalgia, angústia, medo, resiliência e, simbolicamente, o seu principal protagonista: o Rio Tubarão.

Assim, o Tubarão não simboliza um peixe homônimo. O topônimo Tubarão é uma adaptação europeia de *Tub-Nharô*<sup>2</sup>, cacique feroz, de semblante bravio, que liderava uma aldeia de guaranis nas proximidades do rio que corta a cidade de ponta a ponta, segundo Vettoretti (1992, p. 64), embasado nas correspondências e relatórios dos jesuítas que catequizavam a região sul do país no final do século XVI (dezesseis) e início do século XVII (dezessete). Feroz, para o historiador tubaronense, porque trocava, com agentes escravocratas, “(...) bugigangas e alguns utensílios, tais como facões e anzóis” por prisioneiros de outras tribos.

Na condição de uma população hídrica, nos devaneios míticos dos tubaronenses, peixes de água doce - como jundiá (que também adjetiva alguém ardiloso), cascudo, cará e carapicu - fazem muito bem para a mente; a ave *Vanellus Chilensis*, popularmente conhecida no Brasil como quero-quero, quando em bando, prenuncia chuvas e mais chuvas; a lua, mais do que despertar o *lobisomem*, aumenta maré; a água da chuva faz recém-nascido antecipar a fala; e um dos dentes, da primeira dentição, deve ser jogado no rio (ou no telhado), de costas e sob as bênçãos dos deuses, garantindo o sorriso futuro; mas, especialmente, em Tubarão, vento leste é sinônimo de chuva forte e enchente.

São fragmentos de narrativas míticas que legitimam uma relação íntima entre a cidade e o rio que lhe dá nome, a exemplo de inúmeras outras civilizações com a dádiva de terem seus rios como artérias, cujos conteúdos permitiram que homens, até então nômades - por volta de 10 mil a.C (antes de Cristo), enfim garantissem subsistência, demarcassem

---

<sup>2</sup> *Tub-Nharô, Tuba-Nharô ou Toba-Nharô* - mais tarde ‘Tubarão’, numa adaptação europeia - são expressões utilizadas, no decorrer desta pesquisa e por diferentes autores, para designar o cacique feroz, de semblante bravio, que liderava uma aldeia de guaranis nas proximidades do Rio Tubarão. A opção será pelo vocábulo *Tub-Nharô*, conforme Vettoretti (1992), salvaguardando as demais manifestações.

territórios e se organizassem socialmente ao estabelecerem vínculos afetivos, desde a Índia, com o Indo e o Ganges; passando pela Mesopotâmia, com o Tigre e o Eufrates; pelo o Egito, com o Nilo; o Jordão, entre Israel e a Palestina; depois pela China, com o Huang Ho e o Yang-Tsé; pelo Danúbio, na Europa; o Mississipi, na América do Norte; até o Amazonas, na América do Sul; dentre tantas outras localidades, no Brasil e no mundo.

O Tubarão, nasce na Serra Geral, e é o rio principal de uma Bacia Hidrográfica homônima, que inclui as áreas das lagoas Santo Antônio, Imaruí, Mirim, Santa Marta, Camacho, Garopaba do Sul, Ribeirão Grande, contando com mais de 270 rios que serpenteiam 6 mil km<sup>2</sup>, nos 18 municípios que compõem a AMUREL - Associação dos Municípios da Região de Laguna (GAPP-UNISUL, 2016).

O município, nos registros de Vettoretti (1992), já foi distrito de Laguna, com a denominação de Poço Grande do Rio Tubarão e depois Freguesia Nossa Senhora da Piedade do Tubarão, rota e parada dos tropeiros - que intercambiavam charque, queijo, pinhão, dentre outros produtos, entre o planalto e o litoral, com os produtos dos barqueiros, vindos de outras regiões do Brasil pelo Porto, tais como o peixe seco, o ferro e o sal - até se emancipar em 1870.

Em ato contínuo à emancipação, sem perder tempo, os tubaronenses estimularam a vinda das irmãs da Congregação da Divina Providência, que deram origem ao Colégio São José (1895) e, em seguida, ao hospital Nossa Senhora da Conceição.

Neste momento, na década de 20, já dispunham de energia elétrica, e de uma ponte, ligando uma margem a outra, na década de 30. Na década seguinte, passam a contar com uma biblioteca municipal, instalam uma Unidade da Companhia Siderúrgica Nacional, conhecida como Lavador de Capivari, depois Usina Termelétrica Jorge Lacerda, hoje Engie Brasil Energia, potencializando a atuação da Estrada de Ferro Dona Thereza Christina (já instalada quase sete décadas antes), fundam o colégio Sagrado Coração de Jesus, depois Dehon, hoje o maior colégio da cidade, e estimulam a fundação da primeira rádio do sul de Santa Catarina, a Sociedade Rádio Tubá.

Já na década de 50, instituições como Rotary Club, Loja Maçônica, Associação Empresarial, Correios, a Escola Técnica de Comércio, dentre outras, passam a fazer parte da cidade, além da implantação de um aeroporto. Na década de 60, a cidade passa a contar com um instituto municipal de ensino superior, hoje uma das maiores universidades catarinenses - Unisul; e na década de 70, inauguram a nova Catedral Diocesana (VETTORETTI, 2004).

Até aqui, como nos demais ciclos que se sucederam, março de 1974 também dava sinais de que despontaria como um outono diferente, alegre e pujante. O mormaço, típico da estação, era convidativo para passear no comércio e colocar papos e cadernetas em dia.

Enquanto isso, depois da aula, sem as folhas e folhagens e muito menos os frutos dos ingazeiros, goiabeiras, bananeiras e dos pés de banana-do-japão, que margeavam o rio nos meses anteriores, sobrava tempo e material para a *gurizada* caçar minhocas, fazer estilingues e ainda improvisar um mourão - para pendurar a roupa - e pular de um trampolim com escoras de madeira para um mergulho, ladeados com as *seguras* boias feitas com toras de bananeira.

A atração da lua e do sol, no equinócio de outono no hemisfério sul, em virtude da temperatura elevada, reverberava, além do rio da Cidade Azul (dístico de autoria do escritor, jornalista e político catarinense Virgílio Várzea, encantado com a sua beleza e a limpidez de suas águas, refletindo o azul celeste), os pios do biguá, da garça branca e do frango d'água, além de descortinar, pela transparência, as piavas que não resistiam aos farelos dos alimentos dos pescadores (VETTORETTI, 1992).

As narrativas dos tubaronenses seguem temperadas de nostalgia e sensibilidade: “delineando vales e montanhas, percorrendo os caminhos da imensidão, abriste os braços, fizeste história, fizeste morada, criação! Bendito sejas tu! Em prosa e verso, uma oração, sagrado, belo RIO TUBARÃO!”, relembra Bettiol (2015, p. 13), em sua declamação, numa coletânea intitulada *Rio Tubarão, no curso d'alma*. Já Herdt (2015, p. 24), na mesma obra, relembra tempos idos de uma Bacia límpida e prazerosa: “havia abundância no rio. O cascudo era apanhado com as mãos na lâmina d'água que cobria a laje de pedra. (...) Nos deliciávamos com banhos frequentes, com piavas céleres e saltitantes massageando os pés”.

Naquela década, o rio era testemunho de uma harmonia, quase improvável, das falações, do odor dos peixes do Mercado Público Municipal e mesmo do ruído que mesclavam motores dos carros, caminhões e bateiras - pequenas embarcações que garantiam sustento retirando areia, transportando alimentos e pessoas - que, sobretudo, criavam sinergias entre boatos, histórias, amizades, romances e saudade de uma margem a outra: “o rosto serenava, sorria para si mesma. Ainda não tinha fila, para pegar a canoa que a levaria ao outro lado. Descia pelo barranco por uma escada improvisada pela natureza” registra Felisbino (2015, p. 73), numa prosa poética da própria história.

No entanto, na virada da primeira quinzena daquele março de 1974, os pios do quero-quero, a lestada - ventos de direção leste que alteraram as águas oceânicas e o desempenho das marés - os temporais, as chuvas persistentes e as trombas d'água, intensificadas pelo assoreamento, não foram suficientes para convencer os tubaronenses de que o rio se agigantara, subindo 12 metros além do seu nível normal, transformando a cidade num mar - de água e lodo - e, definitivamente, causaria marcas profundas na relação daquele e noutros tantos equinócios de outono dos tubaronenses.

Era 22 de março e as chuvas intensas, segundo Vettoretti (1992), já castigavam o costão da Serra, com reflexo na Bacia do Rio Tubarão, que aumentava, ainda timidamente, o seu volume. No dia seguinte, no período vespertino, as chuvas prosseguiram e o risco aumentou. No início, conforme Machado (2005), os moradores não levaram a sério o perigo eminente da lestada, crenças de que seria uma cheia, com alagamentos, como quaisquer outras tantas que já ocorreram no município e que jamais haveria um brusco transbordamento do rio. Medeiros (2015, p. 139-140), sublinha que “suas águas pareciam dizer ‘vou mostrar-lhes como posso crescer’. (...) Eu, particularmente, como sou originário de Blumenau, onde o povo sempre esteve acostumado, não só com as cheias, mas também com a monitoração das chuvas nas cabeceiras do Rio Itajaí-Açu, não dei o menor crédito para a mensagem do Rio (...)”.

Porém, com o passar das horas e inúmeros alagamentos a situação se reverteu. A rádio Tubá, pela localização privilegiada, numa colina bem ao lado da Catedral do município, já começou a destinar boa parte da programação tendo em vista a proeminência de uma catástrofe e, inclusive, segundo Machado (2005), passou a servir de foro para tomadas de decisões estratégicas por parte das autoridades, abarrotando seus corredores estreitos de influentes e de um grande número de cidadãos que vinham em busca de notícia dos parentes.

(...) Dentre os apelos radiofônicos, inúmeros são os que buscam, com expressão sôfrega, obter notícias de parentes residentes nas áreas atingidas pela cheia, principalmente daqueles residentes na região ribeirinha. Alguns, à sua vez, dirigem-se a familiares distantes, para comunicar-lhes que nada sofreram diretamente. Outros, mais calmos e conformados com a situação diante do que apreciam, informam que tiveram as casas alagadas, perderam móveis e utensílios, porém, para descanso de todos, se encontram em boas condições físicas (MACHADO, 2005, p. 25).

Segundo Machado (2005), dos técnicos aos leigos, todos passaram a calcular o nível do rio que seguia subindo, uns no *olhômetro*, tendo como base os arbustos das encostas, outros fincando bambus. Segundo o autor, em pouco tempo as margens do rio estavam tomadas por curiosos, com seus rádios na mão.

Chega, então, a vez de até o prefeito municipal Irmoto José Feuershuetze, feito desesperado, ainda por intermédio dos microfones da Tubá, implorar que seja proporcionado socorro imediato aos habitantes da cidade de Tubarão; que lhes sejam enviados alimentos, água, roupas, etc., pois, infelizmente, chegara a tão temida situação de calamidade pública. Em meio ao caos que se avizinha, os ouvintes da comentada emissora testemunham emocionante diálogo: por via telefônica, a partir da própria rádio, que transmite ao vivo, o prefeito de Tubarão, angustiado e ofegante, quase em lágrimas, dialoga com o seu colega cricumense, prefeito Algemiro Manique Barreto (MACHADO, 2005, p. 28).

Dali para a frente, valeu o instinto de sobrevivência. Mesmo com a chuva e o breu que assolavam a noite de 23 de março, a população, que se misturava aos animais à procura de lugares altos e enxutos, *zigzagueava* pelas ruas, sem controle, impotente e sem referência: “caíra por terra a noção de tempo e principalmente das horas, até porque aguardar o amanhecer, paradoxalmente, representava incontrolável angústia (...)” (MACHADO, 2005, p. 45).

Relegada ao desmando e a iniciativas improvisadas, até a formação de uma Comissão Municipal de Defesa Civil, era a rádio Tubá que, tecnicamente bem equipada, de acordo com Machado (2005), cumpria com a missão de informar e orientar. Com os múltiplos alagamentos, a emissora atuava diuturnamente com uma unidade volante, por meio do Programa intitulado *Tubá Urgente*, incumbida de noticiar a situação dos bairros e das vias públicas da cidade, além de acompanhar a evolução das chuvas noutras cidades que compunham a Bacia do Rio Tubarão.

Enquanto isso, segundo Vettoretti (1992), o morro que abrigava a Catedral Diocesana, recém-inaugurada em 1971, fervilhava de desabrigados. Segundo o Padre Raimundo Ghizoni, pároco da Catedral na época, em entrevista concedida à Didio (2005), eram “(...) aproximadamente 3.000 pessoas molhadas e sem comida que encontravam ali um abrigo seguro. (...) Muitos que ajudaram a construir a Catedral, a Casa de Deus, nem sequer podiam imaginar que estavam construindo um abrigo para a própria vida (...)”.

Por volta das 18 horas, a ponte pênsil, defronte a Unisul, foi tragada pelo rio e alguns bairros já contavam com 20 cm a um metro de lâmina d’água. Segundo Vettoretti (1992), com a chuva seguindo forte, e com vento leste, desde Orleans, ou seja, comprometendo toda a Bacia do Tubarão. Com a informação, conforme registros do escritor e historiador tubaronense, após o apelo dramático do Padre Germano Spricigo, na Rádio Tubá, para que as pessoas deixassem suas casas porque o pior estava por vir, o Comando do Exército impediu a emissora que noticiasse fatos da enchente, alegando incitação ao caos. Naquela noite, a Tubá passou a irradiar músicas clássicas, configurando, para Vettoretti (1992) e seus conterrâneos que viviam aquele momento, uma noite de ansiedade e temor.

O momento, obedecidas as devidas proporções, fazia lembrar o pungente naufrágio do ‘Titanic’, em 1912, quando, o transatlântico já a soçobrar, a orquestra a bordo ainda executava ricas sinfonias, numa despedida permeada de poesia e lirismo. Na Tubá, acompanhado de semelhantes notas musicais de fundo e tomado de irrefreável emoção, o locutor voluntário de plantão, no horário, Osvaldo Della Giustina, emite a derradeira mensagem, via rádio, à sobressaltada população tubaronense: ‘atenção, senhoras e senhores ouvintes, a Comissão comunica que dois terços da cidade estão alagados e que, ainda assim, reina a tranquilidade e não há motivo de preocupação com maior tragédia (MACHADO, 2005, p. 41).

Para Machado (2005), que exercia a sua profissão durante a enchente, o silêncio dos microfones da Tubá foi o primeiro sinal ‘real’ para a população tubaronense de que algo realmente complexo estava acontecendo.

A altura das águas quase atingiu o 2º andar do Seminário. No dia 23/03/74, sábado à tarde, a nossa turma de filosofia saiu pela estrada da beira do rio, para ver como estava o rio Tubarão e fomos até o centro. Alguns passaram a ponte, só que não voltaram mais, porque a Defesa Civil interditou a ponte. Tiveram que ir para a Catedral. E nós, enquanto voltávamos para o Seminário, o rio já estava transbordando, inclusive presenciamos até a queda da ponte pênfil <sic>. Quando chegamos à rua que vai para o Seminário, não conseguimos mais entrar, pois a água já tinha alagado toda a parte baixa (MEZARI, 2002, p. 227).

No domingo, dia 24, de manhã, a chuva dava uma trégua, com a alvissareira notícia de que o Rio Tubarão começava a baixar, segundo Vettoretti (1992); o mesmo acontece com móveis e outros pertences que estavam no alto das residências. No entanto, o clima desolador volta contagiar a cidade. No final da tarde, a precipitação copiosa que mais parecia ‘granizo em gotas’ retorna, prenuncia a catástrofe, com o rio se volumando rapidamente em função das chuvas em Lauro Müller<sup>3</sup> : “era um monstro rugindo que ia arrebentando tudo” (VETTORETTI, 1992, p. 230). Segundo o historiador, no final da noite, tudo emudeceu, com exceção da estridência sonora do rio e dos gritos, quando as águas se assenhoram e transformavam a cidade num oceano, com raras ilhas. Muitos, conforme Vettoretti (1992, p. 231) “(...) dormiam e acordavam com o pé na água”; e quase 200 cidadãos outros silenciariam para sempre.

Os testemunhos de Machado (2005) registram cenas jamais vistas, em virtude da violência das águas que destruíam tudo o que, segundo o autor, diferenciava a enchente de Tubarão de outras tantas pelo Estado naquele período, como Blumenau, Rio do Sul e Porto União, também de grandes proporções. Só se via gente no alto, seja no forro das casas ou sob o tempo, implorando socorro durante toda aquela madrugada, a ‘noite da agonia’: “há também quem chore, permeando os soluços com o balbuciar de orações e rogos pela cessação da chuva. Que seja agora! A prece dolorida parece emergir como manifestação de desespero (...)” (MACHADO, 2005, p. 56).

Depois de termos vivido um sábado e domingo com as águas tomando lugar onde ninguém imaginava que pudessem chegar, fomos dormir. (...) o Lino Brunel e eu, que dormíamos numa sala, pois o nosso quarto estava tomado pelas goteiras, fomos

---

<sup>3</sup> A Bacia Hidrográfica do Rio Tubarão engloba 18 municípios – além de Tubarão, Orleans, São Ludgero, Braço do Norte, Grão Pará, Rio Fortuna, Santa Rosa de Lima, Anitápolis, São Bonifácio, São Martinho, Armazém, Gravatal, Capivari de Baixo, Tubarão, Pedras Grandes, Treze de Maio, Jaguaruna, Sangão e, especialmente, Lauro Müller, onde nasce, na encosta da Serra do Rio do Rastro, segundo (GAPP-UNISUL, 2016)

acordados com a recomendação: - “a água está entrando na casa, é preciso salvar os livros da biblioteca”. Levantei sobressaltado, vesti-me, calcei os tênis, parece engraçado, mas era precaução contra as cobras, pois na noite anterior já havia pisado sobre uma cobra. Ao descer as escadas pisei na água. Realmente a água já estava dentro de casa. Cena terrível. Sem luz, fui pela noite escura caminhando na água, procurando salvar o material escolar e alguns livros da biblioteca. Sei que carreguei livros até que a água alcançasse a cintura. E a água continuava subindo. A cada quinze minutos subia um degrau. Fugir para onde? Pedir socorro para quem? (...) E as águas estavam furiosas, iam levando tudo o que havia pela frente. Casas passavam em frente ao seminário como se fossem balsas. O rio levava árvores inteiras, bois, vacas, cavalos. Um porco pode ser ‘pescado’. Foi preso numa sala do andar superior do seminário e serviu mais tarde como alimento com um pouco de farinha para matar a fome dos famintos seminaristas. Era realmente um panorama terrível. (...) Para mim, veio à lembrança a cena bíblica do dilúvio. Que alívio! Que alegria, em poder continuar a vida (BUSS, 2002, p. 555).

Para ambos, Vettoretti (1992) e Machado (2005), nos arredores restara o suporte único de um abnegado e anônimo radioamador tubaronense que, após o silêncio da Rádio Tubá, encontrava forças para clamar por socorro, via linguagem internacional, enquanto a bateria do seu equipamento resistia. Segundo constam em suas obras, o apelo do cidadão tubaronense teria reverberado na Argentina, redirecionando a mensagem até um navio da Marinha brasileira, até que, por fim, a informação chegaria ao conhecimento das autoridades catarinenses.

Com um dia cinzento, a segunda-feira, 25 de março, parecia fúnebre. O vento muda de direção prenunciando que o Rio Tubarão começaria a baixar, com a vazão a todo o vapor em direção ao Oceano, deixando para trás o rastro da chuva diluviana que transformou logradouros tubaronenses em correntezas e afluentes. Tubarão, com 90% do seu território coberto por água e lama, parecia ter desaparecido de vez do mapa. Nas palavras de Vettoretti (1992, p. 231), um “pranto coletivo. Muitos pareciam escutar o toque da corneta do anjo do apocalipse”.

Figura 1: A enchente de 1974 - Centro de Tubarão



Fonte: Centro Municipal de Cultura de Tubarão (2016).

Famintos adultos e, especialmente, as crianças, em condições precárias de higiene, choravam impacientes. Até que os donativos chegassem, as pessoas se viravam nos forros das casas garimpando o que podiam, inclusive, no lodo e na correnteza que aos poucos se dissipava, transladando suas águas escuras, com animais, pessoas, casas e móveis. Em meio ao desespero, segundo Machado (2005, p. 84), um questionamento: “- seria, mesmo, o fim do mundo? É que tudo parecia terminar ali, eliminado pela bárbara intempérie. (...) É algo indescritível, como visto em filmes de ficção científica”.

Figura 2: A enchente de 1974 – A criança e a sua boneca



Fonte: Centro Municipal de Cultura de Tubarão (2016).

De repente, na manhã de terça-feira, conforme Machado (2005, p. 104), um efeito sonoro rompe as nuvens, ainda abafado pelo tempo fechado. Era um helicóptero de busca e salvamento da Força Aérea Brasileira (FAB): “a chegada da aeronave é festejada porque significa que ninguém mais está isolado. Que agora há, ao menos, um elo a vinculá-la ao mundo situado além da barreira representada pela água (...)”.

Guris e gurias (...) recordam a correria, o choro dos pais, a fome, os helicópteros...É provável que os adolescentes sintam medo de helicópteros. Lógico! Tanto desespero e os aparelhos sobrevoando a cidade a todo momento. Foi realmente traumatizante. E a tragédia seguia naquele dia fatídico. Caiu a noite de segunda para terça-feira. Os sapos coaxavam sem parar. Nas casas altas, vinte, trinta, oitenta, cem pessoas se aglomeravam dividindo juntas a fome e o desespero. Dormindo todos às vezes acorados. A falta de banho desagradava a todos. A precariedade, e às vezes, inexistência de sanitários provocava desagradáveis situações. Pessoas acordavam com pesadelos terríveis. Todos dividiam o que tinham com quem tinha menos. Nunca na Cidade Azul ficou tão patente a solidariedade humana. (...) Pela correnteza nas ruas passava gado morto, passavam botijões de gás, tudo arrebatoado pela ferocidade daquelas malévolas águas de março de 1974. (...) Confundiam-se os gritos de pessoas no auge da agonia pedindo socorro, com o coaxar dos batráquios. Oh, horrenda orquestra! As crianças choravam sem parar: – Mãe! Ô, mãe! Quero papá... Mãiii! A barriga tá doendo! Aqui, um gurizinho tosse sem parar. Ali, um menino pede água. - Será que tem fim este martírio? (...) O tempo era amedrontador, feio. O panorama

visível a cada um só poderia receber um adjetivo: desolador. Não faltou quem afirmasse que era o fim do mundo (ALBEIRICE, 1981, p. 30-32).

Figura 3: A enchente de 1974 - Comprometimento da pecuária



Fonte: Centro Municipal de Cultura de Tubarão (2016).

Com a retomada do fornecimento de energia, no dia 31 de março, foram meses adiante de limpeza dificultada, no início pela força das águas, depois, pelos milhares de metros cúbicos de lama solidificadas pelo calor de outono: “(...) aparecem até cadáveres decompostos, sem condições de identificação, os quais, por isso mesmo, se destinam prontamente à vala comum (...). Sem nenhum acompanhamento. Sem ritual especial” (MACHADO, 2005, p. 137).

Figura 4: A enchente de 1974 - Aglomerado de ataúdes



Fonte: Centro Municipal de Cultura de Tubarão (2016).

Dentre encontros e desencontros (de pessoas e dados oficiais), conforme o relatório encaminhado ao Presidente da República, em abril de 1974, o então Governador Colombo Machado Salles, destacava os seguintes prejuízos: 11.182 residências, mais de 3 mil com danos integrais e 8 mil parciais; 350 mil aves, 8 mil cabeças bovinas, 12 mil suínos, 200 vidas humanas. Para Vettoretti (1992), dos 70 mil habitantes, 30 mil ficaram desabrigados e 8 sem sequer ter para onde ir. Além disso, econômica e financeiramente, segundo os Termos de Referência - Sul de Santa Catarina – vol.1 (FUNDAÇÃO EDUCACIONAL DO SUL DE SANTA CATARINA, 1976, P. 187), o prejuízo chegou a US\$ 400 milhões, hoje próximo a 1.2 bilhão de reais, com desarticulação da infraestrutura viária, 80% das famílias/residências/atividades diretamente interrompidas, danificadas e afetadas.

Figura 5: A enchente de 1974 - Milhares de metros cúbicos de lama



Fonte: Centro Municipal de Cultura de Tubarão (2016).

Fato é que, região de planície - com forte declividade entre a nascente e o vale, não era a primeira vez que Tubarão sofria com o drama das inundações (dentre menores e maiores proporções, são dezenas os registros sobre cheias na literatura e memória local, inúmeros destes disponíveis no Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti). Outrossim, todo rio está sujeito a enchentes, além dos fatores meteorológicos, pela interferência antrópica (ocupação desordenada, indústrias, efluentes, entre inúmeras outras causas). No entanto, nem mesmo símbolos presentes das narrativas de outrora na memória dos tubaronenses foram suficientes para se precaverem.

Em tempo normal, o rio *Tuba-Nharô* ou Tubarão era generosamente piscoso, água potável, navegava-se com tranquilidade, percorrendo paisagens maravilhosas, podia-se compará-lo ao pai bondoso; no entanto, quando ocorriam, e ainda acontecem, temporais do leste em que o rio rapidamente se avoluma em ondas furiosas, tragando o que estiver ao seu alcance, transformando-se desta maneira em 'Pai Feroz' (*Nharô*) (VETTORETTI, 2004, p. 18-19).

Em 1974, a Cidade Azul - de repente - se viu frágil, perplexa diante de um cenário de fome, flagelo, dentre inúmeras outras evidências da falibilidade humana, mas, paradoxalmente, mostrou-se resiliente e solidária, despida de vaidades e exterioridades que de nada somariam em circunstâncias tão adversas e complexas. Conforme Machado (2005, p. 110-111), poucas vezes Tubarão foi tão igual e generosa, consigo e com os outros: “no momento crucial das cheias, uma simples canoa de um caça-abóboras ou de um dos extratores de areia

do Rio Tubarão tem valor superior ao de um automóvel, por mais novo que este seja”. Vettoretti (2004, p. 44) ratifica: “nestes momentos dramáticos toda a cretinice, a hipocrisia, a canalhice e o orgulho desapareceram, e, diante do grande perigo, irmanaram-se, num abraço sublime”.

Figura 6: A enchente de 1974 – Os retirantes



Fonte: Centro Municipal de Cultura de Tubarão (2016).

Tubarão, do *Tub-Nharô* pai feroz de semblante bravo, então se une, junta os cacos e se reconstrói numa capacidade de superação contagiante. Foram meses limpando ruas, praças e casas sob os escombros, mas, sobretudo, reestabelecendo corações e mentes. Segundo Vettoretti (2004, p. 46), a cidade, então soterrada, deixava para trás, naquele momento, a água, a terra e o odor putrefato para reverberar, nas páginas da história, que “sobre o lodo nasceu nova esperança”. Reatualizava-se, naquele instante, imagens simbólicas de mitos diretores universais; e - *quicá* - indícios da configuração, pós-1974, de um mito e de um imaginário local que aproximaria as gerações (atual e futura).

A exemplo dos mitos diluvianos, amplamente difundidos nos diferentes tempos e culturas, o ímpeto, o esgotamento ou a cólera celeste perante as atitudes expressas nas narrativas dos tubaronenses, nos três dias de trevas daquele março de 1974, fizeram renascer naquela comunidade mais um capítulo dos cataclismos cósmicos. Em Tubarão e no Tubarão, as mesmas imagens simbólicas (hídricas) que outrora germinaram e fecundaram o município e o rio, por meio do ‘sêmen’ das fontes e das chuvas, agora puniram, limpam e fizeram renascer e assegurar uma nova vida, mesmo que, num primeiro, concretamente, tudo parecesse o contrário:

“na água tudo se ‘dissolve’, toda a ‘forma’ se desintegra, toda a ‘história’ é abolida; nada do que anteriormente existiu subsiste após uma imersão na água, nenhum perfil, nenhum ‘sinal’, nenhum ‘acontecimento’” (ELIADE, 1992, p. 158). Segundo o mitólogo, esta imersão que, no plano humano, acarreta sofrimento, trauma e morte, no plano cósmico, por meio da própria catástrofe, devolve ao oceano as águas primordiais para purificá-las e profetizar o novo.

Os cataclismos cósmicos, que de alguma forma se ressignificam na narrativa tubaronense de 1974, e tantos outros espalhados pelo globo, como terremotos, maremotos, desabamentos, entre outras intempéries, causam marcas profundas, provocando momentos intensos e angustiantes, sob um enredo mítico-ritual de um fim do mundo trágico e, ao mesmo tempo, de um recomeço. Conforme Eliade (1972, p. 58), os ciclos trazem consigo imagens de uma terra virgem que regressa ao caos e, por conseguinte, ao início de tudo: “em suma, esses mitos do Fim do Mundo, implicando mais ou menos claramente a recriação de um novo Universo, exprimem a mesma ideia arcaica e extremamente difundida da degradação progressiva do Cosmo, requerendo sua destruição e sua recriação periódicas”.

A existência da divindade revela-se pela natureza, sobretudo representada pelos pingos ou pelo caos das chuvas, na vitória das águas e mesmo na morte, garantindo o ciclo seguinte:

(...) o fato essencial é que em toda a parte existe uma concepção de final e de começo de um período de tempo, baseada na observação dos ritmos cósmicos e que faz parte de um sistema mais abrangente – o sistema de purificações periódicas (cf. expurgos, jejum, confissão dos pecados, etc.) e de regeneração periódica da vida. Essa necessidade de uma regeneração periódica nos parece ser de considerável significado em si mesma (ELIADE, 1992, p. 56).

Os símbolos da narrativa da enchente tubaronense de 1974, dos presságios ao apocalipse, seguem presentes, regenerando-se e se fortalecendo: basta uma simples aproximação de trovões, relâmpagos e nuvens carregadas, conduzidas pelo sopro da lestada, para se deflagrarem sensações semelhantes, angustiantes, partilhadas e múltiplas que sacralizam (CAMPBELL, 1999) o mito diluviano como a renovação de uma narrativa cosmológica, e o imaginário de uma comunidade local. São ocorrências, reminiscências e recorrências que resguardam imagens comuns de turbulência e da punição do *pai feroz* de outrora, com as impiedosas águas de março, nas palavras de Nunes (2015, p. 78): “o murmúrio das águas, agora tranquilas, dissipa o fantasma chamado enchente, que assombra meus pensamentos”; que qualificam as lembranças da pré-adolescência de Lapolli (2015, p. 155), “(...) revolta da natureza contra a população”; que têm o reconhecimento de Kuerten (2015, p.

117): “mesmo que o Rio Tubarão, em suas cheias frequentes já nos tenha causado dissabores e tristezas, levando algo importante correnteza abaixo, essa tristeza, o fluir da vida também levará para bem longe, em águas ora turbulentas ora límpidas, não importa, imitando o curso do rio”; que compõem o desabafo de Abeiro (2015, p. 105): “hoje não sinto a alegria como antes de sorrir com as águas. (...). Os moradores da pacata cidade passam meses sem olhar para o rio, como se predominassem o ódio e a vingança pela tragédia de 1974”; e no universo imaginário de tantos outros, de diferentes gerações, que experimentam a narrativa de 74, em suas diferentes formas de apresentação.

Segundo Silva (2003, p. 89), trata-se de um intercâmbio de narrativas de um imaginário que é real e uma realidade que é imaginária: “(...) é, ao mesmo tempo, fabulação e levantamento: inscrição no imaginário; um novo texto; um fio na teia do hipertexto; uma nova narrativa imaginal; um pretexto; um contexto; uma construção ‘arbitrária’ que comenta o texto do imaginário em foco; uma obra fechada/aberta”.

Um mito em discurso e em curso, cujas histórias tendem a compor o imaginário de uma comunidade local e de um rio, paradoxalmente, tão necessário, amado e temido.

### **2.1.1 Ecos e ambivalências de um rio na história e na composição das narrativas dos tubaronenses**

És, querido rio, o nascimento, a moldura, a história e a vida da Cidade Azul. Às vezes, com as lestadadas, suas águas cresciam e se agitavam, cobrindo as áreas ribeirinhas mais baixas, assustando as famílias que residiam às suas margens. Depois soprava o vento sul salvador e tudo voltava a normalidade. Assim aconteceu durante muitas décadas, até o fatídico mês de março do ano de 1974 (CARGNIN, 2000, p. 141)

O Rio Tubarão é a força dramática de inúmeras narrativas locais. Ao protagonizar e até mesmo antagonizar cada enredo e estória, na literatura e na oralidade local, ‘o Tubarão’ não só reverbera como atribui intensidade e concatena frequência à história tubaronense, em cada eco - ora em oposição, ora em sintonia - reforçando discursos que tem preenchido, inundado e perpassado gerações ao longo do tempo.

A constituição de narrativas sobre cheias e enchentes em Tubarão não foi prerrogativa apenas das águas de março de 1974. Por isso, para compreender, é necessário navegar, imergir e emergir sob diferentes contextos, movimentos e espaços da história local, cujos elementos tendem a contribuir para - *quicá* - o processo de desvelamento ou mesmo para a composição de uma narrativa mítica.

Inundações não são novidades na bacia fluvial da ‘Cidade Azul’. Na literatura regional, há quase 15 registros de cheias e enchentes, de maior ou menor extensão, compiladas em diferentes épocas do ano, no período compreendido entre 1838 a 1995, potencializadas, dentre outras razões, pela disposição geográfica do município, combinações atmosféricas, intensidade pluviométrica e, por conseguinte, alterações (antrópicas ou não) que culminaram na alteração do nível de seu principal rio.

No entanto, antes mesmo de compreender as causas e as consequências do avanço periódico das águas, e de cada enchente, é condicionante perceber alguns aspectos do papel histórico e, sobretudo, simbólico do Rio Tubarão na composição de uma comunidade (como se imagina e como é imaginada). Neste capítulo, símbolos da história disposta num breve retrospecto de uma trajetória de seis séculos - da assinatura do Tratado de Tordesilhas, na Espanha - no final do século XV (quinze) - e fundação de Laguna (dois séculos depois), à construção do caminho que ligava Laguna a Lages que consolidou o povoado de Tubarão (em 1774) e, especificamente, ao mês de maio de 1870, data da criação do município de Tubarão, com o desmembramento de Laguna e, por conseguinte, ‘janela’ para a contemporaneidade dos tubaronenses (VETTORETTI, 2004).

Para Bittencourt (2008, p. 31), os primeiros lagunenses desconsideraram o potencial do vale do Rio Tubarão, explorando pouco mais de quatro quilômetros de sua foz/delta, tanto que “os conhecimentos a seu respeito foram os deixados pelos Jesuítas em sua missão catequizadora do início do século XVII”. Aliás, navegar e catequizar os *Carijó*, como eram conhecidos os índios guaranis que habitavam a região de Laguna e Imbituba, não foi uma tarefa simples, segundo Caruso (2007).

Os registros, segundo o autor (idem), dão conta de que os padres viajavam sob condições adversas, dormiam ‘ao relento’ e sobreviviam com alguns ‘punhados de farinha’. Ademais - reitera - é da dupla de jesuítas Jerônimo Rodrigues e João Lobato o relato da amarga trajetória de catequização e, sobretudo, da incivilidade dos nativos: “é esta gente atreçoada, e dous <sic> rostos, porque o dizem à noite, ao outro dia fazem ao contrário, e não se pode fiar deles (...). E mais ‘que entre estes e os brancos, tem algum nome, não de virtude, senão de ladrões, tiranos e vendedores de seus parentes” (LEITE S. I., 1940, p. 234 *apud* CARUSO, 2007, p. 94); trajeto onde os jesuítas se depararam com um Carijó arrogante e indiferente, chamado ‘Tubarão’ (que emprestará o nome ao município homônimo): “nunca o Brasil viu índio tão soberbo” (ibidem, p.224), denunciando seus estratégias com a finalidade única de trocar seus ‘irmãos’ por mercadorias cobiçosas, direcionando-os às fazendas escravagistas paulistas.

A navegabilidade e o entorno do Rio Tubarão (com áreas de descanso), cujo percurso contemplava o porto de Laguna, passando pelas terras ‘do *Tub-Nharô*’ (futuro Poço Grande do Rio Tubarão, primeira denominação oficial do Município e um dos cinco principais distritos lagunenses), até o ‘pé da serra (caminho obrigatório para Lages), eram diferenciais para os tropeiros que seguiriam, com segurança, com suas mercadorias no trote de seus animais, tanto na ida quanto no caminho de volta, na perspectiva de Bittencourt (2008, p. 59):

na serra abaixo o caminho buscava o rio Tubarão, procurando sua margem direita, considerada menos acidentada que segura. Sem alarde e festejos, em 1773, foi dado por terminado o ‘caminho’, num sítio onde os barcos pudessem encostar sem riscos de encalhar. No local que ficou conhecido como porto, de início sem trapiche e usando diretamente a margem escarpada, lentamente, conforme a necessidade e o regime do rio, foi improvisado o atracadouro.

Consoante o autor (*idem*), gradativamente, as famílias e os sesmeiros foram assumindo suas terras e cultivando ‘a semente da futura Tubarão’, nas primeiras décadas de 1800. Para Bittencourt (2008, p. 62), foi numa dessas paradas de descanso dos tropeiros, junto ao Rio Tubarão, que se descobriu a presença de blocos de pedra escura, o ‘ouro negro’ - atribuindo ainda mais valor à importância da navegabilidade para a região – “o carvão mineral encontrado nos sertões de Laguna, depois 5º distrito de Poço Grande do Rio Tubarão, foi o segundo fator importante para desenvolver Tubarão como município e colonizar a região sul”. As diferentes cargas que chegavam aos *canoões* atracados no Rio Tubarão, e despertavam barqueiros adormecidos, eram trocadas por outras mercadorias depositadas em seus barcos, reitera o autor.

Adiante três décadas, por volta de 1829, João Teixeira Nunes doa três hectares à Irmandade Nossa Senhora da Piedade, para construir uma Igreja Matriz’, numa comunidade eminentemente católica (VETTORETTI, 2004). Embora, para Zumblick (19--?, p. 325), com a expectativa de ‘saldar’ dívidas de fé e num local singular - “na paisagem bucólica de roças e poteiros, o risco simples da nossa primeira capelinha deverá ter pousado com ingenuidade bem na crista do Morro da Piçarra” - foi um marco para a época, para a composição de uma identidade comunitária e, em especial, para proteger espiritual e fisicamente os cidadãos de eventuais cheias.

Sete anos depois (por volta de 1836), Tubarão já dispunha de uma Paróquia, denominada ‘Freguesia Nossa Senhora da Piedade de Tubarão’ (segunda denominação oficial do outrora distrito - e atual município), no entanto, com uma tarefa significativa: acolher e dar suporte a alguns de seus habitantes (eram quase 1200 na época) na primeira grande enchente que se teve registro e que teria arrasado o litoral catarinense em 1838 (VETTORETTI, 2004),

cujos ciclos não parariam por ali. Em seguida, vieram as cheias de: outubro de 1880, que contou com a ajuda de comissões de outras cidades, dentre elas, nos registros de Zumblick (19--?), com inúmeras senhoras de Florianópolis que angariaram grande quantidade de donativos e os redistribuíram a uma comissão, organizada em Tubarão, para que procedessem com as entregas. Aliás, o primeiro documento (1881) dos concessionários ingleses e do órgão fiscalizador da Ferrovia Donna Thereza Christina já evidenciavam a preocupação com as cheias periódicas e perigosas, exemplificando o ocorrido em setembro de 1884 - quatorze dias após a inauguração - e, em março de 1885, quando uma enchente ainda maior causou danos numa determinada ponte, na altura de Capivari (TEIXEIRA, 2004).

Além disso, a enchente retornaria em 1887, segundo Vettoretti (2004), ainda mais violenta (semelhante ao ano de 1974). O mesmo aconteceria em 1897, com outra enchente agressiva, nos estudos de Nunes (2007), levando a ponte da ferrovia, instalada no bairro Passagem e causando pânico na cidade. Ainda naquele ano (1897), em conformidade com Machado (2005, p.15), “(...) diz-se que houve até a ceifa de vidas humanas, somada a expressivas perdas materiais principalmente no âmbito rural, área que se fazia sustentáculo da economia local, visto as insignificantes atividades que se desenvolviam noutros setores”. Por outro lado, próximos às margens do leito navegável do rio (no entanto, sem fundos para o rio) e, especificamente, na região central, próximo à igreja matriz, a população ia se instalando, procurando as áreas mais altas e seguras, “(...) tal a fama dos riscos causados pelo rio” (BITTENCOURT, 2008, p. 82). A esta altura (maio de 1870), Tubarão já consolidara seu nome, conquistava sua emancipação e se desmembrava de Laguna (VETTORETTI, 2004).

Na perspectiva dos historiadores da região, as ocorrências com cheias e outros fenômenos meteorológicos, não deixavam apenas os ingleses preocupados nos mais de cem anos de transporte do carvão que se seguiram, numa concomitância (entremeando períodos de prosperidade e destruição) que causaria avarias nos trilhos da ferrovia e no desenvolvimento. Em Tubarão, a Ferrovia era aliado significativo - era um acontecimento cada chegada do trem na estação, para Teixeira (2004), com direito à cartuchos de amendoim, pirulitos, dentre outras guloseimas à disposição dos interessados em adquirirem dos vendedores - no entanto, e na época, apenas um dentre outros tantos valores ante à pluralidade de um ciclo que se mostrava pujante e promissor, entre os séculos XIX (dezenove) e XX (vinte).

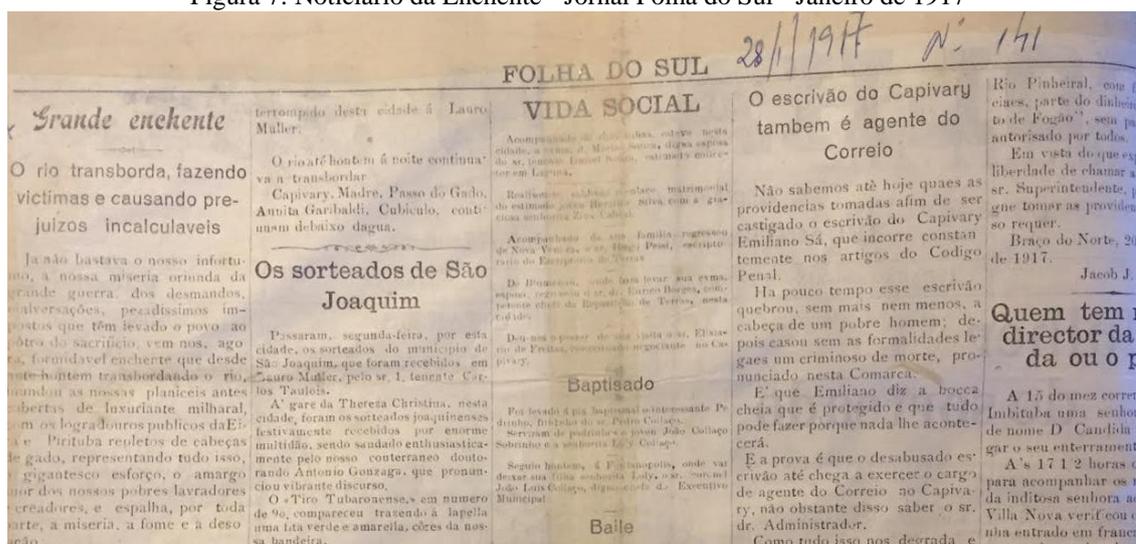
Além disso, as diferentes etnias - descendentes de italianos, açorianos, índios, dentre outras nacionalidades - que chegavam em canoas (pelo Rio Tubarão) ou vagões, ajudavam a compor um cenário e competências múltiplas, despontando, de vez, a cidade para a prosperidade.

As condições de navegabilidade foi um exemplo. No final do século XIX, o poder público municipal aprimorou o transporte fluvial, instalando um atracadouro na parte mais central da cidade, na atual cabeceira direita da ponte Dilney Chaves Cabral (atual Praça do Chafariz), complementado por um Mercado Municipal, que funcionou por mais de cem anos, até a sua completa desativação (BITTENCOURT, 2008). Outrossim, de acordo com o autor (idem), além de margear os trilhos da Ferrovia Donna Thereza Christina, em busca do carvão na serra, as terras da Bacia do Tubarão qualificavam a lavoura e a pecuária, paradoxalmente, com a sobrecarga de nutrientes oriundo das enchentes.

Com o complemento dos festejos de inauguração da ferrovia Donna Thereza Christina, oficialmente inaugurada em 01 de setembro de 1884, aconteceu em 26 de dezembro uma viagem especial. Um visitante ilustre, marechal do Exército Brasileiro, herói da Guerra do Paraguai e genro do imperador D. Pedro II, o Conde d'Eu, ocupou um vagão especial da ferrovia que tem o nome de sua sogra. Passando por Tubarão, onde rapidamente esteve hospedado, foi de Laguna ao final da linha para 'conhecer' sua propriedade. A cavalo, enfrentou a difícil trilha na mata para visitar a sede da colonização Grão-Pará. No retorno, decidiu que o local mais interessante para fazer desenvolver a sede do patrimônio seria junto aos trilhos da ferrovia e não isolada no interior. Estrategicamente, talvez não fosse a melhor escolha ter que administrar a colônia de um extremo, mas o acesso para os que chegassem seria facilitado. Sabedor das traiçoeiras enchentes do Rio Tubarão, previu que o aparente melhor lugar não seria seguro, por isso indicou que fizessem desenvolver a nova sede aquém das três pontes ferroviárias. Num matagal natural, terreno mais elevado por aclives, com apenas um morador próximo, nem estação tinha, mas era seguro contra as catástrofes ocasionadas pelo rio, o Tubarão (BITTENCOURT, 2008, p. 127 e 128).

Os ecos e as ambivalências, de um rio sereno e voraz, prosseguem no século seguinte. Em janeiro de 1917, o jornal regional *Folha do Sul*, conforme Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti, trazia na oportunidade a manchete intitulada 'Grande Enchente', dando conta de que o Rio Tubarão transbordara, fazia vítimas e causava prejuízos incalculáveis, ao inundar a avenida Marechal Deodoro, dentre eles, problemas na malha ferroviária, atingindo até mesmo a localidade de Lauro Müller.

Figura 7: Noticiário da Enchente - Jornal Folha do Sul - Janeiro de 1917



Fonte: Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti (2016)

Por outro lado, das casas mais próximas ao Rio Tubarão, ainda na primeira década do século XX, era possível ouvir as gargalhadas e o canto das lavadeiras que, sem tanque de roupas de uso habitual, lavavam as roupas de casa ou de fora, neste caso, cujo *ordenado* complementava a renda familiar, a exemplo do bairro de Oficinas: “o rio era a lavanderia oficial do bairro. Além das roupas, lavavam vísceras de boi, porcos, aves e limpavam peixe dele pescado. Resíduos fecais e pedaços de fressura abandonados na água faziam a festa dos peixes que, a flor da água, buscavam o alimento” (BITTENCOURT, 2008, p. 202).

A lavação às margens do rio, segundo o autor (idem), foi proibida por volta de 1915, mas cedeu lugar a uma outra atividade: a coleta e a negociação da entrega de água, própria para consumo, diretamente do Rio Tubarão. A atividade passou a ser desenvolvida por cidadãos economicamente ‘mais simples’ que, por poucas moedas e alimentação, levavam água potável (do rio) aos residentes das proximidades.

Naquele momento, além da Igreja Matriz, da Ferrovia e do mínimo de estrutura para formas de navegação, dentre outras atividades e serviços, Tubarão já contava com um cinema (um *cinematographo*, segundo Zumblick (19--?), iluminação pública à eletricidade’ (VETTORETTI, 2004), um hospital e três escolas (a primeira criada em 1837 - Escola de Primeiras Artes; o Colégio São José, fundado em 1895, com as irmãs da Divina Providência, responsável também pela fundação do Hospital; e o Grupo Hercílio Luz em 1920), nos registros de Cargnin (2000).

Figura 8: Condições de Navegabilidade no Rio Tubarão e vista da margem entre as ruas Marechal Deodoro e Coronel Collaço, em 1920 - Tubarão (SC)



Fonte: Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti (2016)

Em maio de 1928, justamente num momento importante do seu desenvolvimento, uma nova enchente. Para Machado (2005, p. 16), desta vez, com a cidade agora mais populosa, com danos consideráveis a Tubarão, governada na época pelo médico Otto Frederico Feuershuetten, pai de Irmoto (prefeito de Tubarão em 1974): “os largos estragos deram causa a depoimentos aflitivos da população já bem mais densa, cujo volume estava a rivalizar com o de sua vizinha Laguna. Sinalizava constituir-se, breve, na nova Capital do Sul”.

Cada narrativa, registro e relato dos tubaronenses sempre deram conta de que, proporcional a cada impacto meteorológico, parecia ser a capacidade de resiliência e de resposta da população. Dez anos depois (final da década de trinta), o município já inaugurava sua primeira ponte de concreto, a Ponte Nereu Ramos (VETTORETTI, 2004) e, demonstrava, embora um lugarejo pequeno como os demais, diferenciais tais como as ferrarias, olarias, atafonas de cana-de-açúcar (farinha de milho e mandioca), feculares e as indústrias de torrefação de café, de laticínios, de produtos de limpeza, vassouras, somadas às padarias, instâncias hidrominerais (no bairro Guarda), farmácias e algumas lojas e armazéns no comércio. Tubarão era considerado Pólo do desenvolvimento do sul catarinense (CARGNIN, 2000).

Para o autor (idem), entre as décadas de 30 e 70, Tubarão já era principal exportador de banha de porco, sede da Companhia Siderúrgica Nacional (1940), criava a sua Diocese, dispunha de serviço de abastecimento de água e de um aeroporto municipal (1950) - década da criação de instituições como Rotary Club, Loja Maçônica, Associação Comercial e Industrial.

Ademais, já haviam clubes sociais na cidade, surgiram novas instituições de ensino (Ginásio Coração de Jesus, em 1947 - uma sociedade por cotas de participação; Escola Profissional Ferroviária, em 1950; Escola Profissional Feminina; Escola Técnica de Comércio de Tubarão, em 1956; Colégio Senador Francisco Benjamin Gallotti, em 1962; e a Universidade do Sul de Santa Catarina, 1964), a própria Câmara de Dirigentes Lojistas, na década de 1960 e, dentre outros atributos, culminando com a permanência e efemeridade de inúmeros veículos de comunicação, dentre jornais (*A Imprensa*, fundado em 1934; *A voz do Povo*, *O líder*, *Gazeta do Sul* e a *Tribuna Trabalhista* e *Gazeta Esportiva*, todos na década de 1950; *Correio Sulino*, *Nosso Jornal*, *Jornal de Tubarão*, *A Imprensa do Sul*, década de 1960) e emissoras de rádio (Tubá, a pioneira, em 1947, seguida das rádios Tabajara e JK, ambas na década seguinte): “do Primeiro Centenário da Freguesia, em 1936, até pouco tempo atrás, os jornais tubaronenses eram distribuídos aos sábados e aos domingos. Só na atualidade é que possuímos dois jornais diários” (CARGNIN, 2000, p. 102). Além disso, nas últimas quatro décadas, dentre outros meios, surgem os jornais (*A tribuna Sulina*, *Diário do Sul*, *A Crítica*, *Cidade* e *Notisul*), juntamente com outras emissoras de rádio (de amplitude ou frequência modulada) e uma emissora de televisão (UnisulTV), concessão da Universidade.

As nuvens chegam, o tempo *fecha* e Tubarão volta a se assustar nas décadas de 30, 40 e 50, desta vez com tremores de terra - cujo movimento sísmico fora, segundo constam nas narrativas, mais acentuado exatamente às margens do rio - com a queda de um avião da *Air France*, que caíra sobre as roças de milho e as cercas velhas de arame farpado da propriedade de Pedro Peicher de Carvalho (ambos os eventos na década de 30), além de uma queda de um avião militar nos banhados da Fazenda Revoredo (ZUMBLICK (19--?) culminando com a necessidade de prontamente se reestabelecer, como consta na edição do jornal *A Imprensa*, em abril 1954, cujo título “Grande enchente em nosso município” discorria sobre os prejuízos da lavoura e da pecuária, num grande volume d’água que, segundo a reportagem, teria sido o maior dos últimos 50 anos (Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti, 2016). Ademais, o referido periódico ainda menciona uma cheia anterior (e menor), precisamente, em 1948.

Na década de 1960 (especificamente em agosto de 1968), de acordo com Teixeira (2004, p. 113), enfim, uma enchente *benéfica*, para a ferrovia: “com a cheia, a rodovia BR 101 tornou-se intransitável, sendo o leito da via férrea, poupado. Assim, faturou-se algum dinheiro, transportando caminhões cargueiros, sobre os carros prancha. Este foi, finalmente, o dia da caça”, ironiza o autor. Mas, nada, segundo o mesmo (idem, p.110), poderia descrever ou retratar o que aconteceu em março de 1974, “(...) quando a região sofreu a maior enchente de que se

tem notícia (...)”, causando medo, mortes e muita destruição. Nas palavras de Vettoretti (2004, p. 16): “a mais arrasadora de todas as enchentes ocorridas em Tubarão”.

Naquele março de 1974, o jornal gaúcho *Zero Hora* estampava na capa a seguinte manchete: “Tubarão: mil desaparecidos e 20 mil casas destruídas”, trazendo os primeiros números e a impactante declaração de seu Vice-Prefeito: “Tubarão não existe mais” (dados disponíveis no Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti). As consequências da enchente de 1974 pegaram inúmeras pessoas desprevenidas, embora não fossem novidades para os tubaronenses:

se o povo tubaronense tivesse conhecimento de que havia ocorrido outras enchentes avassaladoras, muitos teriam poupado suas vidas, e outros colocado em lugar seguro muitos dos seus bens imóveis mais preciosos. A memória destes fatos foi apagada de forma coletiva. Por desconhecimento de situações e episódios semelhantes, muitos consideraram a inundação de 1974 como fenômeno, algo inédito, e para alguns, até um castigo (VETTORETTI, 1992, p. 224)

Em abril, daquele ano, jornal *Fatos e Fotos* de Brasília trazia a manchete intitulada “Cidades submersas, móveis nas ruas, casas e carros destruídos”, enunciando que 90% de Tubarão fora atingida, com 20 mil casas destruídas e com 30 mil pessoas deixando a cidade. Para Albeirice (1981, p. 32), o intervalo compreendido entre 22 e 25 de março de 1974, foi inesquecível em decorrência da violência das chuvas, das ruas rapidamente alagadas, cujas águas também avançavam para o interior das residências e, sobretudo, pela constatação real de que “o rio não tinha mais leito. A cidade era o rio”.

Para o autor (idem), dos 70 mil habitantes, 60 mil ficaram desabrigados, perfazendo três mil residências (das 12 mil existentes), a exemplo da avenida Marcolino Martins Cabral, onde parte da pavimentação asfáltica fora levantada pela forte correnteza por ocasião do cataclismo. Ou, ainda, do bairro Caruru, cujas barreiras sucumbiram vinte e cinco pessoas de uma só família que, segundo Albeirice (1981), por certo sentiam-se seguros no aclave. Além do bairro Vila Moema que substituiu seus automóveis por canoas: “algumas residências têm na parede a marca do nível da água por ocasião das cheias. E não pretendem retirá-la”, marcas para a posteridade, registrou o autor (idem, p.43).

Para Machado (2005, p. 24), a rádio Tubá teve um papel determinante: “nessa época de emissora única do lugar, ela, conhecida como *A Voz do Sul*, centralizava a audiência de um público ouvinte maciço, distribuído de Imbituba a Criciúma, condição que lhe permitia promover seus locutores à categoria de destacados atores regionais”. A emissora foi a última voz a silenciar diante do cenário de caos e desespero. Albeirice (1981, p.18) reforça a relevância

da emissora, que comemora 70 anos em 2017, não só na condição de elo informacional, mas enquanto local de abrigo, uma vez que a emissora ficava ao lado da Catedral, no Morro da Piçara (hoje, Morro ‘da Catedral): “de diversas regiões mais baixas chegavam à Rádio Tubá pessoas fugindo das águas que tomavam suas habitações. A esta altura a Rádio Tubá começou a emitir mensagens à população da alarmada Cidade Azul”. O autor ainda sublinha (idem, p. 27): “na Rádio Tubá chegaram a nascer algumas crianças. Ali era tudo: hospital, maternidade e até ... necrotério”.

Para fazer valer o instinto de sobrevivência, embora sob o sentimento de pavor, o tubaronense subia em árvores, forros, telhados ou buscava qualquer refúgio no alto na esperança de que as águas não os atingisse. Conforme registro de Albeirice (1981, p.24), “os tempos de Noé pareciam ter voltado na Cidade Azul. Em questão de horas a calamidade se manifestara totalmente. – Um novo dilúvio!”. Ponto turístico e cartão de visita da cidade, no alto da colina, naquele instante, seja pelo refúgio espiritual ou por estar geograficamente bem posicionada, a Catedral e o seu entorno protagonizaram cenas jamais vistas, conforme relata o Pe. Raimundo Ghizoni:

o vargado, na direção do Farol de Santa Marta, mais de 20 kms <sic>, virou um mar ... A população ficou totalmente desorientada. Não era para menos. A voz da Super Rádio Tubá, que divulgava com rapidez e vinha prevenindo a população, noticiando o avanço das águas, a tragédia que se abatia sobre todos, teve que se calar, quando seus transmissores foram afogados na impiedosa torrente e por ordem da Defesa Civil. A Catedral, a casa paroquial, a residência do Bispo, o salão da Rádio Tubá, o edifício D. Joaquim e o Grupo Escolar Hercílio Luz foram os locais mais altos que serviram de abrigo aos flagelados da grande enchente (GHIZONI, 2005, p. 64 e 65).

Logo após o que alguns chamaram de dilúvio, outros de cataclisma ou mesmo de hecatombe, chegava a hora de, uma vez mais, juntar forças para reconstruir a cidade a partir de uma outra enchente: desta vez, de solidariedade. Disponíveis no Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti, os jornais da época faziam coro ao apelo e pedido de socorro. Foram diferentes manchetes e notícias, durante todo o ano de 1974, alertando sobre as consequências do êxodo em massa e estimulando a pronta-recuperação do município: em abril, por exemplo, o periódico florianopolitano *A Gazeta* trouxe como chamada “Tubarão tem 40 mil habitantes a menos”; naquele mesmo mês, o *Diário Catarinense* estampava o título “Cidade abandonada”, reforçando que muitas pessoas não voltariam mais: “milhares saíram sem poder olhar para trás, escurraçadas pelas águas ameaçadoras e pelo medo. Quando Tubarão voltar a viver, outra população estará ali. Apenas uma parte dos moradores antigos ficou para contar histórias dos dias e noites terríveis em que a morte rondava sobre a velha cidade”, registrou. Já o *Jornal de*

*Santa Catarina* divulgava que “Tubarão quer que todos fiquem, para ajudar na reconstrução da cidade”, enaltecendo o trabalho de distribuição de cartazes afixados na cidade, em vários pontos com frases como “De braços cruzados não venceremos nossa dor. Vamos lutar”; “Não sejas covarde como teu irmão. Não te retires antes da luta terminar”, e cujos conteúdos condenavam os retirantes, pedindo para que todos ficassem, sob os rabiscos do artista plástico local Willy Alfredo Zumblick; além do editorial do jornal *O Estado*, com o título “Precisamos de Tubarão”, numa alusão à necessidade de uma rápida reconstrução, dentre inúmeros outros esforços.

Sant’anna (2016) ainda registra que, em função da catástrofe, a Câmara de Dirigentes Lojistas teve um papel importante para examinar questões ligadas à fiscalização estadual, pagamento de impostos, possibilidade de isenção de ICMS, anistia de débitos, estorno contábil de produtos levados pela enchente, buscando financiamentos prometidos pelas autoridades.

Movimento similar, por exemplo, descrito por Cardoso (2013) na obra alusiva aos 60 anos da Associação Empresarial de Tubarão. Segundo a autora (*idem*), na época, a gestão da Associação fora marcada por ‘corridas’ aos bancos para crédito aos flagelados e para desenvolver estratégias que reestabelecessem o comércio e a indústria, numa inflação que à época beirava 34.5% caminhando para os 46%, ao ano. A Unisul, conforme Della Giustina (2012), também procurava contribuir, dentre tantas outras instituições, com o recém criado Departamento de Educação Permanente, capacitando e preparando as pessoas para a reconstrução da região, reorganizando o mercado e apoiando a pequena empresa em Tubarão e região.

Embora uma calamidade pudesse unir ainda mais aos homens, no entanto, nem todos ficariam, segundo Albeirice (1981, p. 27): “poucos médicos se encontravam na cidade, devido à fuga enquanto se pôde. Não só médicos. Pelo instinto de sobrevivência, quem encontrou condições, fugiu ante a espectral catástrofe”. Para o autor (*idem*), naqueles dias e nos demais que se sucederam não havia classe social definida e todos atuavam em conjunto no combate às águas do Tubarão, personagem principal do enredo.

Dentre os atores, os jornais noticiavam um em especial: o jovem médico e prefeito, em 1974, Irmoto José Feuerschuetz. O tubaronense *Nosso Jornal*, já em maio daquele mesmo ano, realçava “Irmoto muito elogiado” e ia além, dizendo que o então prefeito mereceria “os maiores elogios pela coragem e o interesse inusitado que tem demonstrado na recuperação e desenvolvimento do município”, concluindo com expressões imperativas: “Prefeito Irmoto: não esmoreça. Lute. Toda comunidade confia na sua força de vontade”, conforme documentos do Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti.

Em ato contínuo, dentre outros periódicos, em julho de 1974, o *Jornal de Santa Catarina* também assim se referia ao trabalho do então prefeito: “Tubarão: na liderança de um prefeito, o progresso de uma cidade” e “a liderança firme do jovem e dinâmico Prefeito Dr. Irmoto José Feuerschuette”, também consoante o Arquivo Público e Histórico tubaronense. Movimento este, reconhecido pelo próprio médico, ainda na atualidade: “até a data de hoje, existem pessoas que nos viram trabalhando sobre as pontes e rememoram emocionadas a batalha heroica para salvá-las” (FEUERSCHUETTE, 2004, p. 32). E o então prefeito, à época, queria mais: de 16 a 23 de outubro de 1976, sob o lema “reconstruir é viver”, Tubarão estava pronta para receber inúmeras delegações e sediar os Jogos Abertos de Santa Catarina.

Completada a limpeza da cidade e no surgimento de um novo Tubarão, restava mostrar a Santa Catarina a nossa recuperação e, mais que uma cidade recuperada, era preciso fazer ver a todos os catarinenses que o auxílio a nós prestado não fora em vão. Por ter sido atleta e participado de vários Jogos Abertos, eu não vislumbrava algo mais apropriado, que pudesse mostrar um Tubarão diferente, ressurgido das águas com o esforço da sua população e auxílio de Santa Catarina e do Brasil. E foi um cenário perfeito para os Jogos Abertos que, na ocasião, se mostrou a todo o Estado (FEUERSCHUETTE, 2004, p. 111).

Com o auxílio, veio a gratidão. Sob a coordenação do pároco da Catedral Nossa Senhora da Piedade, Pe. Raimundo Ghizoni, evidenciado num livro de sua autoria (2005), para agradecer aos benfeitores durante o flagelo tubaronense, a comunidade ajudou a erguer a Torre da Gratidão, projetada pelo engenheiro Flávio Ghizoni Pereira, com a participação do artista plástico Willy Zumblick:

no dia 22 de dezembro de 1983 o monumento foi solenemente inaugurado e abençoado por Dom Osório Bebber. Os sinos bimbilharam demoradamente a 32 metros de altura, tornando-se, ao mesmo tempo, o campanário eletrônico da Catedral. Todos os dias, às 06:00 horas, ao meio-dia e às 18:00 horas, os sinos tocam, automaticamente, lembrando o povo a hora da Ave-Maria. Ao pé da torre há uma placa de bronze com os seguintes dizeres: ‘reconstruir é viver’. O povo da cidade de Tubarão/SC, flagelado pela catástrofe das enchentes de março de 1974, agradece as manifestações de apoio, donativos e prestações de serviços recebidos de tanta gente e de toda a parte. Ass. Os Tubaronenses (GHIZONI, 2005, p. 68).

Em mensagem proferida por ocasião do aniversário do Clube 7 de julho, em 1991, Zumblick (1998, p. 117) dá detalhes de sua composição: “obra levantada pelo Pe. Raimundo Ghizoni. Cristo em bronze, busto, braços, pés. Os três cravos cravados no globo terrestre, representando o sofrimento de nossa gente. Mais abaixo, painel em concreto, família em pranto chorando a perda de um ente querido. Torre da gratidão, homenagem para aqueles que nos socorreram em 74”.

Figura 9: Monumento Torre da Gratidão - Catedral Diocesana - Tubarão (SC)



Fonte: Acervo próprio (2017)

É também de Willy Zumblick, pela passagem do primeiro centenário do Rotary Club Internacional, conforme Nunes (1993), a composição de uma homenagem alusiva ao índio *'Toba-Nharô'* (assim grafado pela autora), carranca fundida em alumínio, pesando 450 kg, obelisco comemorativo construído pelos Rotary Club Tubarão e Tubarão Leste.

Figura 10: Obelisco ‘Toba-Nharô’, alusivo ao centenário rotariano - Rotary Club Tubarão e Tubarão Leste



Fonte: Acervo próprio (2017)

O Rio Tubarão não deu trégua nas décadas seguintes. Em junho de 1983, por exemplo, segundo registros do Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti, o jornal *Folha do Sul* trouxe como manchete a notícia “Prejuízos na Agricultura são maiores do que em 1974”, cuja fala de um parlamentar (representante do sul no Congresso Nacional) relatava o drama dos produtores rurais na região sul. As cheias atingiram inúmeras cidades catarinenses, incluindo o sul (e Tubarão).

O então governador do Estado, no mês seguinte, expunha para representações internacionais a gravidade do contexto catarinense, também no jornal *Folha do Sul*, que traria as notícias intituladas “Espiridião Amin expõe situação do Estado a representantes da ONU” e a “Grave situação do Estado, abalado com as últimas enchentes”, com vistas a obter recursos junto ao Banco Mundial; em Tubarão, no mesmo periódico, outro título: “Prefeito de Tubarão quer liberação do FGTS para os trabalhadores de todo o sul de Santa Catarina”, num apelo do Prefeito para que todos os prefeitos da região se mobilizem perante o governo do Estado, na condição de calamidade pública (a exemplo do que ocorrera com o norte), segundo Arquivo Público e Histórico Amadio Vettoretti (2016).

Em 1995, ainda de acordo com dados do Arquivo Público Municipal de Tubarão, um novo sobressalto. O jornal *Diário do Sul* noticiava estado de calamidade pública local decretado pelo então prefeito Irmoto Feuerschuette (em sua segunda passagem pelo executivo municipal), sob os títulos “Chuva intensa deixa moradores e autoridades de TB preocupados” e “Chuvas causam pavor na região”, relatando que o rio subira quase seis metros acima do seu nível normal, faltando centímetros para atingir a cabeceira da ponte do bairro Morrotes, reiterando que o *fantasma das enchentes*, como a de 1974, voltava a atormentar os moradores. O jornal ainda ratificava que a noite o que se vê são dezenas de pessoas próximos à margem do Rio Tubarão fiscalizando o nível d’água, cultura ainda presente na atualidade.

De lá para cá, anualmente, inúmeros noticiários nacionais, regionais e locais, e até mesmo sites institucionais (como entidades de classe e empresas da região), investem tempo e recursos na memória de 1974, especialmente desde 2009, quando ato contínuo às celebrações do 35º aniversário da enchente, o poder público local sancionou a Lei de número 3289, que instituiu o dia 24 de março como a data da memória da catástrofe de 1974. No dia 24, consoante a Lei, o executivo municipal deve estimular que “(...) todos os tubaronenses participem de eventos e estudos, com o objetivo de relembrar a tragédia de 1974 e de revisar o que está sendo feito pelo Poder Público e pelos cidadãos como objetivo de minimizar os efeitos de um possível desastre natural” (PREFEITURA MUNICIPAL DE TUBARÃO, 2009).

Independente do credo religioso, conforme a Lei, templos e igrejas são convidados a promoverem, no referido dia, reflexões sobre a temática, no entanto, todas as escolas tubaronenses, independente do grau e vínculo, deverão promover, obrigatoriamente, no dia 24 de março, com todos os alunos e com a comunidade, atos que lembrem a catástrofe de 1974 e formas de prevenção. A Lei de número 3289/2009 ainda estabelece que, na data simbólica, às 15 horas, durante um minuto, sons sejam emitidos para relembrar o evento, sugerindo que as pessoas interrompam suas atividades naquele instante (PREFEITURA MUNICIPAL DE TUBARÃO, 2009).

São inúmeros os exemplos disponíveis na imprensa, mídias sociais e demais redes de relacionamento (institucionais, inclusive), que demonstram a execução e a efetividade da referida Lei Municipal, dentre estes, destacam-se notícias de março de 2014, no site *sulinfoco*, sob o título “Rosas são jogadas no Rio Tubarão para lembrar os mortos e feridos na enchente de 1974”.

Figura 11: Noticiário da Enchente - Site Jornal sulinfoco - Março de 2014

arquivo publico tubarao - P... Rosas são jogadas no Rio Tu... +

www.sulinfoco.com.br/rosas-sao-jogadas-no-rio-tubarao-para-lembrar-os-mortos-e-feridos-na-enchente-de-1974,

Mais visitados Primeiros passos

Içara, SC 18 °C

**Rosas são jogadas no Rio Tubarão para lembrar os mortos e feridos na enchente de 1974**

25/03/2014

Emocionante. Essa foi uma das palavras mais citadas nessa segunda-feira (24), exatos 40 anos após a enchente de 1974, no momento em que centenas de crianças da rede municipal de Educação jogaram no Rio Tubarão, rosas para homenagear as vítimas do desastre.

Quem passou pelo centro de Tubarão por volta das 15 horas, percebeu uma grande movimentação de crianças seguindo em direção à ponte Dilney Chaves Cabral. Os alunos de 3º ao 5º ano das escolas Arino Bressan e Faustina da Luz seguiam com um único objetivo: homenagear as centenas de pessoas que no dia 24 de março de 1974 foram vítimas do maior desastre que o sul do país já vivenciou.

Às 15 horas pontualmente, horário em que as chuvas chegaram devastando Tubarão em 1974,

Fonte: Jornal Sulinfoco (2017)

A reportagem acima evidenciada destaca a emoção em celebrar os exatos 40 anos após a enchente de 1974, no momento em que crianças da rede municipal de Educação jogam no Rio Tubarão, rosas para homenagear as vítimas do desastre. Além disso, segundo a notícia, às 15 horas, pontualmente, horário em que as chuvas chegaram devastando Tubarão em 1974, os estudantes, acompanhados do prefeito, do vice-prefeito municipal, também assistiriam ao cortejo do Corpo de Bombeiros, Polícia Civil e Polícia Militar que desfilou com giroflex e sirenes ligadas, juntamente com embarcações, também em homenagem às vítimas da enchente. Além disso, a nota ainda reforça uma exposição, em continuidade às atividades alusivas aos 40 anos da enchente, organizada pelos alunos das escolas Faustina da Luz, Arino Bressan, Maria Emília Rocha no Centro Municipal de Cultura de Tubarão, cujos trabalhos foram realizados em sala de aula, sobre a tragédia de 1974.

No ano seguinte, sempre no mês de março (quando possível numa das datas fatídicas da tragédia - 22 a 25 de março), o jornal *Diário do Sul* traria como título “Enchente completa 41 anos hoje”, evidenciando o momento de lembrança e saudades “daqueles que partiram na maior tragédia de Tubarão: a enchente de 1974”, e que o evento completaria 41

anos. O veículo traz números *oficiais* da época (mortos e desabrigados), dimensiona a destruição e convida para o sétimo Seminário da Enchente de 74.



Fonte: Diário do Sul

O site institucional da *Prefeitura Municipal de Tubarão*, neste mesmo ano (2015), com o título “Alunos da rede municipal conhecem detalhes da Enchente de 74” ainda destacava que alunos do terceiro e quarto ano das escolas João Hilário de Melo e Francelino Mendes, dentre outras escolas, puderam conhecer mais sobre o desastre que assolou Tubarão em 1974. O assunto foi tema da palestra ministrada pela coordenadoria de Defesa Civil; na oportunidade, de acordo com o site, os palestrantes falaram sobre o desastre natural, os impactos ocorridos no município, os esforços para reconstrução da cidade e ainda assistiram a um vídeo com fotografias da enchente de 1974 e também do que seria outra inundação, em 2010.

Figura 13: Noticiário da Enchente - Site da Prefeitura Municipal de Tubarão - Março 2015

The screenshot shows the website of the Municipality of Tubarão. At the top, there is a navigation menu with links for 'INÍCIO', 'MUNICÍPIO', 'GOVERNO', 'TRANSPARÊNCIA', 'NOTÍCIAS', 'PORTAL DO CIDADÃO', 'TURISMO', and 'CONTATO'. A weather forecast for Tubarão is displayed, showing 'Quarta-feira' with 'Chuvvas Isoladas' and temperatures of 15C and 20C, and 'Quinta-feira' with 'Nublado' and temperatures of 15C and 17C. The main article is titled 'Alunos da rede municipal conhecem detalhes da Enchente de 74' and is dated 'Publicado em 26/03/2015 às 14:44 - Atualizado em 26/03/2015 às 14:44'. The article text states: 'Na última terça-feira (24), data em que a catastrófica enchente de 1974 completou 41 anos, alunos do 3º e 4º Ano das escolas João Hilário de Melo e Francelino Mendes puderam conhecer mais sobre o desastre que assolou Tubarão. O assunto foi tema da palestra ministrada pela coordenadora de Defesa Civil, Elna Fátima Pires de Oliveira e pelo vereador Paulo Henrique Lúcio. Durante a palestra que aconteceu na escola João Hilário de Melo, os palestrantes falaram sobre o desastre natural, os impactos ocorridos no município e os esforços'.

Fonte: Prefeitura Municipal de Tubarão

Os Seminários, desde 2009, bem como suas ações decorrentes, são anualmente reverberados na cidade e na região. Em março de 2016, por exemplo, a matéria do *Jornal Diário do Sul*, cujo título foi “Enchente de 1974 completa 42 anos hoje”, reforça as marcas da enchente na comunidade, trata da necessidade de atuação até os dias atuais, evitando nova catástrofe, mas, sobretudo, enaltece o Seminário da Enchente de 1974, em sua oitava edição.

Além disso, cita a entrega de condecoração aos militares da 3ª Cia. de Infantaria (Exército) que participaram no socorro e salvamento de moradores durante a tragédia e reforça o ato simbólico de que, às 15 horas, os sinos da Igreja Matriz de Oficinas e da Catedral Diocesana soariam em homenagem às vítimas da Enchente de 1974, fechando com um cortejo do Corpo de Bombeiros, com giroflex e sirenes ligados. Em 2017, o *Jornal Notisul*, sob o título “Aniversário da Enchente de Tubarão”, abordaria as lições com a *dor* da catástrofe: da resiliência e da solidariedade, reforçando o tema da Campanha da Fraternidade do ano “o cuidado com a Natureza”, segundo a reportagem, “com os nossos rios”, dentre inúmeras outras notícias dispostas nos meios de comunicação noticiosos, institucionais e empresariais.

O fato, segundo Teixeira (2004, p.195), é que além de resultar num *certo atraso* no desenvolvimento local, a enchente de 1974, dentre as inúmeras outras, segue lembrada com veemência pelos moradores: “até hoje, embora o rio tenha sido retificado, dragado e alargado, muita gente ainda se preocupa com as cheias do Tubarão, e muitas casas foram edificadas sobre

altos alicerces, por temor à intempérie”. A afirmação já era ratificada e reverberava na literatura local por outros escritores: “ainda hoje, quase trinta anos decorridos, ali se veem, nos topos dos morros e de suas encostas, como nas nossas mentes e nos nossos corações, os estigmas da terrível catástrofe. Muito se falou, no Brasil e em todo o mundo, da aterrorizantes desgraças que o cataclismo ocasionou” (CARGNIN, 2000, p.141).

O Rio Tubarão *corre nas veias do tubaronense*, fonte de sobrevivência e potência para o imaginário, embora ferido com a depredação humana. O brasão municipal, bem como a bandeira, ambos de autoria do heraldista professor Arcinor Antônio de Farias Peixoto, conforme Lei municipal 532/71, são exemplos ‘vivos’ (VETTORETTI, 2004). Constam, além das oito torres (representando a comarca), no centro, uma faixa ondeada e prateada que representa o Rio Tubarão. Além disso, segundo o autor (idem), a carranca do índio (*Tub-Nharô*), nome dado ao rio Tubarão e denominação da cidade, dentre outros aspectos simbólicos.

Figura 14: Símbolos Heráldicos de Tubarão (SC) – Brasão e Bandeira Municipal



Fonte: Site Prefeitura Municipal de Tubarão (2017)

As águas do Tubarão, embora silenciosas nos últimos anos, ecoam suas ambivalências, de vida e de morte, transladando narrativas, repletas de nostalgia, provações, medos, galhardias e, sobretudo, da fragilidade e efemeridade humana, comenta Cargnin (2000).

os jovens de hoje, nascidos após a enchente, não fazem a menor ideia do que foi o dilúvio de março de 1974. Qualquer versão que lhes seja repassada não retrataria o que foi a dolorosa e sinistra realidade. Gente, quarteirões visceralmente arrasados, perdas materiais fabulosas, bens inestimáveis sumindo nas águas e no lodo. Vidas, vidas humanas, muitas, foram ceifadas. A população inteira ficou traumatizada. Época aparentamos tranquilidade, mas as marcas foram tão profundas que, ainda recentemente, um sonho atroz nos apavorou, com o rio transpondo as barrancas e nós nos debatendo em meio à torrente. O medo continua. Tal desgraça, por imprevidência

nossa e dos nossos governantes, não pode repetir-se. Isto seria, Oxalá continuemos sonhando, provavelmente o fim. Um último e derradeiro adeus à nossa querida Cidade Azul (CARGNIN, 2000 p. 160).

Em *Tubarão* e *no Tubarão*, o enredo de 1974 segue perene e presente, no coração e na imaginação (de quem se permitir imaginar).

### 2.1.2 A poética das águas e os devaneios mitológicos

O mundo daqui é composto de contrários relativos. É o reino das explicações, das razões e dos motivos. O grande vento sopra, rompe-se a cadeia das causas e efeitos. A primeira consequência dessa catástrofe é a abolição das leis da gravidade, naturais e morais. O homem perde peso, é uma pluma (PAZ, 1982, p. 151).

Versa uma narrativa literária tubaronense que, exatamente em virtude das guerras, propositalmente armadas entre as tribos da região, o jovem guerreiro *Kyreybaba* se revolta contra seu pai, o temido cacique e ‘feiticeiro’ *Tub-Nharô*. Descontente com as desavenças e tramoias do pai, *Kyreybaba*, jura vingança. Devoto da deusa das águas cristalinas do rio, *Guapira*, o jovem busca (e conquista) proteção. Assim mesmo, *Kyreybaba* é obrigado a lutar. É ferido e, muito machucado, enfraquece e fica muito debilitado. Quando um índio, da tribo rival, se dá conta e tenta golpeá-lo, *Kyreybaba* se atira nos ‘braços’ de *Guapira*, avermelhando suas águas. O poder da deusa cicatriza suas feridas. Curado, o índio passa a viver na mata, sob a proteção de *Guapira*. De outro lado, *Tub-Nharô*, sem sucesso com as buscas do filho, lança uma maldição que - recaída sobre o jovem - o transformaria num biguá, um pássaro alongado, de penas negras. Com a maldição, a resposta: uma forte tempestade cai sobre a tribo do cacique, arrastando tudo o que encontra pela frente. Era a revolta do deus tempestade, *Amanassu*, atendendo a súplica de *Guapira*. Agora pássaro, *Kyreybaba* se apaixona por uma bela índia da tribo, que visitara uma das margens do Rio Tubarão para oferecer, em troca de dias melhores. Passaram-se dias. No entanto, todas as manhãs a formosa índia encontrava peixes defronte sua cabana. Num certo dia, à espreita, percebeu que era um pássaro que depositava os peixes e que se transformava num jovem índio ao tocar os pés no chão. De imediato, a jovem índia segura suas mãos, recolhe suas penas e as joga numa fogueira. A maldição de *Kyreybaba* foi desfeita. Com a sua amada, o guerreiro transita no rio, retomando o seu destino, longe das guerras (NUNES, 2004).

A cada nova metáfora presente nas narrativas dos tubaronenses, a enchente de 1974 reforça suas marcas profundas - ora nostálgicas, outras angustiantes, ora premeditativas, projetando sentimentos de alteridade e resiliência de outrora, ou mesmo reverberando feitos

que alternam passividade e bravura - também característica de um evento natural, extraordinário e catastrófico, e, sobretudo, apontando indícios relevantes para a composição de um mito e de um imaginário local.

Outrossim, enquanto uma narrativa local, ao aproximar e reatualizar imagens dos cataclismos, mitos de origem e diluvianos de outrora, suscita: primeiro, que a aniquilação do *velho*, implica o reconhecimento da falibilidade humana e, sobretudo, de uma sacralidade, de algo que transcende a experimentação física; segundo, que se há um fim, há um início e uma renovação periódica do Cosmo, passando pelo Jardim do Éden, chegando ao Apocalipse, evidenciando ainda mais quem criou e quem é criatura; terceiro, com a sombra da morte, a proximidade da finitude humana e a guerra angustiante contra o tempo; quarto, a relevância de um mito, de uma história sagrada, oriunda de um acontecimento natural (linguagem dos deuses), para *domar os ventos contrários* do tempo, do nascimento ao pós-morte; quinto, que as águas - simbolizando a substância primordial - representam, além da subsistência e destruição, o movimento sem volta e a transitoriedade da aventura de viver; e, especialmente, a percepção de que há convergência nas histórias, um núcleo elementar e uma matriz metaforizados, delineados e interpretados em diferentes lugares do globo, nas diferentes culturas, legitimando, o que o mitólogo Eliade (1992) denomina de mito do eterno retorno e de um imaginário, legitimado em Durand (2002).

Segundo os mitólogos Campbell (1990; 1991; 1992; 1999; 2002; 2004) e Eliade (1972; 1992; 1998), navegar - literalmente, na presente pesquisa - sobre um oceano mítico, abrindo mão da segurança de uma âncora ou de um cais, embora sob ventos revoltos, é fundamental para revelar que, embora diferentes, já pela mitologia, um espírito identitário transcendental une a humanidade.

Na dimensão mítica, composta por imagens, imaginação e o imaginário humano, todas as narrativas guardam em si uma cosmologia ou uma cosmogênese. São históricas, na medida em que contextualizam a sociedade mas, paradoxalmente, atemporais, pelas hierofanias, cratofanias, teofanias e epifanias que suscitam, sobre as quais símbolos, sob forma de relatos, manifestam-se diante da instabilidade e do drama de conviver e sobreviver num tempo profano. Os mitos e as imagens-símbolo, por intermédio das narrativas, aproximam fundamentos ontológicos da relação com o divino, estreitando laços entre criatura e criador.

Para Eliade (1972), vivenciar o que denominamos *mundo* pressupõe a origem de algo, o ato de criação, uma cosmogonia, mitos de origem que reforçam e presentificam imagens precípuas e “uma antropogênese que está relacionada à cosmogênese”, ratifica Cavalcanti (1997).

O Cosmo, inalcançável, onipotente e onipresente, é o arquétipo das imagens cosmogônicas da criação e das criaturas. Cabem às narrativas míticas de origem, a partir de *rascunhos cosmológicos e cosmogônicos*, recordar - por meio dos ritos e símbolos convencionados - e retomar o que ambos (homens e deuses) têm em comum: um começo.

Ainda em Eliade (1972), imagens cosmogônicas e mitos de origem, com seus ritos distintos, emergem para responder a finalidades distintas, da criatividade, introspecção de uma cultura ao reconhecimento social, para contextualizar (assimilar ou driblar) a finitude humana: “o rito força o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os atos deles. Direta ou indiretamente, o mito eleva o homem” (ELIADE, 1972, p. 128).

Na mitologia nagô ou iorubá<sup>4</sup>, por exemplo, quando *Olodumare* estava criando o mundo, os filhos foram convocados, cada qual levando um material. Coube a *Ogum* levar uma espada e um saco com terra preta. Ao prosseguir, em direção ao lugar, que o mundo havia de ser criado, se cansou e dormiu no alto de uma palmeira. Chovia sem parar. *Ogum* abriu o saco e espalhou a terra preta. Dali surgia uma lagoa e no fundo aparecia *Nanã*. Ambos saem criando o mundo: casas, plantações e um reino próspero. Versa o mito que, um dia, seus irmãos vieram conhecer seu reino e tentaram dividi-lo. Graças à *Nanã*, com sua espada, *Ogum* derrotou todo aquele que tentava (e tenta) usurpar do que era seu (PRANDI, 2001).

Para Eliade (1998, p. 39), o céu é divino: “a simples contemplação da abóbada celeste provoca na consciência primitiva uma experiência religiosa”. O simples fato de olhar para cima e refletir, segundo o mitólogo, demonstra a consciência da insignificância humana diante da imensidão do universo inacessível e perene. Por consequência, para o autor, o céu é soberano, morada dos deuses. De lá rugem tormentas, transitam meteoros e estrelas, raios e arco-íris brilham; símbolos e imagens que ressignificam mitos, como a ascensão e a transcendência do homem para o além, por exemplo: “o céu é o arquétipo da ordem universal” (ELIADE, 1998, p. 59).

Em inúmeras populações, deuses celestes são soberanos e geralmente se manifestam pelos fenômenos meteorológicos, embora não apenas. Na Ásia Ocidental, desde as antigas tribos arianas, *Dyaus*, *Jupiter*, *Deus*, assim como *Tyr-Zio* são formas evoluídas de

---

<sup>4</sup> as lendas e mitologias nagôs, iorubás (ou yorubás) influenciaram de maneira significativa no sincretismo religioso africano que se expandiu (especialmente com os escravos) para o Novo Mundo, tais como as religiões afro-brasileiras, dentre as quais o candomblé e a umbanda, cuja visão de mundo explicita uma cosmogonia a partir de um Deus supremo mas, sobretudo, por meio da reciprocidade de apoio dos orixás - por exemplo, assim conhecidos no Brasil - ancestrais divinizados após *passagem* pela Terra (PRANDI, 2001)

divindades primordiais, cujos nomes significam a luz e o dia, ambos sagrados. O raio era o principal atributo desses deuses mais primitivos. Já os iorubás ou nagôs, na África Ocidental, acreditavam no deus *Olórun* (proprietário do céu) que, depois de ter começado a criação do mundo, confiou sua governança a um deus inferior, o *Obatala*, invocado em tempos de calamidades, como último recurso. *Baiame* é a divindade suprema das tribos do sudeste da Austrália, no sentido criador, cuja voz é o trovão e fertiliza a terra com a chuva. Para os *semang*, etnia negra da península da Malásia, o *Kari*, *Karei* ou *Ta Pedn* é o Deus supremo que criou todas as coisas, exceto a terra e o homem, obra de *Plê*, outra divindade a ele subordinada (ELIADE, 1998).

Para Cornfort (1952), vem de cima o que os gregos chamaram de ‘indeterminado’ e ‘ilimitado’, no século VI (seis) a.C, elementos que configurariam um ‘estado inicial’ da natureza das coisas - que teve um começo, mas não um fim; trata-se de um dos pressupostos das cosmologias e mesmo das cosmogonias, como algo imperecível, plural e transformador, a exemplo dos quatro elementos alquímicos e arquetípicos - água, ar, terra e fogo: “(...) o divino tem de estar num movimento perpétuo” (CORNFORT, 1952, p. 295).

Aliás, toda a poesia e devaneio nos universos oníricos e míticos, sob os quais orbitam mundos imagéticos, imaginantes e imaginários, segundo Bachelard (1996), só é possível graças a uma estreita ligação com a matéria, a partir de forças da mente humana; ou seja, ora oriundos de fora - da própria natureza, ora calcados dentro, no seio de cada ser. Especialista no reino mineral, Bachelard (1997) propõe uma psicanálise a partir dos quatro elementos alquímicos, segundo o autor, raízes da realidade e fonte arquetipal do imaginário poético.

Muito do que se observa nas narrativas míticas cosmogônicas, desde a constatação dos registros pré-históricos, segundo Eliade (1998), vêm do circuito antropocósmico entre o céu, seus astros e manifestações meteorológicas, dentre as quais, a água e sua relação com a humanidade, cujos rastros de tempos outros, primitivos, estimulam um encantamento, especialmente, pelos devaneios hídricos. Para Gomes (2009, p.47-48), tais relatos, embora não localizáveis, mas repletos de extrema significância, “(...) nos interessam, porque os entendemos como constituídos de sentido e de verdade. São mitos que expressam a necessidade humana existencial de temporalizar algo que ocorreu fora do tempo. Fora do tempo não quer dizer a-histórico, fabuloso ou idílico”.

Os maniqueísmos e dinamismos entre vida e morte, tempo e espaço, estão presentes nos devaneios, no ritmo, na rima e em cada estrofe da unidade poética das águas. No devaneio materializante bachelardiano, tudo o que escoia é água, cujas imagens trazem consigo

a imaginação do líquido primordial, mortal e, ao mesmo tempo, eterno que comanda o drama humano. Para Bachelard (1997), águas da morte são águas da vida, e vice-versa.

Fecunda, dramática, cíclica ou regenerativa, as cosmogonias aquáticas são fontes de vida em todas as culturas, segundo Eliade (1998), um poder vigiado, diuturnamente, pelos deuses; água que, nas narrativas, simbolizam a proteção e, ao mesmo tempo, uma ameaça à vida, conforme Campbell (1992).

Na mitologia indiana, nas águas primordiais, por exemplo, flutuava *Nârâyana*, cujo umbigo fez brotar a árvore cósmica. Em algumas narrativas, nestas mesmas águas, a árvore é substituída pelo lódão, uma espécie de planta medicinal, por meio do qual nasce o *Brahma* (CAMPBELL, 2004).

Cada narrativa demonstra que a denotação estática e literal convencionada ao elemento água, enquanto composto químico vital formado por dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio, é insuficiente para dar conta da profusão de imagens-símbolo e do imaginário contidos em sua substância. Sua simbologia é múltipla e dinâmica, um convite a ir além, vivenciando a própria imaginação e a linguagem humana, povoadas por metáforas, poesias e mitos que transcendem o mero reordenamento consciente.

Bachelard (1997) credita ao devaneio hídrico os símbolos metafóricos da ambivalência e do dialético, do constante, do ritmo e do transitório, do superficial e do profundo; águas primordiais (e maternais), que na sua substância poética, segundo o autor (1997), ocultaria o céu e a verdadeira alma do ser, combustível para viagens oníricas e míticas cíclicas:

não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado 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. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1997, p. 6-7).

Nas imagens poéticas e simbólicas aquáticas, em Bachelard (1997), há espaço para o profano e o sagrado, para a escassez e o fecundo, para o liquefeito e o viscoso, para o débil e o vigor, para a vida (início, meio e fim) e, especialmente, para o eterno retorno. Para poeta e filósofo francês, a água é excitação psíquica que suscita imagens de nascimento contínuo e é fonte, espelho da contemplação íntima humana, durante o dia e a noite. Nos estudos bachelardianos, o devaneio hídrico é sinônimo também de sêmen, de leite e de sangue; é silêncio

e voz, é gênero e linguagem: “(...) a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais do que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa” (BACHELARD, 1997, p. 17).

Para o autor (1997), é a água, sobretudo, que tempera os outros elementos alquímicos. A mistura, por exemplo entre água e terra, traz a conotação (e denotação) da própria matéria humana, a lama, do pó sob a qual o homem fora feito. Em Bachelard (1997), limo é o pó da água, como a cinza está para o fogo; no turvo, sob o limo e a lama tendem a ter marcas de violência das ondas de outrora, dormência, negrume e sofrimento. O próprio passado, para Bachelard (idem) é uma água profunda - da vida e da morte.

As águas engendram cosmogonias paternas, segundo Cavalcanti (1997). *Oceano* seria o primeiro deus das águas, filho de *Urano* e de *Géia*, pai de todos os deuses, com base nas teogonias gregas. Filho do casal primordial, do *Deus ‘Pai-Mãe’*, tendo em vista sua homogeneidade, une-se a sua irmã *Tétis*, gerando mais de três mil rios, as *Oceânidas*: “o deus *Oceano* flui até a orla mais extrema da terra e reflui sobre si mesmo num círculo, como a serpente mítica, pois ele é símbolo da manifestação e da reabsorção cíclica, do ‘*Todo contido no Um*’, da Cobra Primal. Por isso, é também considerado um ‘pai do mundo’” (CAVALCANTI, 1997, p. 27).

A autora, em sua vasta pesquisa sobre os mitos da água, apresenta ainda os ‘Velhos do Mar’: *Posídon* (ou *Netuno*), o Deus-Cavalo, rei de Atlântida, irmão de *Hades* e *Zeus*, escondido por sua mãe *Réia* (ao simular que tinha dado à luz a um potro) para que seu pai, *Crono*, não lhe devorasse assim que nascesse. Ao lado de *Zeus*, *Posídon* venceu titãs e, desde então, governa, como um deus calmo e justo, o fundo do mar, salvaguardando naufragos, desencalhando navios com seu tridente mas, sobretudo, cuidando das pulsões emocionais dos inconscientes; *Fórcis* ou *Forco*, filho de *Géia* e *Pontos*, primeira geração divina, que presidia o coro das divindades marinhas; *Proteu* ou *Protógono*, o primogênito, encarregado de guardar os rebanhos de *Posídon*, grandes peixes e focas; e *Nereu*, deus marinho mais antigo que *Posídon*, mais confiável, brando, moderado e justo; ‘Velhos’ que simbolizam a sabedoria divina e o conhecimento ancestral do inconsciente coletivo. Já *Zeus*, como o próprio nome diz, é um deus celeste que reina o *Olimpo*, com inúmeros poderes meteorológicos: fazer chover - seu sêmen, com raios e trovões, qualidades de um deus da atmosfera: “*Zeus*, quando se manifesta na forma de chuva, é o símbolo do poder celestial fecundante. Ele é o atual representante arquetípico masculino fertilizante da terra feminina” (CAVALCANTI, 1997, p. 136).

O aspecto maternal também ocupa o ‘centro’ das narrativas míticas das águas que tudo criam e que tudo findam. Para Campbell (1999) essa ‘mulher’ é virgem e seu cônjuge é o

‘desconhecido invisível’. Segundo o mitólogo, num de seus exemplos, por 700 anos, a *Mãe-Água* flutuou com uma criança no seu ventre sem poder dar à luz. Pediu então, com devoção, a *Ukko*, o mais elevado Deus, que lhe enviou uma *cirzeta*, uma ave, para fazer um ninho em seu joelho. Os ovos da ave caíram, quebraram e seus fragmentos formaram a terra, o céu, o sol, a lua e as nuvens. Dali para a frente, a *Mãe-Água*, ainda flutuando, prosseguiu formando o mundo; como a *Mãe-Vênus*, venerada no sudoeste da África (CAMPBELL, 1999).

*Tétis* é uma protagonista importante nas cosmogonias hídricas femininas. Filha de *Urano* e *Géia*, casa-se com *Oceano*, seu irmão. No entanto, nesta versão, *Tétis* é a *Água-Mãe*, assim como *Oceano* foi a *Água-Pai* de outrora. *Tétis*, conforme Cavalcanti (1997), representaria a totalidade divina: “a deusa do *Oceano* simboliza, em linguagem mítica, o redondo urobórico, a Totalidade que contém todas as sementes potenciais, o espaço uterino, o ventre primal materno (...)” (CAVALCANTI, 1997, p. 158).

Igual e amplamente difundidos, os cataclismos cósmicos, por meio das catástrofes como os dilúvios, reforçam nas narrativas míticas que algo estava descompensado ou em desarmonia entre homens e deuses, forçando o regresso ao caos e ao tempo primordial.

No mito greco-romano, por exemplo, *Zeus* quis destruir os homens, por causa de suas perversidades. Envia, pois, um grande dilúvio, com a ajuda de seu irmão, *Poseidon* (ou *Posídon*), deus dos mares. As águas dos rios e dos mares inundaram a terra engolindo tudo. No entanto, o titã *Prometeu* teve tempo de advertir seu filho, *Deucalião*, o mais justo dos homens, e *Pirra*, a mais virtuosa das mulheres, sobre o dilúvio. Instruiu-os a construir uma grande arca que flutuou, dias e noites, sobre as águas diluvianas, até encalhar nas montanhas do *Parnaso*. Terminada a inundação, *Zeus* lhes enviou *Hermes*, concedendo-lhes a satisfação de um desejo. *Deucalião* pediu que renovasse a humanidade. Foi-lhes ordenado, então, que atirassem para trás os ossos de sua mãe. *Pirra*, horrorizada, teria ponderado. Mas, *Deucalião* lembrou que os deuses falam por metáforas e interpretou que os ossos seriam pedras, os ossos da Terra, mãe de todos. Os dois começaram a atirar pedras para trás, sobre os ombros: das pedras de *Deucalião*, nasceram homens; de *Pirra*, nasceram as mulheres (DOMINGUES, 2016).

Os mitos, baseados em feitos heroicos, também são significativos nas sociedades indígenas, fazem parte da visão de mundo e filosofia de vida. Segundo Melatti (2007, p. 186), para os índios, o mito, mais do que uma narrativa, é uma ‘verdade’ que jamais é posta em dúvida: “(...) reflete tanto a situação social presente em que está inserido que se modifica quando é transmitido de uma sociedade para outra’. Na estrutura social dos índios Kaingáng paranaenses, sul do Brasil, por exemplo, dentre seus ritos e lendas (como as celebrações anuais dos mortos *Kiki* e *Emi*) embora não valorizem cosmogonias, o mito do dilúvio, do mesmo modo,

está presente e vinculado à questão do ‘castigo divino’ e a ‘um certo sentimento’ de descendência animal. Eles acreditam que descendem de macacos, menores que bugios, que se salvaram das águas ao se abrigaram no cume *Krinjimbé* (Serra do Mar), conforme Schaden (1959, p. 102-116 *apud* BECKER 1999):

simplesmente no dilúvio a terra estava coberta pela águas que deixavam de fora tão somente o cume da montanha *Krinjimbé*, de sorte que os *Kairurucré* e os *Kamé*, fatigados, afogaram-se; suas almas foram parar no centro da Serra. Os demais *Kaingáng* a custo teriam alcançado o pico da montanha onde ficaram, uns em terra firme e outros, por falta de espaço, nos galhos das árvores. Passados muitos dias, os índios se viram atormentados pela fome em decorrência do nível das águas. Desesperados, pensavam na morte quando ouviram o canto das saracuras que se dirigiam para o pico, transportando terras em cestas e lançando-a na vastidão das águas, que paulatinamente começaram a baixar. (...) As saracuras fizeram o trabalho em direção do poente para o nascente: por esse motivo as águas vertem para aquele ponto cardeal até chegar no Paraná. (...) As almas dos *Kuyurucrés* e dos *Kamés* abriram na Serra dois caminhos (...) Seguiu-se a isso a criação dos animais” - relato do cacique Araxó a Telemaco Borba (BECKER, 1999, p. 277 e 278).

Em inúmeras narrativas, os dilúvios, segundo Eliade (1972, p. 54), representam uma indignação de um ser supremo que, concomitantemente, destrói a humanidade, pede sacrifício e oferece a oportunidade do recomeço: “(...) uma das causas principais reside nos pecados dos homens, assim como na decrepitude do Mundo. O Dilúvio abriu o caminho para uma nova recriação do Mundo e, simultaneamente, para uma regeneração da humanidade”. Ou seja, um evento físico, de grandes proporções, obra dos deuses, com o imperativo de, real e simbolicamente, devastar o que existe, demarcar uma presença cíclica, forçar uma resiliência e caminhar adiante.

Na mitologia suméria, por volta de 2.500 a.C, na cidade de *Uruk* vivia *Gilgamesh*, um rei, considerado um deus tirano. Seu pai, diziam, era um demônio. *Gilgamesh* é descrito como dois terços deus e um terço homem. Como contraponto, e ao ouvir as preces do povo, a deusa-mãe, *Aruru*, a partir do seu coração e de um pedaço de argila, cria o valente *Enkidu*, um deus igual a *Anu*, o deus do céu. Parecia (e vivia como) um animal: peludo, comia capim e bebia água em poças. *Gilgamesh*, ao ouvir uma sugestão dos seus caçadores, pede então que uma prostituta exhibisse sua nudez ao jovem que, naturalmente, seria abandonado pelos animais. Missão cumprida. *Enkidu* copulou vários dias com a prostituta que o levou para *Uruk*. Lá, tentou enfrentar *Gilgamesh*, mas acabaram ficando amigos. Juntos, enfrentaram batalhas e provocaram a ira dos deuses. A vingança não demorou. Tempos depois, seu amigo morre. *Gilgamesh* parte então em busca da imortalidade. Pelo mar cósmico, transladado pelo barqueiro da morte, que lhe conduzira à ilha dos bem-aventurados, conhece *Utnapishtim* e sua esposa, sobreviventes do

grande dilúvio que acabou com a humanidade. O casal eterno recebeu o viajante com comida, lavou suas feridas com as águas curativas e falou de uma planta da imortalidade, sob o mar. *Gilgamesh* consegue a planta, no entanto, enquanto descansava durante o seu retorno a *Uruk*, fora roubado por uma serpente; o réptil devora a planta e conquista a imortalidade (CAMPBELL, 2004).

Já na mitologia judaico-cristã, o mito diluviano é descrito no livro do *Gênesis*, capítulos VI a IX, num episódio que imortalizou *Noach* (Noé). Segundo o mito, os excessos e os ‘pecados’ da humanidade invocaram a ira de Deus, fazendo com que o criador se arrependesse de suas criaturas. Ordenou, então, a Noé - o único justo de uma geração - que construísse uma arca para acolher, além de sua família, mais sete casais de cada espécie animal; tudo para a perpetuação das espécies após o castigo. Foram quarenta dias e quarenta noites de muita chuva, com as águas subindo mais de sete metros acima das montanhas; um dilúvio que levou tudo o que tinha pela frente. Todos os seres vivos foram exterminados, exceto a tripulação da arca. As águas só começaram a baixar com os fortes ventos, ‘o sopro’ de Deus. Era a oportunidade de atracar nas montanhas de *Ararat*. Nas montanhas, Noé soltou um corvo para verificar se, de fato, as águas cessaram e se tinham baixado. O pássaro deu voltas e retornou. A seguir, foi a vez de uma pomba fazer o mesmo trabalho e trajeto, mas também não encontrou lugar onde pousar, um sinal de que as águas ainda cobriam toda a superfície da terra. Após sete dias, Noé soltou novamente a pomba. Foi quando, ao entardecer, a ave retorna e, em seu bico, trazia uma folha nova de oliveira. Noé compreendeu o sinal de Deus: as águas tinham baixado e todos deveriam sair da arca e se multiplicar. Num aceno de gratidão, Noé construiu um altar dedicado a Deus e sacrificou alguns animais. Ao acolher o gesto, Deus prometera jamais voltar a acometer a humanidade com dilúvios, propondo um arco-íris como aliança entre o céu e a terra (BÍBLIA ONLINE, 2016).

Para os *pigmeus*, da África equatorial, o arco-íris é sinônimo do bom humor do deus (*Kmvum*). Reverenciá-lo passa a ser uma obrigação, segundo Eliade (1998). Prandi (2001), em seu compêndio sobre a mitologia dos *Orixás*, relata que *Oxumarê* não gostava da chuva. Bastavam nuvens aparecerem que ele apontava sua faca para o céu, fazendo com que a chuva desaparecesse. Em seu lugar, deixava um arco-íris. Certa vez, *Olodumare* contraiu uma doença que o cegou. *Oxumarê* cura-o. *Olodumare*, temendo ficar cego novamente, não permitiu que *Oxumarê* morasse mais na Terra. Por isso, até que retorne, *Oxumarê* pode ser contemplado no céu, onde estará consubstanciado num arco-íris, com a finalidade de ‘cortar’ a chuva.

Há ainda, segundo Campbell (1991), uma outra versão diluviana. O número de 86.400, segundo o mitólogo, fazia referência oculta a um ciclo cosmológico pagão. A cada

interstício de 43.200 anos, todos os males se dissolveriam e seriam devolvidos para o mar-mãe cósmico, onde repousariam por um igual período e, assim, noutras sucessivas vezes.

Já na América Central, as narrativas da tribo *Lore* dão conta de uma grande inundação mítica. *Kwi-wi sens Nenaw-bo-zhoo*, um profeta, com muitos poderes, tinha um cão, um lobo negro, monstruoso, grande como um búfalo. A divindade do mar, enciumada, estava determinada a tirar a vida do cão. Em forma de cervo aparece para o animal que, ao tentar agarrá-lo, é levado às profundezas do mar. Quando soube do destino do cão, por meio de *Waw-goosh* (a raposa), procurou vingar-se do deus do mar. Partiu rumo ao local onde a divindade costumava vir com sua caravana banhar-se na luz do sol e, enquanto dormiram, sob um arco mágico, disparou uma flecha envenenada no coração de *Neben Manito*, o deus da água, que rolou para o mar e jurou vingança. As criaturas indignadas das profundezas varreram com água, em seguida, tudo o que viram pela frente, num dilúvio furioso. Não se via terra seca. Graças à Deus do Céu, chamado para salvá-lo, aparece uma grande canoa, com todos os tipos de animais e pássaros dentro, remada por uma linda donzela que o trouxe para a embarcação. Após dias, o profeta ordena que *Aw-milk* (o castor), em seguida, *Waw-jashk* (o rato) que mergulhassem e trouxessem terra à superfície. Ambos voltam inanimados, mas foram ressuscitados pelo profeta. Como o rato consegue uma pequena quantidade de terra, o profeta ordena *Ka-ke-gi* (o corvo), a distribua, depois do abismo. No final, donzela e profeta, com seus salvaguardados, repovoam o mundo (ILHAHAWAII, 2016).

As narrativas cataclísmicas, em especial os mitos diluvianos, sob a regência das águas e dos astros, em sua grande maioria, revelam uma matriz: uma angústia/pecado, uma comunidade, uma entidade que pune, um protagonista, uma aliança e os sobreviventes. Numa versão australiana, a tribo *Kurnai* relata que um dia todas as águas foram engolidas por uma rã monstruosa, *Dak*. Todos estavam sedentos e nenhum animal conseguia lhe fazer rir, a não ser uma enguia que se enrolou em *Dak*, fazendo-a rir e, por conseguinte, liberando toda água do planeta que nela estava contida, provocando um dilúvio. Alguns se salvaram. Por isso, rã é um animal lunar, reza a estória. Na mitologia *Dayak*, uma etnia do Bornéu, consta que uma mulher sobrevivera a um dilúvio provocado pela morte de uma enorme *Boa*, um ‘animal lunar’. Ao prosseguir, acasalou-se com um cão e deu origem à humanidade (ELIADE, 1998). Para o mitólogo, “as águas simbolizam a totalidade das virtualidades; elas são *fons et origo*, a matriz de todas as possibilidades de existência” (ELIADE, 1998, p. 153).

A lua também protagoniza as narrativas aquáticas míticas. Para Eliade (1998), as águas obedecem ao comando da Lua. Nos relatos do mitólogo, por exemplo, há uma especulação indiana de que *Apâmnâpât*, o ‘filho da água’, era primitivamente um espírito da

vegetação até que, mais tarde, fora lhe aplicado o néctar lunar. *Ardivusûra Anâhitâ*, deusa iraniana das águas, era também uma deusa lunar, e *Sin*, deus babilônico da Lua, comandava igualmente as águas: “todas as divindades lunares conservam mais ou menos manifestos atributos ou funções aquáticas” (ELIADE, 1998, p.132).

Esta relação orquestrada entre a humanidade, a lua e a água também esteve presente nas narrativas gregas e célticas, igualmente entre os *maoris* da Nova Zelândia e dos esquimós, relata Eliade (1998). Segundo o mitólogo, desde a pré-história a lua, a mulher e as águas simbolizavam a criação e a fecundidade, das espirais representadas no paleolítico, às cerâmicas neolíticas, até às mitologias ameríndias.

Ao se metamorfosear, em suas diferentes fases, a lua, para Eliade (1998), permite uma analogia com o próprio processo evolutivo humano, demonstrando um tempo vivo, que tanto propõe a fecundação - com sua interface nos ciclos menstruais, ritmos aos diferentes fenômenos naturais - como a influência direta sobre chuvas e marés, a morte e a oportunidade de um eterno renascimento. É a senhora *Mãe das águas* que designa inúmeras tribos indígenas brasileiras, cuja relação é também observada nos gregos, nos *maoris* da Nova Zelândia e até nos esquimós (ELIADE, 1998).

Mesmo nas hierofanias lunares, a água aniquila, em algumas alternâncias da Lua, mas é a mesma que regenera:

o dilúvio corresponde aos três dias de obscuridade, de ‘morte’ da Lua. É um cataclismo, mas nunca definitivo, pois que se cumpre sob o signo da Lua e das águas, quer dizer, sob o signo da germinação e da regeneração. Um dilúvio só destrói porque as formas estão consumidas e esgotadas, mas a ele seguem-se sempre uma nova humanidade e uma nova história (ELIADE, 1998, p. 132).

Estes cataclismos cósmicos inferem, dentre outras questões, a necessidade de nova consciência, pela fragilidade da vida, evidenciando uma concepção cíclica do Cosmo e da humanidade: “uma época é abolida pela catástrofe e uma nova era começa, dominada por homens novos. Esta concepção cíclica é confirmada também pela convergência dos mitos lunares com os temas da inundação e do dilúvio, pois que a lua é, por excelência, o símbolo do devir rítmico, da morte e da ressurreição” (ELIADE, 1998, p. 171).

Segundo Cavalcanti (1997), na mitologia, são mais de 3 mil rios, filhos de *Oceano* e de *Tétis*, de nascentes a palácios que governam sobre (e sob) os cursos d’água. Alguns, simbolizados como velhos respeitáveis, barba espessa, cabeleira longa e coroa, e outros, como touros ou serpentes. Na parte de cima, *Aquelôo*, *Escamandro* e *Céfiso*, são alguns deles. *Aquelôo*, violento e vingativo, o mais antigo rio grego. Sempre que ofendido, agigantava-se e

engolia os homens primitivos que viviam em suas margens, arrastando tudo para o mar. Já *Escamandro*, vivia recebendo visitas e homenagens das troianas, em vésperas de casamento. *Céfiso* ficaria *famoso* por ser pai de Narciso: “as águas dos rios sempre têm sua origem e retorno no Princípio Universal e mítico” (CAVALCANTI, 1997, p. 99).

Mas, no plano subterrâneo, nas entranhas da Terra, segundo a mitologia grega, estão, dentre outros, o *Estige*, uma nascente da Arcádia, cujas águas da fonte descem de um rochedo e adentram a terra, envenenando humanos, rebanhos e os encaminhando para o mundo dos mortos, no reino de Plutão; o *Aqueronte*, sinônimo de tristeza, dores e aflição, caminho da barca de *Caronte*, transporte das almas até *Hades*, cujas águas, paradas, são margeadas por caniços; o *Priflegetonte*, o rio das chamas ardentes; o *Cocito*, das lamentações por estar muito próximo da entrada do inferno; o *Lete*, do esquecimento, cujos mortos servem-se de suas águas para esquecer da vida na terra:

os rios subterrâneos são, naturalmente, o ponto onde se dá a possibilidade de acesso a uma realidade transcendente, porque estes rios, como todo rio, detêm a qualidade arquetípica de serem lugares de revelação e de passagem. Os rios do mundo inferior se constituem simbolicamente como uma porta para outra realidade, como local de comunicação entre dois mundos, o conhecido e o desconhecido, como a abertura que conduz do domínio do profano, e, conseqüentemente, como o acesso para o reino do espírito (CAVALCANTI, 1997, p. 115).

Num sentido também cosmogônico, navegar pelos rios *infernais* seria marchar, segundo Cavalcanti (1997), em direção ao sagrado, numa peregrinação solitária e eterna, descendo aos subterrâneos da alma, numa conotação, também, ao retorno para o útero da mãe; morrer para nascer de novo e, agora, viver eternamente.

Um mito da ilha melanésia de *Malekula*, Novas Hébridas, sul do Pacífico, segundo Campbell (2002) reatualiza os perigos no trajeto navegável até a ‘terra dos mortos’, ao relatar que, ao ser empurrada pelo vento e se aproximar do mundo subterrâneo, a alma se deparará com um guardião, desenhando um labirinto, chave para prosseguir ou barrar um caminho. Com a visita, o guardião apaga uma parte do desenho, ao perceber a alma se aproximando: se refizer o desenho, a alma segue; do contrário, será devorada. Por isso, a importância de saber os segredos do tal labirinto, antecipadamente, segundo o mitólogo, pois poderia ser o ingresso para a imortalidade. Nas mitologias, trovão também é voz e relâmpago o fogo de *Jeová*, Deus dos hebreus, poderes manifestos com a tempestade nos estudos do mitólogo.

O elemento água, em inúmeras culturas, através dos tempos, traz também em si, segundo Eliade (1998), a vida em sua plenitude, com os segredos do rejuvenescimento e da eternidade, elementos simbólicos, na esteira destas mesmas culturas, inacessíveis aos ‘mortais’.

Caberiam aos deuses e demônios a concessão, momentânea, dos poderes místicos incutidos em sua substância. O mitólogo, ao reforçar o papel dos ritos e símbolos da imaginação simbólica e linguagem mítica - foco do capítulo seguinte, apresenta a Cornualha, sudoeste da Inglaterra, Reino Unido, onde a água teria, até os dias atuais, poderes curativos sobre crianças doentes, absorvendo o mal, por meio de um poço, o *Saint-Mandron*, bastando-lhes submergir por três vezes: “na água tudo se dissolve, toda a forma se desintegra, toda a história é abolida. Nada do que anteriormente existiu subsiste após uma imersão na água, nenhum perfil, nenhum sinal, nenhum acontecimento” (ELIADE, 1998, p. 158); imersão que simboliza o mito do eterno retorno: morrer para renascer.

Os ritos, presentes também nas celebrações das estações ou de Ano Novo, por exemplo garantem, segundo Eliade (1992), em cada reapresentação das imagens cosmológicas, cosmogônicas e/ou cataclísmicas: o fim, para uns; o início, para outros; ou, para ambos, o recomeço: “a lembrança pura não tem data. Tem uma estação. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças. Que sol ou que vento fazia nesse dia memorável?” (BACHELARD, 1996, p. 111).

Deste modo, parte-se do pressuposto que todos símbolos e imagens que criam, se reatualizam e se revigoram nas diferentes culturas, ainda hoje, consciente ou inconscientemente, concatenando vidas, energias e seus agentes, inspirando, segundo os mitólogos, uma nova imagem da unidade fundamental da história espiritual da humanidade.

### **2.1.3 A imaginação simbólica, a dinâmica dos símbolos e a linguagem do mito**

A tinta de escrever, por suas forças de alquímica tintura, por sua vida colorante, pode fazer um universo, se apenas encontrar seu sonhador (BACHELARD, 1985, p. 46).

Nas páginas anteriores, as narrativas míticas - ao evocarem constelações de imagens sobre o drama de deuses, monstros, humanos, animais e a conexão com os fenômenos meteorológicos trouxeram à tona a constatação de uma herança mítica, universal, alimento para a humanidade que prossegue, na sua aventura de viver, assimilando ou driblando o tempo e a própria morte.

Além disso, ao emergir imagens simbólicas, as narrativas mitológicas, juntamente com mitos e imaginários, engendram mais um esforço para derrubar os muros de uma tradição filosófica ocidental de modelos mentais arbitrários que reduziu as ciências, a imaginação e a própria linguagem ao formalismo e arbitrariedade dos signos, de um significante sem significado, condenando-as a um mundo de sombras, recalque e de ‘desprestígio’. É uma

marcha em prol da resistência dos valores da imaginação simbólica e, especialmente, do imaginário enquanto ciência, teoria e psicologia das profundezas.

A vida psíquica e, por conseguinte, simbólica e imaginária é, portanto, condição humana, representada de alguma forma desde os primeiros rabiscos pré-históricos. Porém, paradoxalmente, mesmo sob séculos e séculos de eclosão de imagens, desde os tempos mais remotos, a academia seguia relegando o conteúdo das representações da linguagem simbólica.

Segundo Durand (1979), mesmo quando as hermenêuticas começaram a estabelecer relações entre imaginação e razão e já indicaram que uma boa parte da representação do mundo e da lógica eficaz *primitiva* provinha dos delírios e de suas representações, com destaque para o reino das imagens, assim mesmo, legitimaram uma imaginação simbólica que negava a transcendência do símbolo, reduzindo-o a uma semiologia ou a um semantismo linguístico, e que trazia o mito como um *jogo* estrutural; ainda assim, “o nosso tempo readquiriu a importância das imagens simbólicas para a vida mental, graças ao contributo da patologia psicológica e da etnologia” (DURAND, 1979, p. 45).

Para o antropólogo, sociólogo e filósofo francês, Edgar Morin, sob a perspectiva da teoria da complexidade, o ser humano é racionalizador (e não racional) na medida em que ignora sua própria sensibilidade, subjetividade e a faceta irracional da vida (aliás, boa parte dela).

O autor (2007) ‘arrasta’ o *homo sapiens* para uma nooesfera, esfera onde as coisas do espírito, delírios, deuses, ritos e narrativas mitológicas tomam forma, condição desconhecida no mundo animal: “o *homo sapiens* é também *homo demens*” (MORIN, 2007, p. 52). Nesta façanha de (sobre)viver, o ser humano, para Morin, se desgasta e se entrega aos transes e vive para preparar sua outra vida, cujas “(...) crenças não podem ser reduzidas a apenas ilusões ou superstições: possuem raízes que mergulham nas profundezas antropológicas” (MORIN, 2007, p. 59). Nem mesmo a consciência racionalizante, segundo o autor (ibidem), foi (ou será) capaz de anular de vez estes *mundus*, acolhedores de sonhos, do mítico, do mágico e do poético circunscrito em cada ser, manifestos pela linguagem.

Para Ferreira-Santos e Almeida (2012), é a imaginação simbólica que provê o movimento e o impulso das imagens, fazendo do mito uma expressão (também narrativa) dinâmica, uma dimensão sensível e forma de conhecimento, pois “(...) é a base das produções simbólicas do imaginário” (FERREIRA-SANTOS E ALMEIDA, 2012, p. 48). Logo, os símbolos repetem ou são recorrentes em virtude de um processo simbólico que dá significado à imaginação.

São quatro os benefícios do pensamento simbólico para Durand (1979): primeiro, na concepção do antropólogo (idem), que reestabelece o equilíbrio vital do indivíduo ao compreender sua finitude; segundo porque reestabelece um equilíbrio psicossocial; terceiro, pois provê um equilíbrio antropológico; e, quarto, para contextualizar à existência humana o valor supremo do universo: “(...) a imaginação simbólica é dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo” (DURAND, 1979, p. 119).

Nesta incessante busca - cíclica - pela eternidade, desde o ato primordial de transformação do caos em Cosmo, imagens-símbolo têm articulado narrativas que, metaforicamente, interagem sagrado e profano (e vice-versa), também em suas contradições e sinergias, num tempo não necessariamente linear; são imagens arquetípicas ou simbólicas, que dinamizam imaginários, resultado de pulsões subjetivas e intimações objetivas, e engendram mitos.

Porém, antes de prosseguir com os conceitos de mito, no contexto da imaginação e linguagem simbólica, a partir de Gilbert Durand e demais cientistas do imaginário, outras concepções foram propostas e revisitadas, dentre as quais, aspectos da visão estrutural e formalista das ciências da linguagem, segundo, pelo menos, dois importantes pesquisadores: Lévi-Strauss e Roland Barthes. Vale destacar, que nas ciências da linguagem, especialmente com as ciências enunciativas, a interação entre sistemas linguísticos, retóricos e simbólicos, num *jogo* de sentidos e significações, demarcaram uma nova (e relevante) fase nas pesquisas, deixando para trás filósofos e filólogos comparatistas e estruturalistas, como Ferdinand de Saussure, no final do século XIX, e inúmeros outros deste século - com concepções sincrônicas da língua e ‘significantes sem significado’.

Na análise estrutural de Lévi-Strauss (1976) o ‘pensamento selvagem’ pode (e deve) caminhar *pari passu* com evolução técnico científica, é possível inventariar esquemas classificatórios que permitam perceber o universo natural (especialmente, quando exemplifica uma taxionomia global e dinâmica) e social e universos mitológicos podem ser desmantelados para a formação de outros fragmentos e significados, onde o passado volte a ser ‘meio’ e não ‘um fim’.

Para Lévi-Strauss (1976), a partir do pensamento e da linguagem mítica, que não é apenas prisioneiro dos fatos, mas, também transgressor e liberador, é possível perceber um sistema de representações, e suas relações, de categorias simbólicas homólogas definindo uma lei de equivalência entre os diferentes planos, do meteorológico, passando pelo zoológico, social, ritual, filosófico, dentre outros. No entanto, e por outro lado, na teoria levistraussiana, a linguagem mítica é formal e sintática (com o apoio da fonologia), e não simbólica, onde as

imagens são signos podem vir a ser significantes com significado, desde que o verbo ‘significar’ esteja no contexto estruturalista dos estudos linguísticos:

Que é que significa o termo <significar>? Parece-me que a única resposta que se pode dar é que <significar> significa a possibilidade de qualquer tipo de informação ser traduzida numa linguagem diferente. Não me refiro a uma língua, como o francês ou o alemão, mas a diferentes palavras num nível diferente. No fim de contas, esta tradução é a que se espera de um dicionário - o significado da palavra em outras palavras que, a um nível ligeiramente diferente, são isomórficas relativamente à palavra por qualquer outra palavra, ou uma frase por qualquer outra frase (arbitrárias), tem de haver regras de tradução (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 24).

Segundo os estudos de Lévi-Strauss, para Barthes (2013), mito é território do imaginário, sua fala (que também é escrita e imagética) é composta por uma matéria, que não aparta homem e natureza nas narrativas, convertendo sentidos em forma. No entanto, o que amplia a divergência entre as ciências do imaginário e a semiologia de Barthes (idem) é que nesta, o mito é uma mensagem que tem forma e, como tal, pressupõe uma consciência significante. Do contrário, segundo o semiólogo, o que for além disso (ao camuflar comportamentos inconscientes ou mesmo conscientes, tais como alienações e inocências, por exemplo), as narrativas mitológicas passariam a ser objeto de outras ciências, como a ideologia e a psicologia.

Para Barthes (ibidem, p. 219) é a história que comanda a linguagem mítica, que, segundo o autor, “(...) não é nem mais nem menos arbitrária do que um ideograma”; ele reforça que é a característica tridimensional de um mito (signo, significante e significado) que o condiciona para o processo de significação: onde o significante é a forma e o sentido; e o significado é o próprio mito, a ‘coisa’ concreta.

Ainda no campo das ciências da linguagem, embora ampliasse um pouco mais o conceito de significação (nível pré-reflexivo da primeiridade), Pierce (1999), a exemplo de Lévi-Strauss (1976) e Barthes (2013) não abriu mão da arbitrariedade do signo, subdividindo-o também numa relação triádica entre ícone, índice e símbolo. Na perspectiva pierciana, por exemplo, símbolo é uma regra que determinará seu interpretante e o índice, para Pierce (1999), é o que passa a ter conexão *real*, semelhança (dinâmica inclusive) com o objeto, seja por parte dos sentidos ou da memória daqueles que dele se utilizam.

Por outro lado, na psicologia, em Freud (2001), embora com status de símbolos, as imagens eram significantes de um ‘significado obscuro’, acesso às estruturas recalçadas da imaginação. Segundo o autor (idem), no universo psíquico e sua concepção psicanalítica, a

linguagem dos sonhos - feitos de imagens – desta vez passam a ocupar um papel especial em seu método associativo.

O sonho, portanto, para Freud (ibidem), é sinônimo de linguagem, de uma escrita psíquica feita por imagens, com valor significativa (o que significaria dizer que o inconsciente é estruturado como linguagem) e uma ordem simbólica, com metáforas e metonímias. No entanto, para o médico psicanalista, as imagens e os símbolos das pulsões inconscientes sempre conduzirão a um conflito sexual, a uma libido censurada e mutilada pela própria narrativa associativa e consciente. Mesmo determinista, o mérito de Freud está na prevalência de trazer à tona o universo psíquico e a linguagem, sem distingui-los da dimensão racional até porque, segundo o pensamento freudiano, a própria razão pertence ao campo imaginal.

Ainda no século XX, Jung (1999) estabelece um novo marco para a linguagem simbólica e os estudos da imaginação e do imaginário: propõe um modelo auto construtivo e, portanto, criativo da psique, a partir da individuação, do inconsciente (o pessoal e, especialmente, o coletivo) e dos arquétipos como base para a figuração simbólica. Para Jung (idem), diferente do pensamento freudiano, sonhos não são produtos da consciência e materiais esquecidos.

Para o psiquiatra, experiências oníricas são simbólicas, manifestam-se por imagens, são desconhecidas em sua totalidade e resguardam reminiscências e outros materiais arcaicos. O precursor da psicologia analítica rompe com o método associativo de Freud para - diante da impossibilidade de acessar todos os conteúdos do inconsciente e para não enquadrar os estudos do simbolismo a uma lógica absoluta - enaltecer a linguagem instintiva esquecida, ratificando que imaginação é objeto científico em potencial, que os símbolos, coordenados pelos arquétipos, orientam a vida psíquica e que, sobretudo, o imaginário é produto do pensamento mítico, conceitos (re)ordenados e difundidos também pelos filósofos da área (Ernest Cassirer, Gaston Bachelard, Mircea Eliade e o próprio Gilbert Durand, dentre inúmeros outros).

Para Jung (1988), o inconsciente não é um arcabouço de elementos e materiais reprimidos. Segundo o autor (idem), o inconsciente representa todo o material psíquico que subjaz ao limiar da consciência, sempre empenhado em agrupar e reagrupar conteúdos. O inconsciente extravasa a esfera do pessoal na perspectiva junguiana, abrangendo uma atmosfera coletiva. No pessoal, segundo Jung (1997), o inconsciente conserva derivações e aquisições individuais e fatores psicológicos inclusive conscientes. No entanto, especialmente, o inconsciente contém imagens coletivas, uma *psique* coletiva:

os conteúdos do inconsciente coletivo não se encontram sujeitos a nenhuma intenção arbitrária, nem são manejáveis pela vontade. Conseguimos vê-los em nosso próximo, mas não em nós mesmos. Quando seus conteúdos são ativados, percebemos certas coisas nos outros seres humanos. Via de regra, quando o inconsciente coletivo se torna verdadeiramente constelado em grandes grupos sociais, a consequência será uma quebra pública, uma epidemia mental que pode conduzir a revoluções, guerra ou coisa semelhante. Tais movimentos são tremendamente contagiosos, eu diria inexoravelmente contagiosos, pois, quando o inconsciente coletivo é ativado, ninguém mais é a mesma pessoa. Você não está apenas no movimento, mas é o próprio movimento (JUNG, 1997, p. 62).

Jung (1999) não tinha dúvidas da limitação da consciência em contrapartida do *continuum* inconsciente. Ademais, para o autor (*idem*), os produtos esquecidos da consciência jamais deixam de existir, pois ficam presentes num estado subliminar de onde emergem, com espontaneidade, a qualquer momento pela linguagem. Para Jung (*idem*), a guarda de tudo e sob todos os aspectos é do inconsciente.

Além disso, em complementação ao conceito de inconsciente coletivo, Jung (1988) aborda o conceito de individuação, delimitando a expressão do âmbito da singularidade individual, mas enquanto manifestação do indivíduo a uma sinergia maior, coletiva, adequando suas peculiaridades pessoais (e não esquecidas) em prol de um rendimento plural e social.

São os arquétipos, as imagens primordiais com tendência de diversificar representações sem perder o motivo original, que coordenam o universo simbólico e onírico, uma espécie de tendência à reprodução de aspectos míticos - se não os mesmos - parecidos: “uma espécie de força primordial se apodera da psique e a impele a transpor limites do humano, dando origem aos excessos, à presunção (inflação!), à compulsão, à ilusão ou comoção, tanto no bem como no mal” (JUNG, 1999, p. 61).

Ao observar, com fascínio, a dinâmica dos arquétipos, Jung *et al* (1977, p. 78) passa a não ter dúvidas sobre o que subjaz a *psique* humana: “o inconsciente, no entanto, parece ser dirigido principalmente por tendências instintivas, representadas por formas de pensamento correspondentes – isto é, por arquétipos”. Além dos arquétipos, o antagonismo, a dualidade e até a dialética também são expressos pela psicologia analítica, por intermédio da androginia do inconsciente proposto por Jung (1988): a *anima*, como elemento feminino na psique masculina, tais como humor instável, a passividade, felicidade, sensibilidade e intuições; e o *animus*, vice-versa, correspondente da parte masculina no inconsciente feminino, manifesto como a virilidade, as preocupações, convicções secretas, a sacralidade, dentre outras características.

São os símbolos, enquanto potência criativa para Jung *et al* (1977, p. 20), naturais ou culturais, por meio das imagens, que representam implicitamente as variações arquetípicas: “assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu

significado manifesto. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado”.

A reavaliação positiva da experiência onírica e a redescoberta comprovada de um psiquismo humano latente sob a luz ou penumbra de um inconsciente latente legitimaram os estudos da linguagem simbólica. A partir de Jung *et al* (1977), de fenômenos divinos ou recalçados, imagens e sonhos tornaram-se potências psíquicas e simbólicas, cujos aspectos acessam (ou não) a consciência: uma identidade psíquica, um mundo simbólico, imaginal e, mais tarde, imaginário.

Nesta trajetória, Bachelard (1996), já na década de 1950, prossegue - pelo viés da fenomenologia - com a sistematização do estudo junguiano, não só abordando o simbolismo, os arquétipos, a bipolaridade/androginia ou trazendo a imaginação simbólica para o centro das reflexões mas, especialmente, quando aproxima as imagens da linguagem à sua materialidade consolidando de vez o que denominará adiante de potência poética das imagens ou imaginário poético, emergentes do inconsciente.

A fenomenologia bachelardiana se alicerça numa *anima* poética, cujas imagens produzidas pelos fenômenos da psique permitirão uma tomada de consciência pela linguagem. Para Bachelard (1996), a imagem poética é o que de melhor representa os campos e a complexidade da linguagem simbólica, tendo como base a poesia e o devaneio de um poeta.

Para o autor (*idem*), toda matéria e paisagem é uma experiência onírica, antes mesmo de se tornar consciente, inclinando o ser humano a um permanente convite ao devaneio. O devaneio em Bachelard (1996) contempla a androginia, é *anima* - conceito junguiano, é fuga do real (mesmo que noutras vezes assimile o próprio real ou que o mundo real seja absorvido pelo imaginário) que passa pela linguagem, pela poesia, pela consciência criativa e ingênua do poeta, além das imagens poéticas.

Segundo o autor (*idem*, p. 6), “todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar”, demarcando sua discordância com os psicólogos freudianos que relegam o devaneio a sonhos confusos, sem história e estrutura. É ilusão esperar do contador do sonho a garantia de ter vivido o que relata, conforme Bachelard (1996, p. 12), que também partia da premissa junguiana de que sonho é uma imagem: “certamente não há identidade entre o sujeito que conta e o sujeito que sonhou”.

É através do devaneio que a imaginação cria o que vemos e, graças à sutileza da função do irreal, propicia o reingresso a *mundos* sem convenções: “o sonho noturno pode ser

uma luta violenta ou manhosa contra as censuras. O devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censura” (idem, p. 54).

Os devaneios e, por conseguinte, as imagens poéticas fundamentam-se na perspectiva material (caminho inverso aos conceitos estáveis) e nascem do seio da linguagem na teoria bachelardiana. Para Bachelard (1996, p. 50), “a imagem não pode fornecer matéria ao conceito. O conceito, dando estabilidade à imagem, lhe asfixia a vida”. Ao unir a poética ao devaneio, estabelece-se um elo entre linguagem simbólica ao aspecto comum da vida (assim mesmo poético), segundo o autor, melhor alternativa para os estudos da psicologia das profundezas, também conhecida como as ciências do imaginário.

Na mesma toada, para o psicanalista, Fromm (1987, p.20), a linguagem simbólica resgata uma língua esquecida, àquela em que o mundo interior, almas, sensações e mentes, simbolizam o mundo exterior:

costuma-se definir símbolo como ‘algo que representa alguma coisa’. Essa definição parece um tanto decepcionante. Torna-se mais interessante, entretanto, caso nos interessemos pelos símbolos que são expressões sensoriais da visão, audição, olfato e tato como representando ‘outra coisa’ que é uma experiência anterior, um sentimento ou pensamento. Um símbolo dessa espécie é algo exterior a nós mesmos; o que ele simboliza é algo dentro de nós.

Na linguagem simbólica, que norteiam as narrativas míticas, Fromm (1987) classifica os símbolos, sinônimos de imagem, em convencionais, como a própria denominação explícita, quando se ‘convenciona’ um nome a algo, mesmo que não se tenha relação entre a imagem e o representado; em acidentais, quando, necessariamente, não há esta relação e quando o símbolo está associado a uma experiência individual; e, em universais, quando a relação é intrínseca, não é coincidente e, especialmente, por ter raízes na experiência e na partilha, como nos mitos. Para Gomes (2009, p. 63), “quando acontece essa junção linguístico-mítica, a palavra torna-se mágica: é instrumento de criação, é oração protetora, é fórmula alquímica, é nome que submete outros nomes, é invocação da presença divina”.

Para Byington (2006, p.24), na linguagem simbólica e, por conseguinte, mítica, sinal é uma referência individual ou coletiva que representa algo e que pertence a dimensão intelectual consciente, diferente de um símbolo, que distingue o ser humano, integrando consciente, inconsciente e a própria cultura: “um símbolo é uma referência existencial exercida por meio da dimensão psíquica”. Segundo o autor (idem), que estudou a fundo o simbolismo nas culturas indígenas brasileiras, é na linguagem e suas narrativas que os símbolos formam a consciência individual e coletiva a partir dos padrões arquetípicos: “(...) é consciente e tem

historicidade e características absolutas do aqui-e-agora; por outro, todo símbolo tem suas raízes no inconsciente coletivo e expressa matrizes arquetípicas características da espécie humana, independentes da cultura e da história” (BYINGTON, 2006, p.37).

Ainda sob um novo olhar diante das ciências da linguagem e comungando das ciências do imaginário, para Pierre Francastel, historiador e sociólogo, com ênfase nas artes visuais (e figurativas), a linguagem simbólica consegue transferir uma realidade para um sistema de signos, que situam pensamento e sentimentos dos indivíduos ao ambiente (e vice-versa), como expressos numa obra de arte, onde a intuição associa criador, criatura, real e imaginário, ali, presentes, sem exclusividade: “todos os signos, quer sejam suporte das linguagens ou de um código figurativo, ou de um tipo de atividade e de racionalização qualquer, aparecem como possuidores de um papel não de substituto mas de meio (...)” (FRANCASTEL, 1993, p. 91).

É na dimensão simbólica que a língua, ainda no sentido de amplitude das ciências da linguagem e do imaginário, determina seu principal fundamento que é o ser humano, sua interação com o mundo que o faz significar e ter significado, segundo Gomes (2000, p. 100): “(...) ou seja, o tornar-se humano é a inscrição no pacto, a submissão à lei que a língua transporta e faz de cada homem um integrante da humanidade”. Para Moraes (2016, p. 143) "as constelações de símbolos nos persuadem, seduzem e fazem sentido em função das imagens arquetípicas em que se amparam. É a pregnância simbólica".

A vida das narrativas míticas depende, portanto, do vigor metafórico dos símbolos (CAMPBELL, 2002). Segundo o mitólogo (2002, p. 37), o símbolo, que comunica uma ideia ou realização do infinito, é energizado pela metáfora:

uma mitologia pode ser entendida como uma organização de figuras metafóricas conotativas de estados de espírito que não pertencem definitivamente a este ou àquele local ou período histórico, embora as figuras elas mesmas pareçam superficialmente sugerir uma tal localização concreta. As linguagens metafóricas tanto na mitologia quanto na metafísica não denotam mundos ou deuses reais, e sim conotam níveis e entidades no interior da pessoa tocada por elas. As metáforas apenas aparentam descrever o mundo exterior do tempo e do espaço. Seu universo real é o domínio espiritual da vida interior.

Até aqui, uma constatação: o mito, por meio da linguagem simbólica de suas narrativas e constelações de imagens-símbolo, promove esta espécie de (re)encontro momentâneo entre o homem e o Cosmo, (des)construindo e (re)descobrimdo significados: “religando outros” CAMPBELL (1991), nos “ritos” (ELIADE, 1992), repletos de palavras que engendrem uma “pluralidade de sentidos” (PAZ, 1982); imagens com história, segundo Legros

*et al* (2007), carregando consigo marcas de uma imaginação criadora, onde razão e imaginário associam-se para desvendar o que está sob as aparências, a exemplo de um ‘texto com contexto’, para DURAND (1982 p. 80): “a música é para ser ouvida e não para ser olhada. Pois bem, com um texto é a mesma coisa, deve ser interpretado, e os homens de teatro sabem-no bem, a encenação e a representação não existiriam se o texto tivesse fixado uma vez por todas, com indicações de uma precisão extraordinária, então tudo estaria dito de uma vez por todas”.

Afinal, onde os fatos podem ou não ser verossímeis e onde o tempo da narração do verbo pouco importa, lá estará o mito. Bastará, apenas, se deixar levar pelas águas míticas que transitam do passado ao eterno, de forma cíclica, pois, assim, sob a potência simbólica da linguagem, o medo, os traumas e a morte deixarão de existir, por um momento: “a palavra é sempre pouco, limitada; o significado é indizível. Por isso a experiência culminante é romper com tudo isso às vezes e perceber o: (“Oh, Ah...”)” (CAMPBELL, 1990, p. 249).

#### **2.1.4 A fluidez mítica do tempo e da morte**

(...) é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do ‘Tempo morto’, do Tempo que destrói e que mata (ELIADE, 1972, p. 165).

Neste capítulo, navegar, mergulhar, emergir e se deixar levar pelas correntezas do Rio Tubarão, especialmente em 1974, permitiu, pela linguagem simbólica das narrativas, identificar aspectos relevantes que tendem a um imaginário e que, ainda hoje, atuam e transcendem a mera experiência física de uma comunidade, pós-desastre natural, possibilitando-a assimilar ou se esquivar, por um instante de sua maior certeza: a finitude humana.

O enredo tubaronense da enchente de 1974, na medida em que aproxima a sacralidade do profano por intermédio das narrativas, propicia aos indivíduos uma conexão com ‘algo’ maior (objeto de estudo no capítulo seguinte), uma espécie de atmosfera arquetipal (e, por isso mesmo, coletiva), cujo núcleo permanece constante, mesmo quando interpretado de forma diferente, em diversas eras, locais e gerações, movido pela necessidade de um eterno retorno.

Esta atmosfera possibilita que as criaturas domem seus medos e angústias, eufemizem e driblem a sombra da morte, se safem ou se aproximem do criador, mesmo que por um tempo (mítico), consubstanciada, neste caso, pelas constelações de imagens simbólicas das águas, que trazem consigo harmonia e dicotomias, além de estimularem, a seguir, a fluidez de

uma reflexão sobre os medos, o tempo e a morte, a partir de uma perspectiva mítica que metaforiza a épica jornada da existência humana.

Segundo a mitologia judaico-cristã, registrada nos primeiros capítulos do *Gênesis*, depois de uma semana de muito trabalho, ao criar o mundo e tudo o que havia nele, Deus fora surpreendido negativamente pela atitude de sua obra primogênita, o casal Adão e Eva. Dentre inúmeras árvores agradáveis à vista, ambos haviam se alimentado do fruto proibido da árvore do conhecimento, no centro do Jardim do *Éden*. Tentada pela serpente, Eva cedeu e convencera Adão a experimentarem - juntos - o fruto que, dali em diante, os expulsaria do *Éden* e teria, eternamente, o doce gosto da morte (BIBLIA ONLINE, 2016).

Inevitável e uma das facetas da polaridade da finitude humana, assim mesmo, a morte segue como um ato social e simbólico, alimentando, especialmente, uma pluralidade (e riqueza) de lendas, mitos e sincretismos religiosos. Para os iorubás ou nagôs, por exemplo, depois que o mundo foi feito, *Obatalá* criou o homem, que povoou a terra com seus descendentes, e a morte. Ainda assim, os mistérios da natureza eram governados pelos orixás, conectados com o homem, pela atenção e oferendas. No entanto, os seres humanos começaram a invejar os poderes dos orixás, deixando de ‘alimentá-los’. Os homens, até então imortais, passaram a pensar em si, como deuses. Achavam que os deuses já não eram mais necessários. Cansado dos desmandos, *Obatalá* decidiu viver com os *Orixás*, no espaço sagrado, entre o *Aiê*, a Terra, e o *Orum*, o Céu, e que os homens morressem; cada um num certo tempo, numa certa hora. *Obatalá* criou então *Icu*, a morte, encarregando-a de fazer com que todos os humanos morressem. Contudo, *Obatalá* impôs à *Icu* uma condição: só *Olodumare* podia decidir a hora da morte de cada homem, ou seja, a morte leva, mas não decide a hora de morrer, pois o mistério maior pertence exclusivamente a *Olorum* (PRANDI, 2001).

Para além dos acontecimentos naturais, as metáforas que constituem a linguagem mítica, na presente pesquisa, suscitadas pela poética das águas - dissolvente universal para os alquimistas - visam contribuir para o reencantamento do espírito antropológico e científico, transpondo-o a um universo fantástico em lugar da visão árida do mundo físico (QUILLET, 1977).

A força propulsora para embalar os destinos, os sentidos, o consolo, a fuga, o além e mesmo a razão está presente nas narrativas míticas, engendradas e partilhadas num mergulho - pelo simples fato de atravessar um rio, num deslocamento - pela ponte ou a nado, ou numa mera contemplação das margens ou ancorado em alto mar.

(...) o missionário italiano Organtino Gnechi-Soldo mostra-nos outro espetáculo <*digno di esser visto*>. Quando a armada de 1567 soltou as amarras de Lisboa, o porto estava cheio de uma multidão de familiares, de amigos e de barcos. No cais, os pais choravam pelos filhos, os filhos pelos pais e as mulheres pelos maridos, já que os familiares partiam para tão longe e por um mar tão perigoso, que restava a todos pouca esperança de mais se verem. Para os que estavam nas embarcações pequenas gritaram em uníssono <Vão! Que Deus vos abençoe. Boa viagem e bom regresso>. Nas Naus, que levantaram ferro, não houve ninguém que não chorasse nesta largada que podia significar a despedida eterna” (KOISO, 2004, p. 270-271).

As histórias, que reatualizam experiências simbólicas e imagens conscientes ou inconscientes, fazem da água “(...) a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (BACHELARD, 1997, p. 193); águas do mar e dos rios, calmas, límpidas, úteis, vitais, maternais e reverenciadas de outrora, que também rugem, ficam turvas, infernais, punem, a partir de uma súbita ira, oscilando ‘temperamentos’ que vai de herói à vilão. Neste sentido, numa apropriação das lições de Gomes (2009, p.35), “portanto, não estamos atentos para a água em si, mas para o que ela provoca no homem, ou melhor, no temperamento social que ela produz”.

A característica dicotômica e cíclica das águas foi protagonizada em muitas histórias das navegações e, especialmente, nas tradições com narrativas cataclísmicas míticas, como nas enchentes e nos dilúvios: “(...) ligam-se quase todas à ideia de reabsorção da humanidade na água e à instauração de uma nova época (...). Evidenciam uma concepção cíclica do Cosmo e da história: uma época é abolida pela catástrofe e uma nova era começa, dominada por homens novos” (ELIADE, 1998, p. 171). São dramas, segundo o mitólogo, que recordam aos homens os tempos primordiais, mitos cosmológicos e cosmogônicos, que o sofrimento nunca será o fim, pois as derrotas serão anuladas pelas vitórias no final, ou seja, a visão de que há sempre um significado positivo e cíclico.

Para Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 72), a concepção do eterno retorno, defendida pelo próprio mitólogo Mircea Eliade, “é a ideia de que a formulação de sentidos, de imagens, de símbolos não é limitada nem progressiva”. Na perspectiva dos pesquisadores, ainda que os indivíduos sejam singulares e atuem sob situações aparentemente diferentes, é a invariância antropológica e o universo simbólico arquetípico limitado que asseguram uma base comum, proporcionando um retorno eterno das imagens à dinâmica do imaginário, onde ‘o novo sempre esteve presente’ simbolicamente, no entanto, agora, com as devidas reatualizações míticas.

Como já fora relatado, o ritmo lunar também é aspecto relevante nos devaneios hídricos. As fases da lua que, assim como a humanidade, nascem, morrem e revivem, ou como

uma serpente, que muda de pele e rejuvenesce, representam uma função condicionante no conceito cíclico do tempo mítico:

isso significa que o ritmo lunar não só revela curtos intervalos (semana, mês), mas também serve como arquétipo para durações mais prolongadas; na verdade, o ‘nascimento’ de uma humanidade, seu crescimento, decrepitude (desgaste) e desaparecimento assemelham-se ao ciclo lunar. (...) porque, do mesmo modo que o desaparecimento da lua nunca é final, o desaparecimento do homem tampouco é final; em particular, nem o desaparecimento de toda a humanidade (por causa do dilúvio, da enchente, da submersão de um continente, e assim por diante) jamais é total, pois uma nova humanidade renasce, a partir de um par de sobreviventes (ELIADE, 1992, p. 78).

Para Bachelard (1997), a humanidade apoia-se nos mitos e mitologias porque reconhece neles uma ação permanente, cíclica portanto, e muitas vezes inconsciente sobre a sua realidade. Assim, como nos contos, as narrativas míticas conduzem a um final feliz, uma comédia transcendente diante da tragédia universal da vida (ou vice-versa), que é a morte: um ‘êxtase redentor’, como reitera Campbell (1999, p. 35): “é próprio da mitologia, assim como do conto de fadas, revelar os perigos e técnicas específicos do sombrio caminho interior que leva a tragédia à comédia. Por conseguinte, os incidentes são fantásticos e ‘irreais’: representam triunfos da natureza psicológica e não de natureza física”.

Não há mitos novos, segundo Durand (1982). Há um regresso, cuja herança é mítica e faz parte da arquetipologia e suas representações:

(...) É por isso que quando gastamos um certo número de mitos tornamos a cair em mitos já conhecidos e que redistribuímos incansavelmente o jogo mitológico e que há centenas de milhares de anos a espécie *homo sapiens* pôde sobreviver graças a esse sonho contínuo, no qual, sem cessar, por saturação, por acontecimentos exteriores, herdou mitologias. Temos, assim, em vasto fechado, um eterno regresso do mito (DURAND, 1982, p. 34).

Segundo Eliade (1992), pela natureza humana, a própria condição de existir já é considerada uma queda, numa analogia ao curso vital, do nascimento à vida adulta, da morte à redenção, gerando angústia e sofrimento. É uma das características do cristianismo, dar valor ao sofrimento - acontecimentos como tempestades e catástrofes, por exemplo - vinculando-o à penitência e à realidade; foi e é factual, mas, sobretudo, era considerado divino, adquirindo um caráter arquetipal. Cabiam às narrativas e aos ritos, neste sentido, anular o tempo, a angústia e o sofrimento, resgatando a harmonia entre a humanidade e os ritmos cósmicos, e transformando, por exemplo, “(...) a dor, de uma condição negativa, em uma experiência dotada de conteúdo espiritual positivo” (ELIADE, 1992, p. 90).

Em alto mar, conforme relatos jesuíticos, por exemplo, bastava que uma nau colidisse com um rochedo ou sofresse avarias nos mastros, proas ou nas popas, por conta da escuridão tempestuosa, para que a tripulação, de imediato, buscasse penitência e intercessão da benevolência divina: “sempre que corriam perigo de morte, os mareantes pediam com insistência perdão pois, sem ele, não poderiam usufruir da paz eterna, nem fisicamente. (...) O mais certo do tempo se gastava pedindo a Nosso Senhor remédio espiritual, que do corporal ninguém fazia conta” (KOISO, 2004, p. 368).

A água traz consigo (e mistura), em seus símbolos, reminiscências e devaneios divinatórios e corre como o destino, ou seja, “o inconsciente marítimo (e mais do que isso pela potência simbólica que dispõe, o imaginário hídrico, marítimo) é, portanto, um inconsciente falado, um inconsciente que se dispersa em narrativas de aventuras, um inconsciente que não dorme” (MORAES; MÁXIMO, 2016, p. 185).

Neste contexto, Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 64) trazem o léxico angústia, derivado do latim *angor* ou espanhol *angosto* para um primeiro plano: “passagem estreita que faz referência ao estreitamento vaginal quando a criança está em via de seu nascimento diante do parto”. Para os pesquisadores, desde a origem, a palavra acompanha a humanidade preservando a ideia do (re)nascimento, experimentado já, no parto, por não saber o que viria depois do ventre materno, com o estreitamento do caminho, aumento de pressão e o distanciamento da tranquilidade do líquido amniótico (o mar primeiro, *thalassal*).

O fato é que temor e medo estão, sobretudo, muito presentes também nos fenômenos meteorológicos hídricos, protagonizando narrativas míticas. Mais do que manifestações atmosféricas, simbolicamente, são pronunciamentos dos deuses e, portanto, carregadas de sacralidade, fecundante ou catastróficos/renovadores. Era assim com *Shiva*, a trindade hinduísta, com *Zeus*, o pai dos deuses gregos, e tantas outras divindades que renovavam e destruíam o que viam pela frente, seja por meio da chuva fecundante, depositando o *sêmen* da vida na terra; pelas tormentas, ventos e tempestades, sinalizando uma espécie de interação sagrado x profano; com os arco-íris, que garantiam a circulação das águas (livrando a humanidade do pior), dentre inúmeros outros acontecimentos naturais.

Sob a fluidez e o movimento das águas não é diferente na linguagem simbólica das narrativas míticas, especialmente quando o ciclo cósmico é descompensado. Os seres, o ambiente hostil e as trevas dos rios do *mundo inferior*, segundo Cavalcanti (1997), conotam - a exemplo da sedução fatal das sereias (filhas do rio *Aquelôo* e de *Melpômene*), dentre outros deuses - a morte da alma, uma dissolução de algo anterior para outro; um renascimento espiritual (a morte como uma noite cósmica):

Os rios do mundo inferior representam, por meio da morte simbólica, não só o encerramento do eu, mas também o aspecto do renascimento espiritual. A maior parte das iniciações requer a passagem por uma fase de morte antes da entrada na nova vida. A morte é uma mudança profunda e correspondente simbolicamente a uma iniciação. A morte do neófito tem a significação de uma volta temporária a um estado virtual pré-cósmico, uma regressão a um estado fetal e embriônico que precede o momento cosmogônico, anterior ao nascimento do novo ser ou do novo mundo. Morrer, no sentido simbólico, quer dizer recomeçar e é a condição indispensável de passagem para uma outra forma de vida (CAVALCANTI, 1997, p. 119).

Bachelard (1997) reitera a presença da morte, também, no inconsciente fluvial e marítimo: seja no movimento divino e, ao mesmo tempo, melancólico dos rios, turvos, de lama viscosa (do sangue menstrual) e que transportam entre suas margens insinuantes o devaneio lento e angustiante da morte, cuja força vem de uma fonte; seja nas águas salgadas, que ondulam feito cabeleiras, sombrias e violentas (dramáticas), que trazem consigo a adversidade, o temor e o terror dos mergulhadores e navegadores, convidando-os para uma viagem jamais feita ou para um passeio mortal.

Para o autor (*idem*), são rios e mares, imaginários, da noite ativa, penetrante na matéria, que impregna suas profundezas e quem estiver sobre elas, nutridos por lágrimas cósmicas, por remorso de quem jamais dorme e pela promessa de seduzir novamente: “basta um vento noturno para que a água que se calara fale-nos mais uma vez ... Basta um raio de lua, muito suave, muito pálido, para que o fantasma caminhe de novo sobre as ondas” (BACHELARD, 1997, p. 72).

O medo da morte é o desejo da humanidade em ter mais deste mundo, ratifica Campbell (2002), mesmo que exilada, por um instante, do Jardim do Éden. Medos e fobias, por exemplo, da água (hidrofobia, do grego *hydor*), da morte (tanatofobia, do grego *thanatos*), dos rios (rivofofia, do latim *rivo*; ou potamofobia, do grego *potamos* - rio corrente), do mau tempo e da tempestade (queimofobia, do grego *quimion*), das águas do mar (talassofobia, do grego *thalassa*), da chuva (imbrofobia, do latim *imbrem*), dentre outras cinco centenas de designações inventariadas - não só lusitanas, foram amplamente estudadas por Rosário (2003).

Segundo o professor, o medo - do ontem, do hoje e/ou do amanhã - é um processo de identificação simbólica, ligado à evolução (aprendizagem associativa), às adversidades naturais ou de uma situação (tangibilizada ou não pelo imaginário). Rosário (*idem*), ciente de que um indivíduo, dependendo de sua condição cultural e geográfica, pode mudar o objeto e a intensidade, assim mesmo classificou os medos - do público infantil à idade adulta - em três grandes grupos: das situações específicas (de se expor publicamente, de permanecer em lugares fechados, de altura, de trovões e relâmpagos, de estar sozinho em casa, por exemplo); medo de animais; e, finalmente, o medo de representações (como a morte, de ser esquecido, a guerra, a

doença, o diabo, dentre outros). Além disso, devidamente conceituados, esquematizou uma *hierarquização do medo*.

Receio – (de recelar; do latim *re-celare*) – Estado de incerteza derivado do temor provocado pela possibilidade de nos sobrevir qualquer dano.

Medo – (do latim *metum*) – Sentimento de inquietação com a ideia de um perigo, real ou aparente; avaliação intelectual de um estímulo ameaçador

Pavor (do latim *pavorem*) – Grande medo acompanhado de espanto; medo intenso.

Pânico – (do grego *panikós*, do deus Pã, cuja aparição aos mortais era considerada terrificante, sendo um dos seus estratagemas para assustar os inimigos e provocar um alarido assustador) – que assusta sem motivo; terror súbito geralmente irracional e sem fundamento; alarme. Com frequência de carácter colectivo.

Terror – (do latim *terrorem* – de fragor; ruído estrepitoso; alarido) – Grande medo; sensação de que algo deveras horrível está prestes a acontecer e de que se é impotente para evitar tal acontecimento. Normalmente o sujeito vê-se privado de qualquer possibilidade de reacção (ROSÁRIO, 2003, p. 101-103).

Rosário (2003) ainda constatou em sua pesquisa, além da questão cognitiva e mesmo que não se configure um padrão, reações fisiológicas nos indivíduos diante da ameaça do medo ou da fobia, como taquicardia, tensão, sudorese, respiração alterada, e, especialmente, três comportamentos do ser humano perante a situação adversa: inércia, reacção ou enfrentamento ou fuga. Mas, o principal, segundo o pesquisador: a capacidade humana de aprender (ir adiante), de alguma forma, após a escalada das angústias, inquietações, melancolia e ansiedade.

O medo do desconhecido perpassa o imaginário fúnebre e aquático. Aliás, segundo Turchi (2003), a função do imaginário vem exatamente desta relação de receio e desejo entre a circunstância de morte e o fato de escapar dela: “trata-se, portanto, de uma eufemização frente ao horrendo rosto da morte, da temporalidade, do destino” (TURCHI, 2003, p. 31-32). Quando, por exemplo, cronistas e viajantes portugueses chegaram ao Novo Mundo, por exemplo, e se depararam com índios nus, corpos lisos e avermelhados, antropófagos e poligâmicos (desafiando a tradição bíblica), além de sentirem medo, sequer conseguiram categorizar o que sentiam, pois não eram monstros, nem medievais (segundo a tradição europeia) e viviam numa espécie de *Arcádia* ou *Éden*, fértil e abundante, enquanto a Europa ‘pegava fogo’ (PLECK, 1997, p. 351).

Prosseguir de qualquer forma, de maneira cíclica e singular, diante da universalidade e de todo tipo de alternância emocional, dentre as quais o medo tem o seu lugar, que tente - simbolicamente - ludibriar o tempo e a própria morte, conduz mentes e ações plurais, legítima grupos locais e, sobretudo, dota os indivíduos, nas diferentes fases da vida, da

capacidade de construir, narrar, celebrar e interpretar símbolos e narrativas próprias, função máxima da tradição mitológica e ritualística.

Isso dá ao caleidoscópio da mitologia mundial a interessante característica de parecer sempre o mesmo, embora sempre em mutação; o que pode fascinar nossos poetas e artistas, mas é um pesadelo para a mente que procura catalogar. E ainda assim, com uma visão objetiva, mesmo as fantasmagorias de um pesadelo podem ser inventariadas - em certa medida (CAMPBELL, 1992, p. 61).

É exatamente a condição ubíqua e, num mesmo instante, universal e local que investe o mito de uma certa atemporalidade: “o mito transcorre no tempo arquetípico. E mais: é tempo arquetípico, capaz de se reencarnar. O calendário sagrado é rítmico porque é arquetípico. O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente” (PAZ, 1982, p. 75).

No entanto, para Le Goff (1993), a ênfase ao passado que, paradoxalmente, estabelece uma aliança entre tempo e espaço, e politiza inúmeras narrativas míticas, não tem combinado com a mentalidade anacrônica e o forte desejo do eterno retorno que as move. Na visão do autor (*idem*), o tempo mítico deve estar calcado num fazer histórico presente, desconsiderando qualquer linearidade ou prevalência.

Uma nova história ‘vista de baixo para cima’, segundo Burke (1992), que vá além dos acontecimentos e análise estruturas com base no relativismo cultural, com base no mundo da experiência; é tempo do ‘fazer social’ (um tempo identitário, demarcado e mensurado), sem esquecer da ‘representação social’ (um tempo imaginário, da significação), segundo Castoriadis (1982). Conquanto, Augras (2009, p. 195) afirma que a história seja considerada uma dentre as inúmeras narrativas que se fundamenta em fatos e invenções de uma determinada época: “todo fato há de ser compreendido em relação ao seu contexto, e toda interpretação é igualmente tributária a época em que é formulada”.

Se passado, presente e/ou futuro, é fato que o tempo mítico é complexo, segundo Pitta (2005), uma vez que traz à cena e entrelaça três diferentes tempos: o linear, da história; um tempo cíclico, o da repetição e do retorno indefinido; e um outro tempo, o ‘total’, que engloba os outros, dentro de um contexto de sincronidade.

Seja linear, cíclico ou total, Ferreira-Santos e Almeida (2012) creditam ao tempo a uma relevante variável: a ancestralidade, entendida como um traço identitário herdado. Para os pesquisadores, a ancestralidade permite que vozes se reencontrem no seu canto. Esta herança biológica, mas sobretudo simbólica, perpassa gerações nos ritos de iniciação, onde mais tarde o aprendiz será testado para afirmar a tradição que escolheu, nas palavras dos autores: “(...) são

os ritos que relembram ao aprendiz a sua herança e sua pertença a todo momento para que não se esqueça de quem é e a que cultura pertence (‘memória’)” (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 61). E, assim, concluem:

a ancestralidade se atualiza em nossas criações, principalmente nas ‘situações-limites’ (*die Greszsituation*, como quer Karl Jaspers), de risco da própria sobrevivência, propiciando a religação (*re-ligare*) e releitura (*re-legere*) da pessoa em relação à sua querência, ao seu rincão, seu lugar, sua própria paisagem. Nas situações-limite que eu atualizo o mito de origem e pode ocorrer tanto a religação como essa minha ancestralidade, na sua estratégia de *religare*, quanto na sua outra possibilidade latina que é *relegere* – eu me religo às pessoas e passo a reler o mundo (leitura de mundo, como em Paulo Freire), passo a interpretá-lo de uma outra maneira quando exerço essa pertença. É quando, então, nos assumimos como herdeiros de fato, não de uma maneira inconsciente, mas com uma tomada de consciência da própria pessoa em relação à sua querência, sua origem ou opção cultural (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 63).

Para Bachelard (2010), tempo mítico é instante, um artifício da imaginação não necessariamente cronológico; e duração, hábito e progresso são agrupamentos de fenômenos instantâneos que se nutrem de paixão e razão para vencer o drama da realidade:

em outras palavras, nas forças do mundo há apenas um princípio de continuidade: é a permanência das condições racionais, das condições de sucesso moral e estético. São elas que determinam a solidariedade dos instantes em progressão. A duração íntima é sempre a sabedoria. O que coordena o mundo não são as forças do passado, é a harmonia toda em tensão que o mundo vai realizar (BACHELARD, 2010, p. 88).

Durand (1995), também considera o tempo mítico um tempo simbolizante e sagrado, que vai além do historicismo, a serviço das significações de suas narrativas: “a história narrada não é mais do que uma ‘encenação’, uma articulação lógica e cronológica das grandes relações simbólicas que veicula” (DURAND, 1995, p. 153); uma ‘revolta’ contra a concepção linear do tempo, segundo Eliade (1992), em favor de um tempo que é cíclico, cósmico e infinito, reforçando os mitos arcaicos e a eterna repetição. Nas palavras de Paz (1982, p. 69):

o tempo afirma o sentido de modo paradoxal: possui um sentido – o de ir mais além, sempre fora de si – que não cessa de se negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, se repete; cada repetição é, porém, uma mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é medida vã, sucessão vazia. Quando o ritmo se desdobra diante de nós, algo passa com ele: nós.

Os medos e as imagens da morte estão contemplados num tempo mítico, na cultura. Na aldeia indígena dos Bororos, no norte do Brasil, a perda tem um forte significado ritual e, por conseguinte, simbólico que envolve a morte e todos os habitantes. Naquela comunidade, o

luto é uma forma de aprendizado, de transformação e de continuidade, segundo Byington (2006, p. 264):

o cadáver é enterrado no centro da aldeia numa cova rasa, que é regada diariamente, acelerando a putrefação, para que, ao cabo de 30 dias, os ossos sejam preparados para a cerimônia final. Durante este tempo, os Bororo convivem dia e noite com o cheiro da putrefação do corpo, o que lhes permite vivenciar exuberantemente o poder destrutivo e desintegrador da morte. O ritual inclui inúmeros cânticos e danças à volta do cadáver. A expressão ritualística sensorial por meio do ritmo da dança e dos cânticos, sempre repetidos durante horas na presença da putrefação do morto e com total participação social da tribo, torna a experiência emocional altamente eficaz para propiciar a mobilização da Consciência na vivência dos símbolos que marcam a transformação por meio da desintegração da carne. Ao mesmo tempo, o ritual prepara a continuidade da vida além da morte no próprio simbolismo do corpo.

Ao final, os ossos são recolhidos, limpos e passam a ser símbolos da vida; a morte como agente de destruição e de preservação da continuidade (BYINGTON, 2006).

Para Silva (2003) o imaginário surge exatamente da relação aprendizado, memória, história pessoal e inserção no mundo dos outros. Segundo o autor (idem, p. 57-58), é uma biografia e história de vida: “(...) o imaginário é o patrimônio individual ou grupal apropriado à cultura (mas formador dela) por meios diversos e choques perceptivos: situações paroxísticas de gozo ou de trauma, de êxtase ou de perplexidade, que deixam vestígios no DNA imaginal de cada um”.

Para Le Goff (2003, p. 469), são histórias e mitos como estas que alimentam a memória, que retroalimentam a história, que preservam o passado e que impulsionam o presente e futuro: “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”; mito que vai ao encontro e legitima a história, segundo Durand (1996, p. 87): “sem as estruturas míticas, a inteligência histórica não é possível. Sem a expectativa messiânica – que é mítica – não há Jesus Cristo, sem o mito, a batalha de *Philipes* ou a de *Waterloo* não passariam de *fait divers*.”

Seja cronológico ou mítico, a memória é guardiã do tempo, a única capaz - pela “consciência do instante” (BACHELARD, 1997) - reconhecer e, ao mesmo tempo, usufruir da dicotomia das águas, da transitoriedade do tempo, dos mistérios da morte e, sobretudo, da transversalidade do imaginário.

## 2.2 O TRAJETO ANTROPOLÓGICO DO IMAGINÁRIO: FUNDAMENTOS PARA UMA COMPREENSÃO MITO(DO)LÓGICA

(...) partimos de uma concepção simbólica da imaginação, quer dizer, de uma concepção que postula o semantismo das imagens, o fato de elas não serem signos, mas sim conterem materialmente, de algum modo, o seu sentido (DURAND, 2002, p. 59).

O mergulho na primeira parte teórica desta pesquisa, além de evidenciar conceitos atinentes ao mito, ao símbolo, à linguagem e ao devir temporal, procurou apontar conexões entre o vivido, o universo criativo e plural da imaginação simbólica e, de alguma forma, o dinamismo das imagens que evocam, a partir de narrativas em discurso (e em curso) de uma comunidade local, empenhadas a racionalizar o imaginário de um rio (o Tubarão) e, especialmente, após a sua enchente, em 1974.

Uma vez provocado, ao se dar conta também de sua transcendência e potencializado pelo hormônio e poética das águas, o enredo tubaronense liberta do purgatório seres e narrativas fantásticos, com os mesmos arquétipos condenados por séculos de tradição ocidental iconoclasta, suscitando imagens convergentes cosmogônicas, cosmológicas e cataclísmicas, acessando (e/ou regressando) um tempo mítico - do eterno retorno (ELIADE, 1992) - onde, especialmente, a imaginação pode - se preferir - vencer a angústia da finitude humana.

Percebe-se que, ao acionar a condição humana de imaginar e de simbolizar, fruto das relações pessoais, mediadas e mediatizadas, o mito presentifica-se e contribui para dotar os signos da história de significado(s), provocando comportamentos e identidades individuais mas, sobretudo, coletivas.

Não fosse o semantismo e a potência das imagens-símbolo suscitadas pelas narrativas dos tubaronenses, seria impossível, por exemplo, que diferentes gerações se transportassem às vésperas de 1500, devaneando sobre os bastidores do tratado Capitulação da Partição do Mar Oceano, assinado em Tordesilhas, na Espanha, linha imaginária que passaria - quase três séculos depois - no centro do povoado de Santo Antônio dos Anjos de Laguna; imaginassem, um século depois, numa viagem onírica, os desafios de implantar uma comunidade, após a abertura de uma picada às margens de um rio, rumo à Lages, consolidando os primeiros passos para ‘catequizar’ a tribo do *Tub-Nharô*, topônimo do rio e, em 1870, do município de Tubarão; ou mesmo, ‘visualizassem’, nesta empreitada imaginativa, a emoção das chegadas e partidas da Estação da Piedade, das visitas dos cavalheiros, madames e mademoiselles da elite no Palacete Cabral (hoje, Casa da Cidade de Tubarão), além do mito de

Ana Maria de Jesus, a Anita Garibaldi, filha ilustre de Tubarão, nascida na comunidade de Morrinhos, às margens do rio - dentre inúmeras outras oportunidades (VETTORETTI, 2004).

Para Maffesoli (2010, p. 103), na esteira do pensamento durkheimiano, o mito é fonte comum de sensações e um patrimônio de grupo que permite, ao reconhecer uma dimensão mitológica, sensibilizar consciências para o simbolismo, dinamizar ideias e ‘exaltar entusiasmos’ que consubstanciam uma socialidade: “o conjunto das representações e suas combinações constituem motores sociais por excelência”.

Mas, este capítulo vai além. Para avançar diante das constatações das redundâncias que marcam as simbologias e as imagens-símbolo percorridas até aqui que, de certa forma, aproximaram mitólogos e cientistas do imaginário, o presente capítulo amplia a noção de semanticidade do mito, a partir da perspectiva do imaginário, na medida em que estreita um elo - dinâmico, convergente e concomitante - entre concepção de potência simbólica da imaginação, tripartição de dominantes reflexológicas e bipartição dos regimes do simbolismo que irão compor um trajeto antropológico, numa relação efetiva entre a sensibilidade humana e o meio físico.

Como já abordado, a saturação das promessas positivistas, os séculos de mentalidade iconoclasta, a derrocada do paradigma epistemológico clássico mas, sobretudo, a ascensão das ciências humanas, como a antropologia cultural, motivaram reflexões, pesquisas e experimentos, especialmente entre os séculos XIX e XX em diante, culminando com publicações relevantes enaltecendo, de alguma forma, aproximaram as ciências da relação mito e imaginário, especialmente na década de 1960.

Desse modo, as publicações se proliferaram estabelecendo-se enquanto hermenêuticas da imaginação simbólica, servindo de base epistemológica e metodológica às investigações, dentre as quais a presente pesquisa, que concebem o imaginário e, por conseguinte, o mito - para além da razão - enquanto ciência convergente, acolhedora e sensível aos movimentos da potência simbólica que resulta da interface homem e Cosmo.

O arcabouço conceitual do imaginário conviveu décadas, pré-hermenêutica durandiana, sob uma perspectiva restrita, resultado da dicotomia metafísica clássica entre pensamento e consciência com seus resíduos psicológicos.

O grande pecado, conforme Durand (2002), foi que as classificações da época desconsideraram o imaginário ao vinculá-lo a um *continuum* da consciência ou como protótipo de ligações mecânicas no funcionamento da imaginação, ora como um quebra-cabeças estático, ora como memória, cujas imagens eram inatingíveis pela indução de fatos a partir da concretude das experiências.

Para o antropólogo, algumas teorias que abordavam o imaginário vinculavam a imagem a um significante, a um conceito, a uma palavra, ou sob a motivação de símbolos com a ajuda, apenas, de dados extrínsecos à consciência imaginante, além de obcecadas por uma explicação utensiliária da semântica imaginária, desconsiderando a potência simbólica fundamental - que é a de ligarem, para lá das contradições naturais, elementos inconciliáveis, compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história. Essas teorias clássicas, para o autor (idem), falharam, especialmente - além da concepção de imaginário - na definição de imagem como símbolo.

A primeira consequência do aumento da proporção do número de pesquisas, além do ganho científico, foi a amplitude semântica conferida ao léxico ‘imaginário’, que aumentaria na mesma toada, segundo Teixeira e Araújo (2013, p. 41), com conceitos que vão na direção, desproporcional, da irrealidade, como sinônimo de lembranças, crenças, conteúdos oníricos e do próprio mito, além de outras definições que oscilaram, por um bom tempo, numa visão mais restrita, aproximando o termo imaginário a um sistema estático de imagens, até chegarem a uma concepção ampliada e, portanto, mais efetiva, na medida em que propõem sentido de convergência sistêmica e dinâmica às imagens, a partir de um princípio *autopoiesis*.

Por isso, antes de prosseguir investigando as demais terminologias e dinâmicas que aproximam a arquetipologia geral durandiana e o mito numa perspectiva mais antropológica, é preciso delimitar, mesmo diante de um vasto e complexo campo teórico, alguns apontamentos que ajudam a precisar sobre quais concepções ampliadas de imaginário contextualizam a presente pesquisa.

Para começar, imaginário não é sinônimo de imaginação, de pensamento e de consciência pois, como relatado nos parágrafos anteriores, geralmente seus conceitos levam em conta apenas os reflexos da presença perceptiva direta ou indireta dos indivíduos que, mesmo atuando sobre a ideia de símbolo, referem-se a “um signo eternamente viúvo do seu significado” (DURAND, 1979, p.v10). No entanto, para o autor (idem), quando o conceito de imaginação agrega potência à transcendência do símbolo, diferente das hermenêuticas redutivas, a então imaginação - simbólica - passa a ser, de fato, a operadora do imaginário. Para Pitta (2005), é exatamente na perspectiva simbólica que imaginação e imaginário se entrelaçam, estimulando sentidos e significados às existências: “(...) essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...)” (PITTA, 2005, p. 15).

Além disso, imaginário não é ideologia, nem crença e, mesmo muito próximo e inserido, não sinônimo de cultura. Imaginário não é determinismo, segundo Silva (2003, p. 20):

“a ideologia obedece ao princípio da racionalização; o imaginário, ao da empatia. A ideologia vincula-se ao aparelho da manipulação; o imaginário às tecnologias de sedução”. No imaginário não há verdade, há complexidade, mas há protagonismo, conforme o autor (idem, p. 50), “na crença, cada ser é personagem, figura de um narrador onisciente, onipresente, onipotente”. Na crença, cada um segue o caminho traçado pelo destino, pela mão do guia” (ibidem, p. 50). É, neste contexto, é pelo imaginário que o indivíduo se constrói na cultura, compreendida aqui de modo processual e envolvida por símbolos, segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 14): “a cultura, então, seria vista nessa perspectiva mais simbólica como o universo da criação, da transmissão, da apropriação e da interpretação dos bens simbólicos e das relações que estabelecem”.

Portanto, o imaginário, para Durand (2004), é uma estrutura profunda, arquetípica, pluridimensional (psíquica, social e cósmica), integrada e homóloga, onde se ancoram potências simbólicas e o próprio pensamento; uma certa lógica que organiza os conteúdos, mais tarde configurados pelo pensamento mítico, como num “(...) ‘museu’ de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 2004, p. 6). Ou, nas palavras de Silva (2003, p. 50): “(...) o imaginário não é a vida, mas uma forma de vida, um espírito de época, uma atmosfera existencial, uma impressão no mundo, uma marca registrada pelo existente no corpo do universo, um rastro, efêmero e intenso, na pele da existência”.

Ainda sob o aspecto conceitual, Teixeira e Araújo (2013) alicerçam o imaginário durandiano em cinco pilares: a poética romântica, calcada na potência criativa da imaginação; a teoria junguiana do imaginário coletivo, que dá relevância às reminiscências e aos sonhos, ancestrais e arcaicos, condenados ao recalque freudiano outrora; a imaginação material, balizada pelas forças imaginativas bachelardiana, onde o verbo, no sentido do gesto, qualifica o substantivo; o *mundus imaginalis*, de Henry Corbin, um outro ‘local’ intermediário, o da imagem, que acolhe símbolos, sonhos e visões; e a arquetipologia culturalista, um conjunto complexo de imagens simbólicas que revelam uma trans-história, tecendo mitos e ritos.

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

Barros (2014, p. 53) sublinha que, pelo mito, o imaginário perpassa as criações e tecnologias da comunicação e da cultura de massa e permeia diferentes atividades humanas, como as áreas da filosofia, das ciências, das artes e das religiões: “sendo sistema organizador

de imagens, o imaginário só se dará a ver através do deslindamento das regras do seu jogo que, em sua superestrutura, se configura através do mito”.

Silva (2013, p. 22) amplia a visão de tecnologia apresentada, ao reiterar que os imaginários contagiam e dispõem de meios próprios (além da comunicação massiva) para o povoamento do universo mental dos indivíduos ou para a construção de bacias semânticas que determinarão cada trajeto: “(...) são, portanto, dispositivos (elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos aquém e além dela) de produção de mitos, de visões de mundo e de estilos de vida. Mas não são imposições”. Dentre as tecnologias do imaginário, o autor (idem) preenche a técnica, com vontade de poder e a vontade de potência.

Para Silva (ibidem, p. 33), a técnica pode ser definida como vontade de poder, onde apenas existe a ordem, a força, o controle e a submissão, sintoma da impotência humana, ou como vontade de potência, na medida em que relativiza o poder “(...) como emblema fálico (castrado/reinvestido) da razão”. Na contramão da vontade de poder, a vontade de potência, fundamento dos símbolos, caminha sobre a liberdade, um equilíbrio instável que organiza o poder, mas seduz, desvia e deturpa, ratifica.

É o pensamento mítico que dá ‘concretude’ ao imaginário, conforme Legros *et al* (2007, p. 10) e dentre inúmeras outras concepções e autores que abordam a temática, organizando de forma dinâmica, e recíproca, as imagens simbólicas: “é um fenômeno coletivo, social, histórico”; uma eterna capacidade simbolizar, como numa via de mão dupla, segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012), com “(...) uma gênese recíproca que oscila das pulsões ao meio ambiente material e social e deste àquelas, de modo reversível”; concepção complementada por Turchi (2003, p. 13), “(...) como tensão de coesão entre as forças psicológicas e biográficas e as sociais”.

Para Godinho e Jabouille (1982), é no mito - resultado de uma dinâmica de símbolos - que o imaginário se revela em discurso, concretizando - numa dinâmica de sentido, individuação e individualização - numa trama com imagens que se organizam em torno de núcleos e formam constelações, ao mesmo tempo, dividindo, unindo, complementando e harmonizando a experiência humana, cuja base comum é a consciência da morte.

O mito é o discurso relativo à existência humana. Por isso, compreender cada imagem que o mito congrega e, por conseguinte, o próprio trajeto do imaginário, significa focar, não para as formas, mas no dinamismo das estruturas simbólicas: o próprio, à imagem de si (que uma vez percebida, em momentos diferentes, nunca será a mesma), e referente ao próprio relato do discurso, que organiza e faz constelar as imagens (PITTA, 2004).

Ao prosseguir com suas pesquisas e diálogos - de caráter transdisciplinar - relacionados à arquetipologia geral do imaginário, o antropólogo Gilbert Durand identifica, na reflexologia, princípios para buscar suas categorias simbólicas arquetípicas, a partir de matrizes sensório-motoras ou gestos dominantes (DURAND, 2002).

A primeira, a dominante de posição. Segundo o autor (idem), relacionada à topologia da verticalidade, cumulando variações afetivas e cinestésicas da imagem. A segunda dominante, também constatada nos recém-nascidos, foi a capacidade de nutrição, manifesta, na sucção labial e de movimento da cabeça, provocados ou estimulados pela fome, princípio de organização sensório-motora. A terceira, ainda em Durand (2002), foi a dominante sexual ou copulativa, atinente às secreções hormonais e às organizações inatas dos movimentos rítmicos nupciais:

(...) admitimos as três dominantes reflexas, ‘malhas intermédias entre os reflexos simples e os reflexos associados’, como matrizes sensório-motoras nas quais as representações vão naturalmente integrar-se, sobretudo se certos esquemas (*schémas*) motores 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 (DURAND, 2002, p. 51).

Para o autor (2002, p. 54-55), os gestos orientam as representações simbólicas para matérias, suscitando materiais imaginários ou instrumentos, conforme apresentado a seguir:

é assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual.

As constatações psicofisiológicas, dominantes para Durand (2002), não se relacionam como ‘causas e efeitos’, mas, sobretudo, na perspectiva de ‘trajetos’. Para Durand (idem, p. 60), o ambiente é a primeira condicionante das dominantes sensório-motoras que, de igual forma, vão naturalmente integrando-se a certos esquemas, *schèmes* ou *schèmes*: “(...) uma generalização dinâmica e afetiva da imagem que constitui a factibilidade e a não substantividade geral do imaginário”, uma espécie de ‘símbolos-motores’, embasado nos estudos de Gaston Bachelard.

As dominantes e os *schèmes*, segundo o mesmo autor (1979, p. 94-95), são conhecidos também como ações verbais “(...) porque o verbo é a parte do discurso que exprime a acção <sic>, coisa que aliás a fisiologia confirma, e que manifestam a energia biofísica tanto no consciente quanto no inconsciente biológico”. Aliás, são os *schèmes* que, em contato com o meio e com o social, permitirão dar forma e classificação aos arquétipos e símbolos mas, especialmente, consoante Teixeira e Araújo (2013), farão a junção entre os reflexos dominantes e suas representações, constituindo as principais classes de formação das imagens.

Para Durand (1979), uma tripartição verbal e reflexológica, funcionalmente bipartida entre dois regimes do simbolismo - um diurno e o outro noturno - cujos conceitos e estruturas (que representarão o certo isomorfismo entre imagens, símbolos e arquétipos) serão objetos de reflexão, nos próximos subcapítulos.

Na continuidade de sua hermenêutica, para Durand (2002, p. 60), “os arquétipos constituem as substantificações dos esquemas”, pontos de junção entre imaginário e ambiente, ligados à coletividade e a uma imagem original, não necessariamente inatos - diferentemente da concepção junguiana, ou seja, constelam sob um o contexto histórico, o que deve ser considerado. Segundo o autor (idem), os arquétipos podem se conectar a imagens muito diferentes de uma cultura para outra, mas, necessariamente, se imbricarão nos esquemas (*schèmes*).

Enquanto o arquétipo está para a ideia, o símbolo, conforme Durand (2002, p. 62), “(...) está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio”. É a dinâmica e a polivalência do símbolo que transforma, por exemplo, um rio, num paraíso ou descolará um anjo negro de sua mera sintaxe ou morfologia. Além disso, para o autor (idem), os símbolos que expressam a angústia em relação aos semblantes do tempo, orbitam em três grandes temas: animalidade (teriomórficos) noite (nictomórficos) e queda (catamórficos).

Durand (2002, p. 69) agrega aos primeiros símbolos, valorações tanto positivas quanto negativas a imagens comuns dos animais: “(...) nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais”; um esquema animado, consoante o antropólogo (idem), que demonstra a espontaneidade, a pluralidade e universalidade, tanto na mentalidade tida como *selvagem*, quanto na *civilizada*.

Sob a luz deste regime, balizado pelos princípios de exclusão, contradição e identidade, para Durand (ibidem), por exemplo, na mitologia fabulosa dos costumes animais a salamandra tem aproximação com fogo, a raposa é astuta, a serpente pica, o pelicano segue de *coração aberto*, a cigarra vincula-se ao entretenimento, o rato à repulsa, formando na

imaginação uma camada profunda, uma vez que o imaginário é refratário ao experimental. Além do arquétipo geral, reitera o Durand (2002), o animal ainda pode ser sobredeterminado por características particulares e polivalentes, vinculando qualidades não propriamente suas, conotando à serpentes e pássaros, por exemplo, o enterramento e a mudança de pelagem às características ascensionais (poder, agressividade, agilidade, dentre outras), bem como, a flecha numa analogia ao voo do pássaro.

Campbell (1990, p.56) amplia o exemplo da metáfora da serpente: “o poder da vida leva a serpente a se desfazer de sua pele (...). Às vezes a serpente é representada como um círculo, comendo a própria cauda. É uma imagem da vida. (...) A serpente carrega em si o sentido da fascinação e do terror da vida, simultaneamente”; ou agregando, para além desses símbolos, o peixe, touro, bode, burro e o cavalo à libido sexual, até evoluir para a figuração dos símbolos de queda: “o homem tem assim tendência para a animalização do seu pensamento e uma troca constante se faz por essa assimilação entre os sentimentos humanos e a animação do animal” (DURAND, 2002, p. 71).

O esquema animal (teriomórfico), em Durand (2002), subdivide-se em especificações dinâmicas. Uma delas é o formigamento, o arquétipo do caos, a partir dos verbos agitar e fervilhar. Destacam-se aqui, segundo o autor (idem), a repugnância aos insetos, por exemplo, os vermes, as larvas, a aranha - e mesmo o movimento da serpente - geralmente associados a um monstro, ao horror.

A outra dinâmica, prossegue o antropólogo, é a animação, acelerada, formigante e caótica que projeta atitudes angustiantes, como fuga, a adaptação, dentre outros comportamentos. Além disso, para o pesquisador, o formigamento lembra questões bruscas, como o desmame e parto, a errância cega, com os cavalos, o tom fúnebre e infernal da morte (cavalo, aqui, isomorfo das trevas e do inferno). A terceira dinâmica teriomórfica é o devoramento ou mordicância, reitera Durand (ibidem). Neste aspecto, o sol é pejorativo, pois não é um arquétipo estável, bem como, as demais motivações climáticas; são questões que vinculam, por exemplo, o trovão e toda a agitação hídrica (que inclui chuvas e inundações) ao galope, ao rugido e ao mugido. Aqui, segundo o autor (2002), o tempo e os demônios são híbridos, podendo também se metamorfosearem e virarem justiceiros; destaque ainda para a dentição, o grito, o uivo dos cães à meia noite, enfim, tudo para se livrar da eminência da morte, ou seja, o mesmo animal que agita, pica, uiva, ruge e que é amigo, também devora.

O segundo conjunto de símbolos que expressam a angústia em relação aos semblantes do tempo é nictomórfico, em Durand (2002), relativo à escuridão e à noite. Na esteira, Pitta (2005) os subdivide sob dois aspectos: situação de trevas - provocada (com

imagens de desordem e caos) ou natural, a cegueira (com imagens do inconsciente, ligado à decadência); além da situação das águas escuras, paradas, transitórias, profundas, marés (cabeleiras), que acarretam símbolos de tristeza, de morte, da feminilidade fatal, de entidades maléficas, de reflexo (como no caso do espelho, na água parada), dentre outras.

Para Durand (2002, p. 111), traz um isomorfismo negativo, sinônimo de revolta, pecado, julgamento, paisagens depressivas, da barba escura, do sangue menstrual, do fio que tece o destino e liga o tempo, dentre outras imagens: “os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heracliano 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”.

Os símbolos catamórficos completam os três grandes temas que expressam a angústia temporal que, especialmente, os vinculam à queda, conforme Durand (2002). Para ele, o verbo cair aqui é sinônimo de dor, esmagamento, entorpecimento, vertigem, medo, punição, odor putrefato, ventre e de vísceras. Pitta (2005, p. 26) reforça as três condicionantes de sobrevivência a um tempo negativo: “pegar as armas e destruir o monstro (a morte), criar um universo harmonioso no qual ela não possa entrar, e ter uma visão cíclica do tempo no qual toda morte é renascimento”.

No prolongamento dos símbolos, arquétipos e *schèmes* (não necessariamente nesta mesma ordem) chega-se, finalmente, ao mito. Para Durand (2002, p. 63), “o mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias”. Compreendê-lo, a partir de uma arquetipologia geral do imaginário, é dar-se conta de sua presença semântica e potência simbólica, contendo seu próprio sentido, conforme a hermenêutica durandiana: “o que a antropologia actual <sic> mostra através da sua informação, por um lado, e de uma experimentação, pelo outro, que mito, fantasia, projecção <sic> utópica é indispensável à vida do homem e talvez do animal” (DURAND, 1982, p. 30).

O que diferencia o mito, segundo o próprio Durand (1996, p. 95), das demais narrativas, “(...) é aquilo que se investe nesse discurso, aquilo que Cassirer denomina de uma *pregnância simbólica*, ou mesmo crença, ou até, como diríamos hoje, uma espécie de empenhamento prenhe no mito”, que determinam uma *lógica* para que se mantenham juntos, senão as contradições, pelo menos as relações.

Esta *lógica* irá assegurar, segundo o autor (idem) a perenidade, as derivações e o desgaste do mito, demarcada, como qualquer outra narrativa, ou seja, pelo léxico, pelos mitemas, mitologemas, tópica sociocultural/bacia semântica; noções operatórias da

mitodologia durandiana, por intermédio da mitocrítica e da mitanálise, apresentadas na terceira parte do capítulo teórico desta pesquisa, como condição metodológica para fundamentar a análise do mito.

Nas constelações de imagens presentes nos mitos, a partir das dominantes reflexas, Durand (2002) constatou que existe um isomorfismo entre símbolos, arquétipos e *schèmes*, levando-o a observar protocolos normativos (e, de certa forma, estáveis) das representações imaginárias agrupados no que denominou esquema original ou estruturas. Para além da forma que, para o autor (*idem*), denotaria um certo estatismo, a estrutura, pelo contrário, manifesta-se sob dois aspectos, resultando num dinamismo transformador e respondendo às angústias em relação aos semblantes do tempo (animalidade, noite e queda):

em primeiro lugar que essas ‘formas’ são dinâmicas, ou seja, sujeitas a transformações por modificações de um dos termos, e constituem ‘modelos’ taxionômicos e pedagógicos, quer dizer, que servem comodamente para a classificação mas que podem servir, dado que são transformáveis, para modificar o campo imaginário. Em segundo lugar, estando mais de acordo neste caso com Radcliffe-Brown que com Lévi-Strauss, esses modelos não são quantitativos mas sintomáticos (DURAND, 2002, p. 63-64).

Neste sentido, o fundamento para a compreensão de uma nova mitodologia sempre esteve implícito durante todo este tempo: o trajeto antropológico do imaginário, uma maneira própria de recíproca, segundo Pitta (2005), tanto para poder partir da cultura como do psicológico, onde o essencial é que a representação e os símbolos estejam contidos nas dimensões; trajeto antropológico, em Durand (2002, p. 41): “(...) ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”.

É nesta gênese recíproca, entre gesto e ambiente, que mito, símbolos, esquemas, arquétipos, estruturas e regimes do imaginário têm os seus lugares. Para delimitar os grandes eixos desse trajeto antropológico, Durand (2002) recorre ao método pragmático e relativista de convergência que tende a mostrar várias constelações de imagens e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo (que se apresenta sob a mesma forma) dos símbolos convergentes.

Para o Durand (1982), trata-se, ao reabilitar símbolos e mitos nesta perspectiva, de fazer ressurgir métodos e filosofias que gravitam em torno de ambos, que, sem dúvida, conduzirão a novas perspectivas epistemológicas e metodológicas: uma proposta de remitologização - um passo a mais - por exemplo, nas pesquisas e concepções dos mitólogos, cujos conteúdos convergiram até aqui. Por isso, contextualizar tais questões são alicerces para

compreender os desdobramentos da interface entre o mito e hermenêutica durandiana do imaginário no presente estudo desenvolvido.

A tensão resultante do trajeto antropológico do imaginário, que agrega, concomitantemente, imagens e pólos homogeneizantes e antagônicos, para Durand (2002), define também pela tripartição de estruturas, a partir da correspondência entre os *schèmes* e os gestos dominantes: a estrutura heroica ou esquizomórfica, que gravita sobre o reflexo dominante postural; a estrutura sintética ou dramáticas, a partir da dominante digestiva; e a estrutura mística ou antifrásica, ligada à matriz sensorio-motora copulativa, cujas aproximações - com outras estruturas - dariam origem à bipartição de duas outras estruturas mais gerais, motivados pelos indivíduos e pelo meio em que vivem, denominadas regimes do imaginário: o diurno e o noturno.

Portanto, na classificação isomórfica ou isotópica das imagens (vide a tabela completa no Anexo A) dispõe-se: a estrutura heroica, vinculada ao regime diurno, segundo os *schèmes* já mencionados e, por conseguinte, a partir dos símbolos de elevação, de antítese (ou diaréticos) e espetaculares; bem como, as estruturas (dramática e mística), conforme os *schèmes* correspondentes, filiadas ao regime noturno, respectivamente sob símbolos de inversão e de intimidade (estrutura dramática), e cíclicos (estrutura mística) (DURAND, 2002). Segundo o autor (idem), os regimes são flexíveis e móveis, uma vez que estão incutidos na cultura do indivíduo, desde que não os colonizem; ambos, regimes da imagem que, nas palavras de Pitta (2005, p. 23), “(...) dão resposta à questão fundamental do homem: sua mortalidade. Morte e angústia existencial se expressam através das imagens relativas ao tempo”.

### **2.2.1 A jornada do herói, as antíteses e as estruturas do regime diurno**

Ligado à verticalidade do ser humano, este regime é o das ‘matérias luminosas, visuais e das técnicas de separação e de purificação, das quais as armas (flecha ou gládio) são símbolos frequentes’. Trata-se aqui de dividir, de separar e de lutar (PITTA, 2005, p. 26).

Para Silva (2003), o imaginário é uma ‘narrativa inacabada’, como uma teia, um rio ou um processo, desde que de forma coletiva, integrada, sem intenção alguma e anônimos. Esta narração, histórica ou mítica, como a perspectiva levistraussiana constatara, é tal como a seriação causal, um sistema de imagens antagônicas (DURAND, 1979, p. 93) com dois grandes objetivos: combater, esquecer, eufemizar ou dominar a angústia temporal, aniquilando a fatalidade da morte ou acelerando o seu fim; de fato, uma reintegração, do mito: “(..) a

remitologização, graças a Deus, está em marcha e está em marcha ao nível precisamente do saber científico e é isso que é importante” (DURAND, 1982, p. 31).

Quanto à estrutura de sensibilidade (e dinâmica) do regime diurno, também conhecido como o regime da antítese, possui três grandes constelações de imagens e respectivos símbolos vinculados: ascensionais (elevação); espetaculares (visão) e diairéticos (divisão). Nas palavras de Teixeira e Araújo (2013, p. 51), pesquisadores da hermenêutica durandiana, “o regime ‘diurno’, da imaginação heroica, é o pólo que gravita em torno dos verbos de separação e segregação, por este motivo denominado ‘esquizomorfo’ quando se trata do seu processo, e heroico, quando se refere ao seu conteúdo”.

No regime heroico do imaginário, Pitta (2005, p. 26) avalia que é a noção de potência que faz as imagens orbitarem, onde “as armas são os arquétipos correspondentes, a espada e o gládio os símbolos culturalmente determinados”, municiando atitudes da existência para se defender das (e vencer as) antíteses do *cronos*, seja na fuga ou na própria vitória sobre o destino.

Segundo Durand (2002), a própria verticalidade do indivíduo, que permite ampliar seu campo de visão e de tato, propiciando liberdade às mãos, ligada à dominante postural, já o condiciona, desde a tenra idade, à elevação. Numa analogia ao jogo de tarô, o autor (*idem*), elege os arquétipos cetro e gládio como pontos cardeais, que representam a agressividade do gládio (em riste) e a verticalidade do cetro (soberano), para o enfrentamento do perigo, do mal, da angústia e, sobretudo, para se assenhorar da situação e dominá-la sob as forças ocultas do *exorcismo da luz*.

Na visão do antropólogo, e numa segunda etapa de classificação isotópica das imagens, o regime diurno organiza-se sobre três outros grandes grupos de símbolos: os ascensionais, os espetaculares e os diairéticos: “o esquema ascensional, o arquétipo da luz uraniana e o esquema diairético parecem, de fato, ser o fiel contraponto da queda, das trevas e do compromisso animal ou carnal (DURAND, 2002, p. 123-124).

Para Ferreira-Santos e Almeida (2012), também pesquisadores da hermenêutica durandiana, os símbolos ascensionais, ao encontro do reflexo dominante postural, substanciam-se - numa decifração de metáforas - em montanha, pirâmide, raio, escada, espada, cabeça, dentre outros símbolos, onde as asas, ao simbolizarem o desejo de subir, podem ser homólogas da flecha, que também podem conotar a intempestividade de um raio, por exemplo.

Já Pitta (2005), seguindo Durand (2002), classifica-os segundo: a verticalidade - para Gilbert Durand, eixo da representação humana - neste caso, consubstanciada física ou espiritualmente, pelos montes sagrados, ritos - “o rito força o homem a transcender os seus

limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os atos deles” (ELIADE, 1972, p. 128) - mudança de um modo de ser, imperativos das águas e o divino, por exemplo, como na representação do próprio ato de subir de joelhos numa igreja para alcançar uma graça; a asa e o angelismo, que potencializa a dominante postural, numa relação que *desanimaliza* o animal biológico, restituindo-o apenas enquanto movimento (o voo), como por exemplo, relacionando-o à luz, à purificação e à transcendência; a soberania uraniana, onde elevação e potência são sinônimos, representados pelo sentido figurado do pai e do rei, do guerreiro e do justo, de Deus, dentre outros símbolos; e, bem como a figura do chefe, tendo a própria ‘cabeça’ ligada ao centro, à mágica e ao princípio da vida, ao encontro da potência viril e da arma.

Ao concluir, para Pitta (idem, p. 28), “o símbolo ascensional se coloca como ‘a reconquista de uma potência perdida. Reconquista pela ascensão para um além tempo pela rapidez do voo, pela virilidade monárquica’”; ou, para Campbell (1999), o herói simboliza a divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de cada existência, aguardando um momento para ser reconhecida e para se transformar em vida.

Os símbolos espetaculares caracterizam o segundo grupo de constelações de imagens. Para Durand (2002, p. 146), “tal como o esquema da ascensão se opõe ponto por ponto nos seus desenvolvimentos simbólicos, ao da queda, também aos símbolos tenebrosos se opõem os da luz e especialmente o símbolo solar”. Segundo Pitta (2005) subdivididos pelos símbolos da luz e do sol, que representam isomorfismos entre a luminosidade e o céu azul (puro) ou dourado - matriz uraniana, sinônimo de brancura, além das imagens simbólicas referentes ao olho e ao verbo, ligadas ao ato de ‘enxergar’ a transcendência, como a própria palavra (potência divina, em sua essência), a auréola e/ou coroas sacras, por exemplo: “o gládio vem reforçar o cetro, e os esquemas diairéticos vêm consolidar os esquemas de verticalidade”, reitera Durand (2002, p. 158).

Os símbolos diairéticos concluem esta segunda etapa de classificação isomórfica das imagens que ajudam a ladrilhar os caminhos do herói. Para Ferreira-Santos e Almeida (2012), tem seus gestos vinculados à distinção, à divisão e ao corte, num referencial em potencial ao cetro e ao gládio na condição de armas cortantes, que aplicam a justiça no combate.

Segundo Durand (2002, p. 158), “esquemas e arquétipos de transcendência exigem um processo dialético: a intenção profunda que os guiam é intenção polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada contra a queda e a luz contra as trevas”, como por exemplo, a luz que pode se tornar um raio ou gládio, a água límpida, mas viril, que penetra na terra, a própria eufemização do gládio noutros símbolos (lúdicos, por

exemplo), a claridade que dispõe de um oposto (o rito espanta o mal, mas não cura), dentre outras imagens fálicas, transcendentais, que ampliam ‘as garras’ humanas, dando força para vencer batalhas e sublimar desafios; em Pitta (2005), são símbolos de separação entre bem e mal, com as armas conhecidas e também espirituais do herói, unindo o sagrado ao profano, por exemplo com o rito de iniciação pelo batismo.

No contexto do isomorfismo que liga esquemas, arquétipos e constelações de símbolos e imagens, já abordados neste capítulo, atinentes à luminosidade, à divisão e à antítese, numa oposição ao devir temporal, próprias deste regime do imaginário, Durand (2002, p. 180) propõe uma subdivisão a partir de quatro estruturas: a esquizomórfica ou heroica, a *Spaltung*, o geocentrismo e o próprio pensamento por antítese: “é, portanto, contra as faces do tempo confrontadas com o imaginário num hiperbólico pesadelo que o Regime Diurno restabelece, pela espada e pelas purificações, o reino dos pensamentos transcendentais”.

Antes de adentrar no universo de cada estrutura, o Durand (2002), propõe alargar um pouco a linha tênue de um incontestável parentesco, segundo o antropólogo, entre as representações da esquizofrenia das esquizomórficas: esta deleitando-se da euforia com a separação pelo gládio; e aquela, que se angustia diante das constelações de imagens ligadas a esse *mundo cortado*. Para Durand (idem), valerá daqui para a frente o aspecto caricatural dos elementos simbólicos a seguir, veiculados pelas constelações de imagens veiculadas pela síndrome e não o tipo de personalidade do indivíduo acometido, por exemplo.

Após o registro, evitando aplicações descabidas com ambos os léxicos, a primeira estrutura do regime diurno, a esquizomórfica, em Durand (2002), evidencia imagens que acentuam o recuo e a perda do contato com o real - similar ao autismo - distância e abstração do meio, no entanto, que potencializam imagens ‘do monarca’ e de um poderio autônomo, próprio do reflexo postural.

A segunda estrutura está vinculada, conforme hermenêutica durandiana, à faculdade de abstração, ou seja, a *Spaltung* - um “prolongamento representativo e lógico da atitude geral autista” (DURAND, 2002, p. 186). Na *Spaltung*, a *lógica* dos verbos que orbitam sobre os símbolos é: separar-se menos, no entanto, cortar e partir mais, como um herói de fato.

Ainda em Durand (2002), a terceira estrutura esquizomorfa, derivada da atitude de perseguir a distinção, é o geocentrismo, que prima por constelações de imagens simétricas, planas, inclusive com a gigantização dos objetos e o apagamento da noção de tempo, numa lógica mais formal nas representações e comportamentos: “vemos, assim, como o isomorfismo da transcendência, da gigantização e da separação se encontra no plano da psicologia patológica” (DURAND, 2002, p.187).

A quarta, e última, estrutura esquizomorfa versa sobre o pensamento por antítese, convergindo imagens símbolos contra as trevas, a animalidade, o *cronos*, enfim, uma atmosfera de conflito constante com o ambiente (DURAND, 2002).

Este dinamismo, convergência e coerência entre imagens-símbolo, resume Durand (2002, p. 189), “é a antítese do tempo, das suas múltiplas faces, e do Regime Diurno da representação, carregado das suas figurações verticalizantes e do seu semantismo diairético, ilustrados pelos grandes arquétipos do Cetro e do Gládio”; estruturas que, portanto, subsistem em representações tidas como *normais*.

O combate existencial das antíteses que envolvem animalidade, queda e trevas, balizadas do isomorfismo de estruturas, classificando símbolos e arquétipos em torno dos principais reflexos dominantes do regime diurno, demonstrou que, sobretudo na imaginação simbólica, mais tarde racionalizada em mito, a polaridade vital entre claro e escuro, dia e noite, é permeada de dramaticidade e de mistério (o que será aprofundado no subcapítulo subsequente) mas, especialmente, de vitórias e de heroísmo, conforme o mitólogo Joseph Campbell (1992, p. 59):

o alvorecer e o despertar deste mundo dos sonhos sempre devem ter sido associados com o sol e o nascer do sol. Os medos e fascínios noturnos são dissipados pela luz, que sempre foi sentida como vinda de cima, provendo direção e orientação. As trevas, por sua vez, e o peso, a força da gravidade e o interior escuro da terra, da selva ou do mar profundo, assim como certos medos e prazeres extremamente intensos, durante milênios devem ter constituído uma vigorosa síndrome da experiência humana, em contraste com o voo luminoso da esfera solar que desperta o mundo para e através de imensuráveis alturas. Daí ter que se considerar como inevitável, no sentido de um princípio estruturador do pensamento humano, a polaridade entre luz e trevas, acima e abaixo, orientação e perda de orientação, confiança e medos (polaridade que todos nós conhecemos na esfera do pensamento e sentimento e podemos encontrar, semelhante, em muitas partes do mundo).

Segundo Teixeira e Araújo (2009), este é o papel da imaginação criadora e da poética romântica, que se expressa de forma privilegiada as imagens - pelo mito, dentre verbos (como verdadeira matriz arquetípica), substantivos e adjetivos (como secundários), demonstrando uma pluralidade intrínseca do sujeito: “o imaginário, assim enraizado num sujeito complexo não redutível às suas percepções, não se desenvolve todavia em torno de imagens livres, mas impõe-lhes uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário ‘um mundo’ de representações” (TEIXEIRA; ARAÚJO, 2009, p. 10).

A imaginação simbólica, segundo Campbell (1999, p. 33), mata a lógica fugaz do mundo - que articula tempo e espaço cronológicos - dando ênfase para a vida universal, mesmo que, nas palavras do autor, celebre-se a “(...) vitória no próprio beijo da nossa aniquilação, esse

amor *fati* ('amor ao destino'), que é inevitavelmente a morte (...); aí reside o prazer que ela traz, seu êxtase redentor”.

A exemplo dos romances, das mitologias e da própria vida, manifestos mais tarde em mitos, o regime diurno trouxe para o palco a sina de um herói espiritual, que - deixa de lado seus atributos físicos, compactuando com as exaustivas pesquisas de Campbell (1999), relacionadas ao tema - sai de sua cabana, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar de uma aventura diária.

Este herói depara-se com presenças sombria, guardiões de passagens, penetra no reino das trevas (batalha e se encanta), viaja pelo mundo das forças desconhecidas e, estranhamente íntimas, que lhe oferecem provas ou ajudas mágicas, passa por mais provações e, finalmente, obtém recompensa, o reconhecimento, o elixir sagrado e sua própria divinação, numa nítida expansão da consciência e por conseguinte, do ser.

Mas, o principal: o herói vai renascer, emergir do reino do terror novamente e sua bênção restaurará o mundo; para o autor uma metáfora (e reflexo) da épica existência humana, as máscaras da eternidade: “as imagens dos mitos são reflexos das potencialidades espirituais de cada um de nós. Ao contemplá-las, evocamos os seus poderes em nossas próprias vidas” (CAMPBELL, 1990, p. 225).

### **2.2.2 As estruturas, o eufemismo e a ‘intimidade’ do regime noturno**

A representação não pode, sob pena de alienação, permanecer constantemente com as armas prontas em estado de vigilância (DURAND, 2002, p. 193).

Um parêntese apenas. Corolário às exaustivas pesquisas e, especialmente, à consolidação de uma epistemologia da complexidade - que desde os anos 70 - vai numa direção diametralmente contrária às visões unilaterais das ciências, cujas reflexões rotulavam o indivíduo apenas pela razão, técnica, necessidades ou atividades utilitárias - Morin (2007) jamais teve dúvidas: complexo por natureza, o ser humano também é sábio e louco; trabalha e é lúdico; é empírico e imaginário; consome, mas é econômico; escreve em prosa e faz poesia. Nas palavras de Morin (2007, p. 58-59): “o ser humano não só vive de racionalidade e de técnica; ele se desgasta, se entrega, se dedica a danças, transes, mitos, magias, ritos; crê nas virtudes do sacrifício, viveu frequentemente para preparar sua outra vida além da morte”, ou seja, uma existência polarizada mas, sobretudo, sinérgica e harmoniosa do ponto de vista de variáveis bioantropológicas (cérebro), socioculturais (cultura) e noológicas (espírito) que jamais deveria descolar razão, símbolos e o próprio mito.

Ao encontro da hermenêutica durandiana, que embala a presente pesquisa, o recorte acima sublinha a pertinência de perspectivas holísticas, como a teoria da complexidade moriniana, que comprovam também a paradoxal capacidade humana, imaginativa (e simbólica), de harmonizar os contrastes cotidianos de pulsões subjetivas e intimações objetivas que consolidam o trajeto antropológico de sua existência.

Este subcapítulo, propõe - na capacidade imaginativa e na jornada do herói - a recolha do cetro e do gládio (outrora em riste), até então sob os invólucros da luz e dos gestos de separação e divisão, para aproximá-lo da escuridão que consolidará constelações de símbolos, desta vez, do regime noturno do imaginário. No negrume do tempo, segundo Durand (2002, p. 194), “o antídoto já não está no sobre-humano e na pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou das constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes”.

Segundo o autor (2002), a exemplo do pólo diurno, o regime noturno apresentar-se-á também em estruturas que engendrarão, especialmente, um protocolo de símbolos e arquétipos vinculados, a partir dos reflexos dominantes característicos. Neste aspecto, condicionadas às dominantes digestiva e à matriz sensorio-motora copulativa, respectivamente, estão vinculadas as estruturas sintética ou dramática, e mística ou antifrástica, cuja classificação isomórfica das imagens contemplará símbolos, conforme os *schèmes* também correspondentes ao regime noturno: de inversão e de intimidade, no que tange à estrutura mística; e os símbolos cíclicos, referentes à estrutura dramática.

(...) Há valorização do Regime Noturno das imagens, mas num dos casos a valorização é fundamental e inverte o conteúdo afetivo das imagens: é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora (DURAND, 2002, p. 198).

Os símbolos de inversão e de intimidade são os dois primeiros grupos simbólicos do regime noturno apresentados por Gilbert Durand. Ambos, segundo Pitta (2005), sintonizados à estrutura de mística, com a finalidade de constituírem atitudes imaginativas harmônicas e uma vontade de união voltadas para dentro do indivíduo, tendo como base a eufemização e, de fato, a inversão dos significados dos símbolos.

Segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012), os símbolos de inversão, ao penetrarem para um centro, numa estrutura de sensibilidade mística, estimulam descida lenta, fazendo com que o indivíduo desapegue dos seus medos e apreenda sua própria condição perante o tempo.

Logo, a inversão noturna dos símbolos místicos, possibilita que, por exemplo, a potência masculina seja substituída pela feminilidade fecunda, a transcendência abra espaço para a imanência profunda, a luminosidade tenda para o opaco das substâncias - da terra ou das águas, que o ventre e o seu aconchego, pelo reflexo digestivo, neutralizem armas e projeções, além do fogo, antes purificador, que agora repousa, de forma mística, nas cavidades do prazer corporal, seja na alimentação ou na cópula. Para Teixeira e Araújo (2013, p. 51), ao inverter o valor simbólico do tempo, na inversão intimista noturna, “(...) o destino não é mais combatido, mas assimilado”.

Já Pitta (2005), consoante Durand (2002), subdivide os símbolos de inversão em quatro categorias. A primeira, intitulada “expressão do eufemismo” tem a função de desdramatizar a angústia de um conteúdo simbólico. Por exemplo, o abismo, antes sem fundo, passa a ser uma taça, numa analogia ao receptáculo. A ambivalência, que procede com as inversões, passa a ser condicionante na linguagem eufemista: “o isomorfismo dos símbolos do eufemismo leva as figuras femininas para a profundidade aquática, para o alimento, o plural, a riqueza, a fecundidade” (PITTA, 2005, p. 30).

Durand (2002, p. 201) ainda ratifica que, mesmo com as antífrases deste regime (que não deixam de conservar resquícios das antíteses diurnas), transmutando as faces do tempo - a escavação não será, necessariamente, convidativa, mas difícil e labiríntica: “o regresso imaginário é sempre um ‘ingresso’ mais ou menos cenestésico e visceral”. Segundo o antropólogo, o prazer de descer e de retornar-nos devaneios líquidos pastosos ou no calor da intimidade digestiva e sexual, por exemplo - requererá de tanta (ou mais) proteção, tranquilidade e cautela quanto fora na ascensão.

Para Pitta (2005), “encaixamento e redobramento” caracterizam-se como atitudes imaginativas da segunda subdivisão dos símbolos de inversão noturnos. Ambos os aspectos, para a autora, enfatizam a ação de engolir o outro e, por conseguinte, a sua essência, configurando o que Durand (2002) denomina de dupla negação ou um isomorfismo de continentes já no plano das imagens, ou seja, transmutando conteúdos e valores, onde o negativo se reconstitui positivo ao destruir o efeito de uma primeira negatividade, como por exemplo, ao utilizar a própria morte para invocar a morte, numa negação religiosa, ou quando a ação de engolir não é o pior, uma vez que conserva, seja em qualquer das substâncias alquímicas e arquetípicas (água, fogo, ar, terra), o herói e suas armas dentro de um ventre, reduplicando imagens exatamente pelo redobramento da negação.

Ainda segundo o antropólogo (idem, p. 214), nos símbolos de inversão, ficam caracterizados processos “*gulliverização* / *miniaturização*”, onde o tacanho se agiganta e o falo

é miniaturizado (como um peixe que devora o outro e que é devorado, por exemplo): “a *gulliverização* integra-se, assim, nos arquétipos da inversão, subtendida que é pelo esquema sexual ou digestivo do engolimento, sobredeterminada pelos simbolismos de redobramento e do encaixe. É inversão da potência viril (...)”.

Um outro exemplo da atitude imaginativa de encaixar e redobrar vem de Bethencourt (2004). As contrariedades do cotidiano também são interpretadas pelo indivíduo como um sinal da onipresença e superioridade - perante Deus - de um demônio no mundo dos homens, a crença de um príncipe das trevas, o que explica, em alguns casos, paradoxalmente, apelar o bem para quem, em tese, faz o mal: “a desesperança na obtenção do favor divino explica o recurso ao seu inimigo que, para o afrontar, seria naturalmente detentor de idênticos poderes (no fundo, a pastoral do medo é uma arma de dois gumes, pois faz publicidade das capacidades do Tentador)” (BETHENCOURT, 2004, p. 175).

Na penúltima subdivisão dos símbolos de inversão do regime noturno, em Pitta (2005), propõe-se uma “ode à noite”, em lugar da angustiante escuridão diurna, um repouso pacífico, comungando com o divino, por exemplo, sob os reflexos da lua nas águas (que transformam ruídos em melodia, engolem e acolhem as essências humanas), sinônimo da potência natural, feminina e fecunda, bem como, o túmulo que abriga. Para Durand (2002, p. 220), “a noite introduz, igualmente, uma doce necrofilia que traz consigo uma valorização positiva do luto e do túmulo”.

Os símbolos “*mater* e matéria” caracterizam a última etapa do ordenamento da inversão noturna, conforme Pitta (2005), consoante Durand (2002). A antropóloga do imaginário resgata sobre estes elementos, as *Grandes Mães* da existência na mitologia, presentes nas fontes ou nas fendas profundas, do corpo, da terra e do mar, com imagens isomórficas da própria nudez feminina, da pátria, da matéria e das cabeleiras (que configuram as ondas do mar e da existência).

Ainda no que tange à estrutura mística, antes das demais subdivisões do regime noturno, Durand (2002) apresenta os símbolos da intimidade, a seguir, sob suas premissas, com um ordenamento simbólico proposto por Pitta (2005), com aspectos relacionados: ao túmulo e o repouso; à moradia e à taça; aos alimentos e às substâncias.

Pitta (2005, p. 31) inicia sua proposta de classificação dos símbolos da intimidade noturna pela “substanciação do repouso e do próprio túmulo”, ambos, segundo a antropóloga do imaginário, *locus* do descanso e da recompensa merecida, após o agito da existência: “(...) um retorno ao berço, local de calma e de felicidade. A morte se torna um retorno ao lar”. Nesta sobrevalorização do sepulcro (da morada fechada) e do regresso, segundo Durand (2002),

decorre um certo isomorfismo com o berço-mágico, o ventre materno, da caverna úmida e escura, da gruta cósmica e universal (a exemplo das igrejas, para alguns), lembrados e ressignificados a partir dos próprios ritos, como antífrases do destino humano (mortal).

Ao se referir aos continentes e conteúdos de moradia e taça, Pitta (2005), embasada em Durand (2002), apresenta o segundo grupo de símbolos da “cenestesia da intimidade” noturna, com certos isomorfismos representados, por exemplo, pelas imagens das entranhas da própria casa - antropófaga neste caso, bem como das igrejas e barcas (que levam as almas e conservam criaturas; além de conotarem a alegria e o medo de navegar e de mergulhar, facetas da mesma moeda), pelo próprio ovo (cósmico), mandalas, utensílios para os ritos (como as taças), o ventre (o estômago é um recipiente), as formas cíclicas (lembram o centro cósmico), enfim, o que contém e guarda a intimidade preciosa e secreta.

Em Durand (2002, p. 243), símbolos - com continentes e conteúdos solidários, pólos ativos e passivos concomitantemente - que estimulam imagens de uma casa, elo entre o micro e macro Cosmo, também representada no colo dos primeiros anos de vida: “a casa constitui, portanto, entre o microcosmo do corpo humano e o Cosmo, um microcosmo secundário, um meio termo cuja configuração iconográfica é, por isso mesmo, muito importante (...)”.

O último grupo de símbolos, vinculados à intimidade da estrutura mística noturna, versa sobre os “alimentos e substâncias”, conforme Pitta (2005). Para a autora (idem), ambos, a intimidades da matéria, com uma vasta significação arquetípica: do leite (amamentação), ao ouro, passando pelo mel (também dourado e com poder de nutrição) e o próprio sal, pelas bebidas sagradas, como água e vinho, até chegar aos excrementos (valorizando a digestão noturna: o *ouro excrementício*) – com um parêntese, em Durand (2002, p. 264): “é portanto com naturalidade que o ouro, substância íntima resultando da digestão química, será assimilado à substância preciosa primordial, ao excremento”.

Após contextualizar os grupos de símbolos de inversão e de intimidade, Durand (2002) constatou no universo noturno - com base em pesquisas fisiopatológicas - similitudes (e não tipologias) a alguns exageros nos epleptóides, que conjugam, na visão do antropólogo, vontade comum pela união e pela intimidade, propondo, assim, uma classificação geral (uma espécie de subestruturação) da estrutura mística, que orientaria, por exemplo, boa parte dos mitos.

A primeira estrutura da imaginação mística, são os gestos de “redobramento e perseverança” (similar à dupla negação dos símbolos de inversão): “há na profundidade da fantasia noturna uma espécie de fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens

familiares e aconchegantes” (DURAND, 2002, p. 269); no entanto, para o autor (idem, p. 270) a simetria já não está na antítese diurna, mas na semelhança noturna que traz perceptos por perseveração pela viscosidade do tema - que “(...) traduz-se não por exata repetição estereotipada de uma interpretação dada, mas por variações temáticas que evidenciam o isomorfismo das interpretações”. Tal estrutura é condicionante para compreender, segundo Durand (2002), as fabulações do imaginário, aproximando o conteúdo (pólo ativo e variável da percepção) com o continente (pólo passivo da expressão) a partir dos verbos e atitudes dos indivíduos.

Durand (2002, p. 271) aborda uma segunda subestrutura da estrutura mística: “(...) é a viscosidade, a adesividade do estilo de representação noturna”; no entanto, segundo o antropólogo, uma viscosidade afetiva que se mostra na forma de expressão, como manifesta na escrita, por exemplo. Nas pesquisas realizadas por Minkowski com epiléticos, segundo Durand (idem, p. 272), fora constatado que tudo se ligava, se confundia e se aglutinava com um prolongamento para o cósmico, inversamente proporcional à *Spaltung*, da estrutura esquizomórfica diurna, e, por conseguinte, dos resultados aferidos com esquizofrênicos:

Na expressão escrita, o Regime Noturno do elo, da viscosidade manifesta-se pelas frequências dos verbos e especialmente dos verbos cuja significação é explicitamente inspirada por esta estrutura gliscromórfica: prender, atar, soldar, ligar, aproximar, perdurar, abraçar, etc., enquanto na expressão esquizomórfica os substantivos e adjetivos dominam em relação aos verbos.

Nas representações gliscromórficas, presentes nos mitos, que tendem à alienação e superabundância para precisar nos detalhes, segundo Durand (2002), haverá recusa no isolamento, passível de identificação pelas preposições *sobre*, *entre* e *com*, visando a integração de objetos ou figuras que seriam, logicamente, separados. No entanto, o autor (idem) chama a atenção que esta estrutura aglutinante é na verdade um eufemismo, um extremo da antífrase, pois enquanto no regime diurno as estruturas esquizomórficas se definiam com hipérboles antitéticas, no regime noturno a vocação de integrar, de subutilizar a negação em favor da própria negação, é a própria antífrase; e, ratifica: “na linguagem mística tudo se eufemiza: a queda torna-se descida, a manducação, o engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria em mãe e os túmulos em moradas bem-aventuradas e em berços” (DURAND, 2002, p. 273).

A terceira subestrutura mística para Durand (2002, p. 273) é o “(...) realismo sensorial das representações ou ainda na vivacidade das imagens”. Segundo o autor (idem), esta estrutura apresenta a mística ao *thoug-minded* (algo como cabeça-dura), de James, ou à *Einfühlung* (empatia) do estético Worringer, demonstrando que seus pólos de imagens

constelam com a vivacidade concreta - neste caso, também, tanto sensorial quanto imaginária, da fantasia.

Segundo o antropólogo (ibidem, p. 274), com base em Minkowski, a aptidão sensorial está sobretudo no *concreto* e não fora dele, ou seja, sente-se muito mais do que se pensa (e, de perto), numa demonstração de que coisas se tornam substâncias, sobretudo, a partir da sensibilidade: “essa intuição não acaricia as coisas do exterior, não as descreve, mas, reabilitando a animação, penetra nas coisas, anima-as”, o que facilita, por exemplo, que fantasias gliscromorfas estejam representadas em imagens e não na sintaxe. Durand (2002, p. 275) vai além com a sua perspectiva: “imagens que não são decalques do objeto mas dinamismos ‘vividoss...na sua imediatez primitiva. São mais produção que reprodução”.

A última subestrutura durandiana vinculada à estrutura mística do regime noturno é a miniaturização para a *gulliverização* da representação que “(...) integra num elemento perceptível ou representativo restrito todo um semantismo mais vasto. (...) É o detalhe que se torna representativo no conjunto” (DURAND, 2002, p. 276). Trata-se, para o antropólogo (idem) de uma minúcia descritiva, de frequência nas respostas, estereotípias de perseveração, microcosmos cheios de significado sentimental, com pouco continente e muito conteúdo.

(...) As estruturas privilegiadas por uma cultura reconhecem-se na materialidade da sua iconografia: as culturas de preponderância ‘diurna’ fazem prevalecer a figura humana e têm tendência para gigantizar os heróis e as suas proezas, enquanto as culturas que se constituem em torno de um misticismo e do sentimento do acordo cósmico têm tendência para privilegiar a iconografia naturalista (...) (DURAND, 2002, p. 278).

Em suma, Durand (2002), sintetiza as estruturas da mística noturna em quatro pilares (subestruturas) que auxiliam na identificação de traços do imaginário: a perseveração e o redobramento ilustrados nos símbolos do encaixe e sua sintaxe (de redobramento e de dupla negação); a viscosidade eufemizante, aderente às coisas e à sua imagem, que reconhece o lado positivo, que se utiliza da antífrase, recusa separar e submeter o pensamento ao regime da antítese; a terceira, ligando os aspectos *concreto* e íntimo das coisas ao movimento vital, descendo à intimidade; e, por intermédio da miniaturização para a *gulliverização* da representação e das fantasias noturnas, a grande reviravolta dos valores e das imagens em relação à aventura de viver (e de morrer).

(...) A imaginação noturna é, assim, naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade, que a taça simbolizava, à dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno triunfal e definitivo. O redobramento do continente pelo conteúdo, da taça pela beberagem leva irresistivelmente a atenção imaginária a concentrar-se na

sintaxe dramática do fenômeno do mesmo modo que no seu conteúdo intimista e místico (DURAND, 2002, p. 279).

A segunda estrutura do regime noturno, que engendrará um protocolo de símbolos e arquétipos vinculados, a partir da matriz sensório-motora copulativa, é a estrutura sintética ou dramática, sobretudo com seus símbolos cíclicos, que auxiliará ainda mais na compreensão da dinâmica dos mitos. Segundo Pitta (2005), a estrutura enaltece o movimento de um tempo positivo, ascendente e cíclico, como se a humanidade repetisse, costumeiramente, o ato de criação.

Para Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 27), a estrutura de sensibilidade dramática tem a finalidade de domesticar e dar ritmo ao tempo, organizando os símbolos da seguinte forma: “ou com o poder de repetição no domínio cíclico do devir, ou com o papel genético e progressivo do devir”; conforme os pesquisadores, para o movimento do devir, a estrutura dramática contaria com o suporte dos símbolos messiânicos e mitos históricos e para o movimento circular, do eterno retorno (ELIADE, 1992), com os símbolos homólogos (cíclicos), valorizando imagens trágicas e triunfantes.

As constatações de Ferreira-Santos e Almeida (2012) tem assento na metáfora durandiana (DURAND, 2002) do denário e do pau, cartas do tarô matizes de *domínio* do tempo no jogo. Segundo o autor (idem), o denário introduz ritmo nas imagens do ciclo e suas fases (cíclica) e o pau, uma redução da árvore, uma promessa dramática do cetro (messiânica).

Para Durand (2002, p. 345) as estruturas são dramáticas ou sintéticas “(...) em todos os sentidos do termo, e antes de mais nada porque integram, numa sequência contínua, todas as outras intenções do imaginário”. Para o autor (idem), subdividem-se em quatro subestruturas: a primeira, uma “harmonização dos contrários”, um acordo vivo, ou seja, é uma energia móvel de adaptação e assimilação que propõe esta harmonia (que é rítmica e, portanto, universal); o “caráter dialético ou contrastante da mentalidade sintética”, como segunda subestrutura, que incute o contraste dramático e valoriza as antíteses do tempo; a “coerência dos contrastes, com a estrutura sintética histórica”, como sublinha Durand (2002, p. 349): “a síntese não é uma unificação como a mística, não visa a confusão dos termos mas a coerência, salvaguardando as distinções”; e a quarta subestrutura sintética é a “hipotipose futura”, onde, segundo o autor (idem), o futuro é presentificado e dominado pela imaginação, especialmente pelo mito.

Para efeito de ordenamento do pólo simbólico da estrutura dramática noturna, a presente pesquisa seguirá com uma visão classificatória proposta por Pitta (2005), ao considerar (e, por isso, englobando todos os aspectos da temporalidade: um tempo que não tem começo,

nem fim, uma vez que conta com fases; o tempo que pode vir a ser positivo com o mito do progresso), portanto, apenas um grupo simbólico para a estrutura dramática deste regime: os símbolos cíclicos, com suas subdivisões.

Para Pitta (2005) a primeira constelação dos símbolos cíclicos substancia-se no “ciclo lunar”, nas fases da lua, para a organização do tempo. Aqui, segundo a autora (*idem*) cabem metáforas com as estações do ano, o cultivo, a representação da androginia, do próprio sacrifício simbólico (sangue que fertiliza e assegura novo ciclo), além da associação com inúmeros animais, juntamente com plantas, para dramatizar o tempo.

Segundo Durand (2002), nos mitos, a epifania do ciclo lunar e vegetal está associada ao caos, à histólise diluvial. Nestes casos, conforme o autor (*idem*), práticas de iniciação e sacrifício são orgiásticas (regeneração no caos): “na orgia há perda das formas: normas sociais, personalidades e personagens: ‘experimenta-se, de novo, o estado primordial, pré-formal, caótico’” (DURAND, 2002, p. 311).

A “espiral” é a segunda constelação dos símbolos cíclicos dramáticos para Pitta (2005), simbolismo que os liga à permanência e ao movimento, sendo representado, por exemplo, pelo caracol, pela feminilidade ou, segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012), pelo próprio crepúsculo.

O simbolismo da “serpente” (ofidiano) é a terceira constelação dos símbolos cíclicos, conforme Pitta (2005), a polivalência do réptil está representada na troca de pele (transformação do tempo), quando morde o próprio rabo (representando o tempo cíclico) ou pelo aspecto fálico (fecundidade e mestre aquático). Para Durand (2002) as serpentes - *ouroboros* - mesmo sendo símbolo teriomórfico no regime diurno, no noturno passam a representar um protótipo da roda zodiacal primitiva - o animal mãe do zodíaco - que representa o novo, a duplicação *animal* da lua, a guardiã da ancestralidade e dos mistérios da morte.

Para Pitta (2005) também há tecnologia no ciclo, a quarta constelação dos símbolos dramáticos noturnos, com os “objetos e ações que representam o tempo e o destino”, como o fuso, o calendário, a trama, dentre outros, além dos arquétipos da roda, como a carruagem, por exemplo. Ferreira-Santos e Almeida (2012) agrega ainda a representação dos caminhos, pontes e barcas; e, segundo Durand (2002, p. 283), os relógios, numa tentativa de dominação do devir:

o ano marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial. A palavra *annus* é parente próxima da palavra *annulus*, pelo ano, o tempo toma uma figura espacial circular”. Dominio geométrico do tempo. Tempo que configura um princípio de identidade universal diante da diversidade do tempo. Deixa-se de haver a distinção entre tempo e espaço em razão do tempo ser especializado como ciclo, o *annulus*.

Neste sentido, o que passa a ser importante, no rito do calendário agora, para além dos meses e demais conteúdos registrados, é a faculdade de determinar algo e recomeçar períodos temporais, uma regeneração do tempo, como no caso do ano novo e a intenção de um recomeço (DURAND, 2002).

A quinta constelação do simbolismo cíclico dramático deriva, segundo Pitta (2005), do próprio *schème* rítmico ao “mito do progresso”, sendo representado pelo ritmo natural da morte, condicionante para que a vida renasça. Além disso, o fogo, juntamente com seus sacrifícios atinentes, segundo a autora (*idem*) é um exemplo relevante. Ferreira-Santos e Almeida (2012) prosseguem. Para os pesquisadores (*idem*), a cruz (a *infame sagrada* - regime noturno - e, também, a escada de ascensão - regime diurno, segundo Durand, 2002), a própria árvore (grávida do fogo), o ato sexual (rítmico), a intemporalidade da música e a duração rítmica (altura e simultaneidade) são outros tantos símbolos que evocam o mito progressista. Em Durand (2002, p. 282):

todos os símbolos da medida e do domínio do tempo vão ter tendência para se desenrolar seguindo o fio do tempo, para ser míticos, e esses mitos são quase sempre mitos sintéticos que tentam reconciliar a antinomia que o tempo implica: o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele. Estes mitos, com a sua trágica e em sua triunfante, serão assim sempre dramáticos (...).

O sentido da “árvore” configura a última constelação da simbologia cíclica da estrutura dramática noturna, segundo Pitta (2005), planta potencializada por sua verticalidade, frutos, associada ao progresso, bem como a água fertilizante, símbolo vital. Segundo Durand (2002, p. 338):

a princípio, a *árvore* parece vir colocar-se ao lado dos outros símbolos vegetais. Pela floração, pela frutificação, pela mais ou menos abundante caducidade das suas folhas parece incitar a sonhar uma vez mais um devir dramático. Mas o otimismo cíclico parece reforçado no arquétipo da árvore, porque a verticalidade da árvore orienta, de uma maneira irreversível, o devir e humaniza-o de algum modo ao aproximá-lo da estação vertical significativa da espécie humana.

As ambivalências e artimanhas imaginativas até aqui, para tentar dominar e progredir ciclicamente, a partir de diferentes constelações de símbolos, a exemplo dos mitos, ritos e sacrifícios, dão sinais de uma aceitação existencial humana mas, assim mesmo, seguem demonstrando que, mesmo nos mitos, algo ainda se esvai por entre os dedos uma vez que, a todo o momento, até mesmo na intimidade, este algo sinônimo de tempo’ está sob penhora.

Assim, dinâmico, é o imaginário que é racionalizado pelo mito, agrega isomorfismos, harmoniza a oposição de regimes, decorre de *schèmes*, identificados à reflexos e dominantes sensório-motores, segue matrizes arquetipais, além de estimular imagens e inúmeras estruturas repletas de categorias verbais (ações e gestos) que harmonizam, contrastam, sintetizam e eternizam sob uma condição: a potência criativa (e criadora) dos símbolos, que, segundo Bachelard (1996), faz com que a imaginação tenha a sutileza de devanear, de sonhar e de dotar o indivíduo de uma capacidade, eterna, de criar e de acreditar naquilo que vê.

### **2.2.3 O imaginário das comunidades e as comunidades imaginadas**

Nações são imaginadas, mas não é fácil imaginar. Não se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados ‘naturais e essenciais’ (SCHWARCZ, 2008, p. 10).

As águas de março de 1974 serpenteiam o trajeto antropológico dos tubaronenses também nas ruas, residências, praças e estabelecimentos, públicos e privados; estruturas físicas que suscitam e potencializam símbolos, constelando imagens que orbitam entre a jornada diurna do herói e o negrume, ora provido de eufemismo, ora na intimidade do luto.

Basta circular pela cidade. Em Tubarão, os registros, as marcas e as cicatrizes da enchente de 74 são motivos de exposições fotográficas permanentes em centros de cultura, inspiração para as pinturas do artista plástico Willy Zumblick, reconhecido dentro e fora do País, justificativa para placas afixadas em paredes de alguns comerciantes, locais que ainda guardam pistas do nível de um rio em fúria, além de pretexto para monumentos em praças e outros locais estratégicos da cidade.

Figura 15: Coleção Enchente de 1974 - Exposição Fotográfica Permanente no Centro Municipal de Cultura de Tubarão



Fonte: Acervo próprio (2017)

Além dos registros fotográficos, permanentemente expostos, o Centro Municipal de Cultura de Tubarão, localizado no centro da cidade, ainda mantém o Museu Willy Zumblick, com exposição permanente das obras do pintor tubaronense. No contexto da presente pesquisa, destacam-se duas composições eternizadas no acervo do pintor: *Retirantes da Enchente - 1974*, com dimensões de 1,40 x 1,25 cm, e *Flagelados da Enchente - 1974*, de 1,40 x 1,30 cm, ambas elaboradas a partir da técnica óleo sobre tela.

Figura 16: Representações da Enchente de 1974 - Museu Willy Zumblick – Centro Municipal de Cultura de Tubarão



Fonte: Acervo próprio (2017)

Outrossim, há organizações, estabelecimentos comerciais e inúmeros cidadãos tubaronenses que fazem questão de estampar e preservar os vestígios da enchente de 1974, diferente das inundações que a antecederam. Na Engie Brasil Energia, antiga Usina Termelétrica Jorge Lacerda (que na década de 70 ainda pertencia a Tubarão; hoje, município de Capivari de Baixo), uma placa - demarcando o nível atingido pelas águas de março do outono de 1974 - está afixada no principal corredor de acesso público ao núcleo administrativo da organização.

Figura 17: Marcas da Enchente de 1974 - Placa afixada na Engie Brasil Energia – Capivari de Baixo



Fonte: Acervo próprio (2017)

O registro a seguir está localizado às margens do Rio Tubarão, local público (e endereço para os exercícios - ciclofaixa e ciclovia - do público em geral) no bairro Aeroporto, atrás do principal Shopping Center de Tubarão. Na placa, o registro da cota atingida pelo Tubarão, em 1974.

Figura 18: Marcas da Enchente de 1974 - o registro da cota atingida pelo Rio Tubarão, próximo ao Farol Shopping



Fonte: Acervo próprio (2017)

Os 'Zumblick', embora com o falecimento do pintor e proprietário de uma ótica de referência na cidade, Willy Alfredo Zumblick (em 2008), ainda fazem questão de evidenciar uma placa, em bronze, referenciando o nível d'água em decorrência da enchente de 1974, afixada defronte o estabelecimento comercial da família, localizado no centro de Tubarão. A tomada fotográfica abaixo evidencia que, embora o espaço já fora cedido locado ou mesmo reformado (como de fato ocorre neste momento), a placa permanecerá exposta ao público, no mesmo local, reafirmando sua relevância.

Figura 19: Marcas da Enchente de 1974 - placa com o registro do nível do Rio Tubarão, imóvel da família Zumblick



Fonte: Acervo próprio (2017)

No bairro Madre, os herdeiros do Sr. Roberto Willemann (*in memoriam*) ainda mantém as marcas do que assistiram *in loco*, em março de 1974 (aliás, no forro da residência dos 'Willemann', mais de 80 pessoas foram abrigadas). É possível perceber, em ambos os pilares, e 43 anos depois, as marcas da enchente no galpão, utilizado até pouco tempo pela família, para tratar animais, armazenar mantimentos e organizar o maquinário para o cultivo do arroz.

Figura 20: Marcas da Enchente de 1974 - marcas da enchente no imóvel da família Willemann



Fonte: Acervo próprio (2017)

Além disso, praças e outros locais estratégicos da cidade ainda preservam os símbolos e a memória de 1974, a exemplo - além da Torre da Gratidão - dos monumentos alusivos: às *Vítimas de 74*, inaugurado em 2004 (registro dos 30 anos pós-enchente) e esculpido por Manoel P. Antunes (Paca), num chamamento, também, à preservação ambiental; e à *Retificação do Rio Tubarão*, numa parceria entre o extinto DNOS - Departamento Nacional de Obras de Saneamento - e a Prefeitura Municipal de Tubarão, iniciada após as cheias de 1974 e concluída da década de 1980. O monumento, que também simboliza - com a fixação de dois mastros - a altura do nível das águas naquela oportunidade, conserva as peças do maquinário utilizado para o desassoreamento e retificação do Rio Tubarão. Ambos os monumentos estão localizados no centro da cidade, na praça Orlando Francalacci.

Figura 21: Flor - Monumento em homenagem às vítimas de 74 - Tubarao (SC)



Fonte: Acervo próprio (2017)

Figura 22: Draga - Monumento alusivo à retificação do Rio Tubarão - Tubarão (SC)



Fonte: Acervo próprio (2017)

Embora não haja dados oficiais sobre números de mortos e desaparecidos, bem como os recursos tecnológicos já estejam disponíveis para o monitoramento do nível das águas do Rio Tubarão, respectivamente, a cidade mantém um monumento, junto ao Cemitério Parque Municipal Horto da Saudade, no bairro Monte Castelo, em homenagem póstuma, desde 1982 (até então, os corpos estavam sepultados numa vala comum, feita às pressas, no centro da Cidade, após a enchente de 1974), além de régua de nível, situadas no bairro passagem, que monitoram o Rio Tubarão e, sobretudo, resguardam as marcas da enchente.

Figura 23: Monumento em homenagem póstuma aos desaparecidos da enchente de 1974 - Tubarão (SC)



Fonte: Acervo próprio (2017)

Figura 24: Réguas de monitoramento de nível, às margens do Rio Tubarão - Tubarão (SC)



Fonte: Acervo próprio (2017)

O município de Tubarão, as demais cidades, comunidades, nações e suas relações sociais, suas manifestações, artefatos e processos são produções humanas e, por isso, causa e efeito de dimensões imaginárias. Para além de uma mera representação física ou imagética, o imaginário engendrado pelas imagens das cidades evoca uma atmosfera, arquetipal, atemporal e coletiva, nutrindo intercâmbios no universo mental dos indivíduos e, em especial, estabelecendo vínculos entre habitantes de uma outra modalidade comunitária: a cidade simbólica, uma comunidade imaginada.

Para Bresciani (2008, p. 13), cidades são produtos da arte humana, sinônimo de habilidade e de técnica, que proporcionam abrigo, felicidade, segurança e, segundo a autora, sobretudo, universalidade simbólica: “a cidade, estrutura física que suporta referências e fornece elementos para os símbolos e memórias coletivas convive em nosso imaginário com a cidade labiríntica e moldável das vidas pessoais onde recordações compõem memórias sem lugar que fundam a cidade simbólica, diversa e semelhante na forma como se vê nomeada”.

Cada nação (re)produz e projeta conjuntos de imagens-símbolo em comunhão, mas, sobretudo, evidenciam o lastro do imaginário em seus cotidianos, sedimentando identidades,

identificações, laços de pertencimento, confiança e cultura, mesmo no anonimato e nas particularidades culturais de seus indivíduos. Para Bethencourt *et al* (1991, p. 473), “nação é, antes de mais nada, uma comunidade afectiva que se sedimenta historicamente numa trajetória irregular, onde se desenham forças centrípetas e centrífugas decorrentes de particularismos locais e regionais, bem como de complexos inter-regionais e internacionais”.

Aliás, é Anderson (2008) que demarca o conceito de comunidades imaginadas e amplia o conceito de nação. Para o autor (*idem*, 2003, p. 32), com base em Seton-Watson, *Nation and States*, toda nação é imaginada “(...) porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”, é soberana, a partir dos conceitos iluministas em oposição às dinastias absolutistas, sob a égide da garantia de liberdade mas, paradoxalmente, limitada pois, ainda que elásticas, a camaradagem horizontal das comunidades e grupos não é universal e têm suas fronteiras finitas na nação.

As raízes culturais e as origens da consciência nacional estão no cerne da formação das comunidades imaginadas, segundo Anderson (2008). O autor inicia com os estudos sobre as raízes culturais, a partir da única certeza e inevitabilidade humana: a morte, bem como, as angústias e os medos do tempo que a antecedem, culminando, sobretudo, com o papel das religiões, enquanto resposta da imaginação simbólica ao sofrimento: “(...) a religião se interessa pelos vínculos entre os mortos e os ainda não nascidos, pelo mistério da re-generação” (*idem*, 2008, p. 37).

O autor (*ibidem*) destaca a relevância histórica, portanto, de dois sistemas culturais fundamentais para a legitimação do que denomina comunidades imaginadas: primeiro, pela própria comunidade religiosa e, segundo, pelo reino dinástico; este, enquanto sistema político único, central e elevado, onde toda a legitimidade derivaria do divino e os cidadãos eram senão (e apenas) súditos; e aquela, na medida em que, com o fim da Idade Média, línguas e escritos deixaram de ser privilégios de alguns poucos letrados, ampliando-se, portanto, com as comunidades imaginadas, possibilidades de novas descobertas.

No entanto, conforme Anderson (2008), as comunidades imaginadas não ocuparam nas mentes dos indivíduos, de um momento para o outro, o lugar das comunidades religiosas e dos reinos dinásticos. A própria evolução da língua, linguagem e o capitalismo editorial, com os romances e o aperfeiçoamento tipográfico (e as explosões dos jornais), especialmente com a revolução industrial, tiveram um papel preponderante nesta justaposição cósmica-mundano e a sensação de aproximar passado e futuro, num instante presente.

A exemplo de um romance, que foca a simultaneidade num tempo vazio e homogêneo, que percorre a história (não sob um tempo linear e cronológico), mesmo que as pessoas não se conheçam, sequer saibam o que estão fazendo, sua identidade ou condição física, nas comunidades imaginadas o que passa a importar é a confiança na imaginação, no imaginário, que faz convergir algo maior que, mesmo sob o anonimato, estabelece vínculos. Enfim, as pessoas pensam no ‘corpo representativo’, no simbólico, a partir de um imaginário (ANDERSON, 2008).

Toda imagem de cidade contempla um corpo simbólico, que mescla tanto positividade quanto vilania, sublinha Pesavento (2008). As cidades e as comunidades também dispõem de identidade, fazendo com que, por um lado, o indivíduo se reconheça e, de outro, as pessoas as reconheçam num universo plural: “as analogias que fazem da cidade um corpo simbólico extrapolam do literário para se integrarem ao próprio jargão técnico. Assim é que os movimentos das ruas-artérias dão vida à cidade, que tem nas áreas verdes o seu pulmão e na zona central seu coração” (ibidem, 2008, p.25). Segundo a autora, é decifrando o real pelo imaginário das cidades que a humanidade prossegue sua trajetória que mescla fascínio e repulsa, transformando pesadelo em sonho, angústias em esperanças.

O vínculo imaginário das comunidades, a exemplo do romance, também ganha força, na esteira de Anderson (2008), com os jornais. A aparição periódica, uma espécie de coincidência cronológica, segundo o autor (idem), passou a criar uma sensação de homogeneidade e, até mesmo, de ficção infiltrada na realidade possibilitando a formação de uma consciência nacional, sempre na perspectiva imaginária.

Enfim, o ato de imaginar a nação só surge quando três concepções culturais declinaram no universo mental humano, auxiliados pelas novas concepções da linguagem humana e do advento tecnológico: o acesso restrito à línguas e linguagem; as verdades emanadas pelas dinastias, isto é vindos de cima, literalmente na concepção do sagrado; e a certeza de um destino temporal que dá jeito nas fatalidades e na redenção humana; ou seja, passa a surgir pela imaginação e imaginário, uma nova concepção de comunidade, de poder, tempo e fraternidade (ANDERSON, 2008).

Com o passar dos anos, as comunidades imaginadas, sob o impacto global, abrem espaço para uma nova concepção do local. Este local, segundo Hall (2011, p. 78), “(...) não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização”, produzindo novas identificações sem, necessariamente, destruir as identidades. Mesmo que outrora prometida, com a promessa do todo globalizado e do local inacessível e protegido,

segundo o autor (idem), a homogeneização não foi possível, demonstrando uma necessidade de perceber (e não sobrepor) especificidades locais e aspectos globais: “a continuidade e a historicidade da identidade são questionadas pela imediatez <sic> e pela intensidade das confrontações culturais globais” (HALL, 2011, p. 84). O autor (ibidem) sublinha para a oportunidade de proliferação e o fortalecimento de identidades e, especialmente, de identificações, possibilitadas por aquilo que Stuart Hall denomina de “culturas híbridas”.

Maffesoli (2007) defende esta passagem de formas de identidade - mais ideológica, para uma concepção de identificação - mais imaginal (perspectiva do imaginário). O ser pós-moderno transita no instante, sendo ‘englobante e matricial’, ambas atitudes voltadas para o *estar junto, estar em relação*, com os outros e mesmo com os mitos, para que haja prevalência, não de conceitos, mas de experiências simbólicas que conduzem a destinos (não a uma história) diferentes, a cada estímulo, a cada imagem. Segundo Barros (2008), o que se defende é um deslize de identidade rumo à uma identificação, sem que uma desapareça em favor da permanência da outra, ou seja, que a identidade outrora singular, pela natureza plural dos indivíduos, abra também espaço para identificações múltiplas.

A este espaço múltiplo, de identificações, especialmente para o autor vinculado à política e à estética, Rancière (2005, p. 15) denomina de partilha do sensível, um “(...) sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”. Para o autor (idem) todo o pensamento se utiliza da ficção para decodificar o real; não que, necessariamente tudo venha a ser ficcionado mas, de enaltecer, que toda história (com ‘h’ maiúsculo ou minúsculo) contém a mesma veracidade.

Pela noção de ‘fábrica do sensível’, pode-se entender primeiramente a constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas. Mas a ideia de ‘partilha do sensível’ implica algo mais. Um mundo ‘comum’ não é nunca simplesmente o *ethos*, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis (RANCIÈRE, 2005, p. 63).

A língua e a própria linguagem ocupam um lugar relevante nas origens da consciência nacional, além das raízes culturais. Esta evolução foi acentuada pelo desenvolvimento da imprensa e da informação como mercadoria. Primeiro, o *latim* deixa de ser a língua oficial das religiões; segundo, o protestantismo passa a forçar a abertura do mercado editorial desse ‘conhecimento guardado a sete chaves’ para a massa; e, terceiro, com o advento

das plataformas de comunicação, sem deixar de considerar os dialetos, o local (ANDERSON, 2008).

Exceto à identidade nacional, que *enquadra* o indivíduo desde o seu nascimento, às demais identidades, para Bauman (2005), se mantêm perenes, tendo em vista que os membros da comunidade tornam-se conscientes do sentimento de pertença, mesmo cientes de que o percurso pode alterar e que a própria identidade não é sólida como rocha: “é comum afirmar que as ‘comunidades’ (às quais as identidades se referem como sendo as entidades que as definem) são de dois tipos. Existem comunidades de vida e de destino, cujos membros (segundo a fórmula de Siegfried Kracauer) ‘vivem juntos numa ligação absoluta’, e outras que são ‘fundidas unicamente por ideias ou por uma variedade de princípios’” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Por isso, Baumann (1998) afirma que a teoria comunitária moderna estava equivocada quando ‘sentenciava’ a escolha identitária dos indivíduos. Para Bauman (*idem*, p. 234) o determinismo comunitário, mesmo que aceito (in)voluntariamente pelos indivíduos, ainda assim “(...) todos esses grupos ‘mantêm’ os membros somente na medida em que os membros lhe ‘são fieis’. A perpetuação desses grupos depende da intensidade e elasticidade da lealdade ativa de seus membros”. O nacionalismo, segundo o autor (*idem*) não conseguiu cumprir as promessas de liberdade, segurança e resultado justo. Por isso, salienta, ou a comunidade passa a ser reflexo de escolhas individuais e livres ou os indivíduos seguirão em conflito com àquela comunidade que requer, desde o seu nascimento, sua fidelidade.

Nesta mesma perspectiva, Anderson (2008, p. 248) frisa a necessidade crucial para atitudes que gerem reciprocidade de confiança, como a gentileza, não por escolha: “sendo gentil, eu atraio gentileza. Espero que minha oferta de reciprocidade seja aceita; tal esperança é minha única arma. Ser gentil é apenas uma maneira de manter o perigo a distância”. E, ainda complementa:

o direito do Outro à sua estranheza é a única maneira pela qual meu próprio direito pode expressar-se, estabelecer-se e defender-se. É pelo direito do Outro que meu direito se coloca. ‘Ser responsável pelo Outro’ e ‘ser responsável por si mesmo’ vêm a ser a mesma coisa. Escolher as duas coisas e escolhe-las como uma, uma só atitude indivisível, não como duas instâncias correlatas mas separadas, é o significado de reformular a contingência de sina em destino. Chamem a isso como quiserem: camaradagem, identificação imaginativa, empatia (ANDERSON, 2008, p. 249).

Para Souza (2008), estar junto, conviver numa cidade, é como se deparar com um texto, onde o papel do cidadão seria o de compreendê-lo e sentir a forma abordada e de abordagem. Estas imagens geram cumplicidade nas comunidades imaginadas, se consolidando

por meio de narrativas que se perdem no tempo cronológico mas que não passam em branco, segundo Castoriadis (1982), no tempo identitário, como aquele demarcado por medidas, do tempo imaginário.

A cidade de Tubarão e sua relação com um rio, especialmente pós-74, extravasa qualquer significante. Seu significado metafórico mescla o real, o trauma e a fantasia que, de certa forma, construíram socialmente um passado, nostálgico pela memória - segundo Le Goff (2003), função psíquica onde o homem atualiza impressões, informações ou representações passadas - e pela tomada de consciência identitária que representa.

Há 43 anos, pós enchente, ao lembrar (e celebrar) os fatos, a cidade *real* abre espaço para uma outra cidade, uma Tubarão imaginada (com indícios da presença de um imaginário), cuja perda vivencial de outrora demarca a saudade de um passado que se deseja reconquistar ou os perigos da viagem de um tempo futuro mas, sobretudo, impedindo que naufraguem uma memória identitária (e de identificação) local.

Em Tubarão, o Rio aflora o arquétipo hídrico, vital e fluvial dos tempos idos, a partir da influência simbólica das águas. O Rio Tubarão, pós-74, traz consigo o medo da morte, das incertezas, dos presságios dos naufragos, da solidão, da providência divina, do abandono dos companheiros de uma Nau - de uma cidade dilacerada - que naufragara sob as trevas, inclusive sem dar a dignidade de um enterro a centenas de naufragos, configurando-se numa sintaxe própria e mitológica que traz consigo histórias e o paradoxal encantamento com as águas.

Lição, pecado, consequência ou apenas *uma direção para a vida*, título da obra, de autoria do então prefeito municipal de Tubarão, à época, Dr. Irmoto José Feuerschuette, que congrega narrativas e documentos alusivos aos 30 anos pós-enchente. Segundo Feuerschuette (2004, p. 23): “deduzo uma grande lição deste fato. O ser humano age, muitas vezes, como se fosse superior à natureza e ao Criador. Mas é no corpo que reside o sentido da vida e seus limites”. Para Ferry (2007, p. 38), estaria aí o sentido de toda e qualquer teoria: “Em grego, ela se chama também teoria, e a etimologia da palavra merece nossa atenção: *to theion* ou *ta theia orao* significa ‘eu vejo (*orao*) o divino (*theion*)’, ‘eu vejo as coisas divinas (*theia*)’; uma oportunidade de contemplar o que é divino e o cosmos, segundo o autor (*idem*), como um ser organizado e animado.

### 2.3 PRESSUPOSTOS DA ‘MITODOLOGIA’ DURANDIANA: DO MITO AOS MÉTODOS DE INVESTIGAÇÃO DO IMAGINÁRIO

(...) Os trabalhos pluridisciplinares convergentes permitiram tanto a criação de um balanço heurístico rico em estudos do imaginário como apresentar os conceitos-chave de uma abordagem metódica das representações do Universo, ou de uma ‘mitodologia’ (DURAND, 2004, 117).

Em março de 1974, após anos de pesquisas e tentativas de viabilizar a impressão, finalmente, os originais dos capítulos da primeira obra - de uma série de três volumes, de Walter Zumblick estavam no prelo de uma gráfica. O projeto, intitulado *Este meu Tubarão*, era a primeira iniciativa do descendente de italianos, escritor e cronista tubaronense, pioneiro ao empreender o registro e ao reverberar, publicamente, uma versão da história local: dos indígenas, passando pelo povoamento, a constituição de paróquia e depois enquanto município, bem como, fatos pitorescos das principais manifestações culturais - das festas religiosas, bandas, bailes, orquestras e músicos às rodas de boi de mamão - além de narrar as peculiaridades dos visitantes ilustres e da elite tubaronense.

No entanto, o autor só pôde prefaciá-lo o que não teve tempo de escrever. As águas de março, que devastaram a cidade naquele ano, levaram boa parte do esforço, da euforia, da gráfica, que imprimia o livro e, por conseguinte, dos capítulos originais: “Há no fato, para mim, o dedo invisível e maligno do destino” (ZUMBLICK, 1974, p. 11). O autor, na esteira, ainda complementa:

e, aconteceu aquela catástrofe que foi feita de pavor, de lágrimas, de heroísmos, de casas boiando, como joguetes de pluma pelo lombo revoltado das águas assassinas, de gente sendo arrancada de cima dos telhados, de gritos dentro do escuro daquela noite de 24 para 25 de março último e tudo como comparsas armando a maior cheia jamais ocorrida no nosso rio (ZUMBLICK, idem, p. 11).

Segundo o autor (ibidem), a resposta veio também de cima, sob a forma ‘dois milagres’: primeiro que, depois das chuvas, os rascunhos foram encontrados sob o lodo da enchente, permitindo reconstituir parte do trabalho; e, segundo, com a notícia de que o saldamento de boa parte das despesas seria patrocinado por entusiastas locais. O projeto, que por um momento parecia ter sucumbido correnteza abaixo, seria finalmente impresso.

Há 43 anos tem sido assim, uma narrativa local que, ao mesmo tempo, aproxima enredos cataclísmicos, cosmogônicos e cosmológicos, constatados e recorrentes, em cada canto, registro e devaneio dos tubaronenses, cujos traços tendem a evidenciar aspectos de um

trajeto antropológico do imaginário, composto da sinergia entre potência simbólica da imaginação e meio social, e sua batalha contra a (in)certeza da finitude humana.

Esta foi a proposta das duas primeiras partes do capítulo teórico, ao apresentar os primeiros conceitos de mito, contextualizar o leitor sobre a relação da cidade com o rio, as primeiras enchentes e a inundação de 1974, a partir de alguns depoimentos e registros que, sob a força poética das águas, contribuíram - até aqui, para imersão e emersão de imagens e símbolos, conectando imaginação simbólica, linguagem e mitologias (elo verbal/gestual das divindades), permitindo o acesso, ora ao tempo mortal, ora o tempo mítico; contexto que culminou, já na segunda parte da revisão bibliográfica, com o arcabouço teórico da perspectiva do imaginário durandiano, resultado do pensamento mítico, com sua tripartição reflexa (que anima *schèmes*), sua bipartição de regimes e tríplice estruturas, engendrando arquétipos e mitos (que estabelecem relação com a enchente de 1974 para a cena).

Este subcapítulo, a terceira parte da revisão bibliográfica, reitera e entrelaça conceitos-chave do mito e do imaginário durandiano, a partir das estruturas antropológicas e, por conseguinte, da classificação isotópica das imagens propostas pelo autor (DURAND, 2002), por meio da interface de procedimentos metodológicos de coleta e análise de dados específicos das ciências das profundezas, com vistas a identificar, a inventariar e a estabelecer relações nos traços e na convergência das imagens simbólicas presentes nas narrativas dos tubaronenses pós-74. Trata-se de uma hermenêutica metodológica do imaginário, que permite reconhecer rastros da semanticidade dos mitos, numa corruptela de mitologia e metodologia, denominada por Durand (2004), como mitodologia.

Aliás, interface, para Gomes (2009) - uma das referências sobre itinerários de pesquisa e procedimentos investigativos que tratam cosmogonias e suas correspondências com relatos de sobreviventes a catástrofes com inundações, sob as premissas que compõem a socialidade maffesoliniana - que deve, necessariamente, considerar metodologias de abordagem, procedimento e tipologia de pesquisa cuja preocupação não estejam na busca por *verdades* ou *explicações incógnitas*, mas que descrevam as formas simbólicas e suas nuances no modo de organização interna das narrativas, atentando (além da mitanálise - opção metodológica da autora em algumas de suas pesquisas sobre catástrofes) para a arquetipologia dos reflexos dominantes, os *schèmes*, os arquétipos, os símbolos e o próprio mito que se manifesta enquanto narrativa, tendo como base os documentos e informações sociais.

Para Durand (*idem*), sua nova heurística metodológica vai de encontro às ciências positivadas e racionalizadoras, num esforço remitologizador das hermenêuticas instaurativas defendidas e reverberadas, além do antropólogo, por Ernest Cassirer, Carl Jung, Mircea Eliade,

Gaston Bachelard, dentre outros teóricos do imaginário que versam sobre a complexidade simbólica das narrativas míticas, analisando fenômenos, em diferentes locais, não só diacrônica e sincronicamente posicionados, ou seja, onde o encadeamento histórico e temporal já não é prevalente, mas num universo repleto de significações e de um semantismo imediato: “o que importa no mito não é exclusivamente o encadeamento da narrativa, mas também o sentido simbólico dos termos. Porque mito, sendo discurso, reintegra uma certa linearidade do significante, esse significante subsiste enquanto símbolo, não enquanto signo linguístico arbitrário” (DURAND, 2002, p. 356).

Para identificar o rastro desta universalidade simbólica, presente no imaginário e nos mitos, delineando as estruturas e os trajetos antropológicos sobre os quais defende, Durand (2002) estipula para a mitodologia o que denomina de método de convergência, com vistas a demonstrar a prevalência de constelações de imagens, estruturadas - para além da própria semanticidade inerente à singularidade do símbolo - a partir de convergências, diante da pluralidade dos símbolos, compondo homologias e semelhanças, ou seja, um certo isomorfismo semântico, sob um mesmo tema arquetipal, extrapolando uma mera percepção por analogias ou mesmo por intermédio de uma simples sintaxe.

Segundo Turchi (2003), a hermenêutica mitodológica durandiana passa a preocupar não só com a classificação morfológica dos *schèmes*, regimes, estruturas, arquétipos e símbolos, mas com o dinamismo das imagens e funções que engendram, bem como, estabelecendo um método do imaginário que legitime a função precípua da imaginação.

A mitodologia inaugura um novo método, onde o mito que existe latente ou manifesto em toda a narrativa, não circunscrito ao tempo e ao espaço, mas preso à sabedoria de culturas imemoriais e sempre presente na extensão visionária, é a razão desta crítica. Mito e literatura relacionam-se como criações da humanidade que atualizam, através de imagens, os arquétipos presentes no inconsciente coletivo (Turchi, 2003, p. 39).

São as narrativas, neste sentido, conforme Turchi (2003), que viabilizam a configuração mítica, refletindo a condição e as relações do grupo onde surgem, ao disseminarem e potencializarem imagens simbólicas, alicerçadas em arquétipos que se ressignificam a cada nova aparição, fruto da criatividade dos indivíduos e da interação com o entorno.

Para o psicólogo francês Yves Durand, aluno de Gilbert Durand - que propõe (e legitima) um estudo experimental simbólico do imaginário, desdobrado numa das técnicas projetivas metodológicas - o contraditório, a ambiguidade e a indefinição coabitam o universo da imagem, seu campo imaginário e a imaginação, aguçando ainda mais o interesse e conferindo

pertinência ao elo entre os estudos da vida mental, a potência inventiva dos símbolos e imagens e a própria realidade percebida: “(...) o imaginário abarca a totalidade do campo antropológico da imagem, que se estende, indistintamente, do inconsciente ao consciente, do sonho e da fantasia ao construto e ao pensado, em suma, do irracional ao racional” (DURAND; CARVALHO, 1987, p. 2).

A partir de suas práticas psicopatológicas cotidianas, o psicólogo francês pôde identificar que o mito, dentre suas categorias funcionais, a nível simbólico, pertence a um trajeto antropológico e que, por isso mesmo, o seu campo de pesquisa do imaginário não deve preterir o símbolo, sintoma da vivência subjetiva e objetiva (meio cósmico e social): “somente no interior de mais ampla mensagem semântica é que seu conteúdo verdadeiramente se torna preciso, quando então um sujeito poderá a ele atribuir uma forma e uma função” (DURAND; CARVALHO, 1987, p. 138).

O símbolo está no cerne da reciprocidade subjetiva e objetiva do trajeto antropológico, segundo Durand (2004), cuja atuação sistêmica salienta a relação complementar entre distribuição dos arquétipos verbais nos reflexos dominantes, outras aptidões intrínsecas do indivíduo e o meio (cósmico e social). O antropólogo (idem) adverte que para se tornar símbolo, uma estrutura composta pela posição do reflexo dominante da verticalidade (numa primazia do verbo) deve contemplar a contribuição imaginária, tanto cósmico (o topo e o abismo) quanto sociocultural (elevação e queda):

as estruturas verbais primárias representam, de alguma forma, os moldes ocultos que aguardam serem preenchidos pelos símbolos distribuídos pela sociedade, sua história e situação geográfica. Reciprocamente, contudo, para sua formação todo símbolo necessita das estruturas dominantes do comportamento cognitivo inato do sapiens. Assim, os níveis ‘da educação’ se sobrepõem na formação do imaginário: em primeiro lugar encontra-se o ambiente geográfico (clima, latitude, localizações continentais, oceânicas, montanhosas, etc.), mas desde já regulamentado pelos simbolismos parentais da educação, o nível dos jogos (o lúdico) e das aprendizagens por último. E, finalmente, pelo nível sintomático, ou o grau dos símbolos e alegorias convencionais determinados pela sociedade para a boa comunicação dos seus membros entre si (DURAND, 2004, p. 91).

Para Ferreira-Santos e Almeida (2012) associam a metodologia durandiana e seus métodos, ou o que denominam de mitohermenêutica, muito mais um caminho estratégico inventivo e até mesmo imprevisível, propício a correções nas trajetórias, a regras padronizadas, como ainda ocorrem em inúmeras pesquisas, segundo os autores (2012, p. 110), sob parâmetros simplificadores: “a teoria, e o método imbricado a ela como práxis, é antes a explicitação de problemas, ideias-problema, do que a sua solução. Neste sentido, a teoria não fecha seu campo de atuação, traçando regras, para uma ciência que isola, mutila e universaliza em busca de

provas (...)”. Na complexidade do imaginário, para os autores, o mais importante é que o método faça convergir hermenêuticas instauradoras, conforme Durand (1979), atentando para os símbolos, suas recorrências e extraindo conhecimento dos fenômenos que envolvem a existência humana.

Nesta jornada mitohermenêutica (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 118-119), “(...) isto é, o trabalho filosófico de interpretação simbólica, de cunho antropológico, que pretende compreender as obras da cultura e das artes a partir dos vestígios (*vestigium*) – traços míticos e arquetipais – captados através do arranjo narrativo de suas imagens e símbolos (...)”, torna-se imprescindível observar, nas narrativas, aspectos relacionados à ressonância (arranjo dos símbolos e apreensão do fenômeno pela intuição), à estesia (que alia elementos estéticos e narrativos das imagens), à diacronia (a partir da lógica temporal do acontecimento), à etimologia (na investigação do arranjo semântico), e aos núcleos mitêmicos e arquetipais (com a averiguação sincrônica das redundâncias e recorrências), neste sentido, conforme a mitodologia durandiana, com o apoio dos métodos mitocríticos e mitanalíticos, descritos nos capítulos subsequentes.

Por isso, na mitodologia durandiana, mito é polimorfo e presença semântica que extravasa qualquer tentativa de *amarras* e *lógica* da própria linguagem, onde cada léxico e constelações de imagens estimulam diferentes sentidos e significações próprias do imaginário. Sob este aspecto, para Durand (2002, p. 359), a semanticidade dos mitos e, especialmente, as estruturas do imaginário estarão sempre ao fundo, ou seja, subjazerão qualquer forma, por meio do dinamismo antropológico dos símbolos: “(...) o que nos parece caracterizar uma estrutura é precisamente que ela não se pode formalizar totalmente e descolar do trajeto antropológico concreto que a fez crescer. Uma estrutura não é uma forma vazia, ela tem sempre o lastro, para além dos signos (...)”.

Durand (2002) estabelece dois fatores de análise para o que denomina mitodologia. Primeiro, o diacrônico, que se desenrola no discurso narrativo; e segundo, o sincrônico, sob dois aspectos: na repetição das sequências no interior do mito e estabelecendo relações. Além disso, o autor (*idem*, p. 360) acrescenta ainda a proposta de uma análise dos isotopismos simbólicos e arquetípicos, como “(...) a única que pode dar a chave semântica do mito”. Para Durand (*ibidem*), o papel do mito é mais repetir, redobrar e reordenar do que meramente contar, a exemplo da história.

A mitodologia durandiana tem permitido, cada vez mais, desbravar aspectos do imaginário, identificando diferentes etapas de um ciclo mítico, de sua ressurgência, passando pela convergência e permanência, à decadência do mito, ao contar, sobretudo, com mais dois

métodos hermenêuticos distintos de investigação, que privilegiam, respectivamente, o texto e o contexto, além da técnica de análise projetiva do teste arquetípico dos nove elementos (DURAND, 1988): a mitocrítica e a mitanálise (DURAND, 1983).

### 2.3.1 A mitocrítica e a mitanálise

(...) Quanto maior for o período temporal na qual ela se inscreve (uma geração, várias, um século ...), estamos já no domínio da mitanálise, pelas simples razão que o texto literário não vive sem o contexto sociocultural e histórico que o banha (TEIXEIRA; ARAÚJO, 2013, p. 67).

Os contornos da onipresença do imaginário durandiano, sobretudo na perspectiva das ciências instaurativas (que diuturnamente resiste às epistemologias totalitárias), está respaldada - o tempo todo - na noção de trajeto antropológico. É esta incessante troca entre aspectos bio-psíquico, cósmico e social que tem sido responsável pela aproximação de diferentes saberes, cujas imagens e símbolos, calcados em arquétipos, configuram e articulam narrativas míticas (e mitológicas) que perpassam a mera articulação do léxico, pois passam a mesclar, ao mesmo tempo, o relato, a ação e o contexto.

Neste sentido, a diversidade de objetos e áreas de estudo, por conseguinte, é diretamente proporcional aos instrumentos metodológicos, ou melhor, arquetipológicos, metodológicos, mitohermenêuticos e/ou mitográficos desenvolvidos, dentre os quais, destacam-se na presente pesquisa, a mitocrítica, a mitanálise e a técnica projetiva do arquétipo teste (AT-9), numa demonstração de que a semanticidade (sincrônica e diacrônica) do mito é passível de ser inventariada.

Para Durand (1996) toda mensagem discursiva humana, e não apenas o arcabouço literário, sob um código de uma língua natural, desde que haja oportunidade e pertinência, pode ser objeto de investigação do imaginário, por meio dos métodos metodológicos (mitológicos, neste caso) ou arquetipológicos das ciências das profundezas. Segundo o autor (idem, p. 154), “(...) do mesmo modo que o arquétipo era ‘a matriz’ de todo o imaginário, o sermo mythicus torna-se a matriz de todo o ‘discurso’ (...)”.

Como se perceberá, a mitocrítica e a mitanálise não separam o texto do contexto sociocultural em que está inserido. Aliás, ambas, segundo Teixeira e Araújo (2013), emergem e se inter-relacionam num dado contexto histórico-social. No entanto, apenas para fins de ordenamento dessa pesquisa, com vistas a delinear melhor o estudo de ambos os procedimentos hermenêuticos, apresentar-se-á, inicialmente, os principais conceitos e aspectos da mitocrítica, seguidos, portanto, das características do método e da leitura mitanalítica.

A mitocrítica surge com Gilbert Durand, na década de 70, a partir do modelo de psicocrítica de Charles Mauron, desenvolvido 20 anos antes, segundo Turchi (2003), para estabelecer um método de crítica literária ou artística centrada na compreensão do relato mítico e sua significação. A autora (idem) sublinha que o método de Mauron consistia na superposição de obras de um autor, com a finalidade de evidenciar temas obsessivos, neste caso sinônimo de redundância.

Já Gilbert Durand, relata Turchi (2003, p. 40), acresce ao demonstrar que as obras falavam dos homens e suas vidas mas, especialmente, mostravam a universalidade humana que permeia a história, a cultura e as relações sociais: “(...) a mitocrítica, perguntando-se por este fundo antropológico primordial, quer descobrir um mito, sempre impregnado de heranças culturais, em que se integram as obsessões e os complexos pessoais”. A mitocrítica durandiana, segundo Teixeira e Araújo (2013), propõe então identificar rastros da ‘presa mítica’, o cenário mítico, indícios e seus motivos diretores, revelados pela redundância semântica.

Para Durand (1983), a imagem literária, veiculada na oralidade ou na escrita, tem um papel relevante na representação do imaginário. Se comparada a outras formas de linguagem, como expressões visuais e sonoras, a imagem literária tem a característica de não se apresentar de uma forma direta: “o discurso literário, contrariamente a estes dois modos de expressão do imaginário, permite, graças aos verbos, aos diferentes modos verbais, que se fale no perfeito ou no imperfeito, no futuro” (DURAND, 1983, p. 26), ou seja, a linguagem literária, para o autor (idem), proporciona um retorno qualificado e encaixado ao passado, delineando um fio diacrônico nas narrativas míticas, com suas redundâncias, repetições e homologias, que reverberam a partir de um centro, de um núcleo: o mitema.

Para Durand (1983, p. 29), na mitocrítica, diferente de um tema - mais abrangente e com menos significância, “os mitemas são os pontos fortes, repetitivos, da narrativa”. Para o antropólogo, o mitema pode ser verbo, substantivo, situação ou mesmo atributos, mas a menor unidade redundante, permitindo uma análise sincrônica, por exemplo. Teixeira e Araújo (2013, p. 62) ampliam a funcionalidade dos mitemas: “o mito repete, então, seus mitemas, para melhor impregnar, para melhor persuadir, e o faz tão mais eficazmente quanto maior for a escala de narrativa da obra em análise (...)”.

Estes mitemas se apresentam de forma patente (explicitação na repetição dos conteúdos) e latente (repetição do esquema intencional, sob novas abordagens), segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012). Neste contexto, consoante os pesquisadores (idem), também a partir da perspectiva durandiana e ‘mauroniana’ (Charles Mauron), vale salientar que, além

da recorrência sincrônica apresentadas sobre símbolos e metáforas e da diacronia do *sermo mythicus*, a questão do tempo cronológico também interfere diretamente na variação do mito.

Um segundo tópico importante para a mitocrítica, em Durand (1983, p. 31), é a amplitude da narrativa: “a narrativa, com efeito, pode ser um pequeno fragmento, uma página destacada num texto ou um poema canonicamente minúsculo (...)”. Dependendo da amplitude, a funcionalidade dos mitemas muda. Com a amplitude e o ‘emboprecimento’ dos mitemas, conforme Durand (ibidem, p. 32), surgem os mitologemas: “(...) o resumo, de certo modo, de uma situação mitológica, um resumo abstracto. É um simples esqueleto da obra”. Para Teixeira e Araújo (2013, p. 65): “(...) é, portanto, um tema constituído de unidades menos significativas e menos redundantes do que o mitema”, cuja pregnância varia conforme a amplitude da narrativa. Assim mesmo, segundo Durand (1983), mitemas e mitologemas sempre irão visar a repetição; este menos e aqueles mais recorrentes.

Para Durand (1983, p. 29), há três outros conceitos pertinentes (e decorrentes dos dois primeiros) na leitura mitocrítica: a narrativa canônica; variante ou lição; e constelações de afinidades. A noção de escala, segundo o autor (idem, p. 33), engendra a narrativa canônica, que completa o mitologema: “não se limita a um resumo esquelético, toma em consideração todas as lições de um mito ou até todas as obras de um autor, e tenta dar o modelo delas”. É a narrativa canônica, no mito, que estipula um padrão com o auxílio das variantes ou lições.

Para Durand (1983), no mito, o que varia e o que difere está, naturalmente, no que aparece e se repete. Variante ou lição, conforme o autor (idem, p. 35), “consiste em ver, a partir de um texto ou de um fragmento, e colocando-se numa escala de amplitude precisa, em ver quais são as variantes de um tema ou de um mitema”, num primeiro olhar, e, sob um segundo aspecto, a partir das derivações, neste caso “(...) intra-culturais que se desenvolvem no curso de uma fatia de tempo, de um eixo de tempo genérico literário, a um outro”, a exemplo dos mitos cosmogônicos, cosmológicos e cataclísmicos.

As constelações de afinidades, segundo Durand (ibidem, p. 40), encerram os conceitos operatórios da mitocrítica, e permitem identificar, por exemplo, um ‘fio condutor’, com semelhanças e ressonâncias, entre mitemas e mitos inter-culturais, de diferentes épocas, que estimulam a necessidade e vontade de retomar a contação das histórias: “(...) são as constelações de afinidades que permitem dar indicações, se não for indicadores, sobre a maturidade de um mito, sobre o lugar onde se desenvolve com mais amplitude e mais felicidade”. E, para além disso. Segundo Teixeira e Araújo (2013, p. 67) as constelações de afinidades indicam traços da ‘universalidade e localidade’ do mito, isto é, “(...) se é um mito condicionado por determinada experiência histórico-cultural, política e ideológica bem precisa

ou determinada (...)”, potencializadas, até mesmo, pelos meios de transmissão - ‘tecnologias do imaginário’, para Silva (2003).

Para Teixeira e Araújo (2013, p. 59-60) toda narrativa é objeto de leitura mitocrítica porque estreita relações com o *sermo mythicus*, “(...) que é sempre transpessoal, transcultural e metalinguístico” e, em sua complexidade, segundo os autores (idem), requer um olhar amplo e comprometido do interpretante ao identificar nas metáforas vivas os mitos latentes, escondidos sob a superfície.

A mitocrítica, segundo Durand (1983), evidencia que há sempre imagens que resistem e indícios de que outras se desenvolvem, numa espécie de ‘sobrevivência mítica’, por isso, a importância das noções operatórias que a circundam, como tema, mitema, escala de amplitude, narrativa canônica, variantes e constelações de afinidades, de modo a inventariar o texto ou fragmento da narrativa mítica, literário ou não, mas, sobretudo, a constatar que sua integralidade ou recorte jamais deixará de estar ensopado ou irrigado pelo contexto histórico e cultural, momento em que inicia o estudo mitanalítico.

A mitanálise é um método investigativo do imaginário, interdependente da hermenêutica mitocrítica (e vice-versa), cuja finalidade, segundo Durand (1983) é identificar e contextualizar em determinado grupo o mito fundador e a sua recorrência mítica. Enquanto a análise mitocrítica tenta dar conta das recorrências simbólicas nos textos e narrativas, o estudo mitanalítico vai se debruçar sobre as manifestações sociais e culturais que circunscrevem o mito de uma comunidade, num determinado tempo: “(...) a função da mitanálise é a de estudar a atuação das correntes mitogênicas, isto é, identificar a presença de mitos diretores, configuradores dos fenômenos socioculturais” (TEIXEIRA; ARAÚJO, 2013, p. 57).

Para Durand (1996), a mitodologia ou seu método arquetipológico, da mitocrítica à mitanálise, é uma oportunidade de investigar o mito, sob o prisma científico, a partir do aspecto histórico e sua relevância em relação ao objeto estudado, evitando ‘arrancar’, como fizeram as concepções freudianas e junguianas, segundo o pesquisador, a visão antropológica e histórica da consciência e, por conseguinte, do imaginário.

Segundo Teixeira e Araújo (2013), o conceito de mitanálise é utilizado pela primeira vez por Denis de Rougemont, em 1961, potencializado, depois, em pouco mais de uma década, por Gilbert Durand, quando apresenta o que denomina ‘proposta mitodológica’, ou seja, uma opção metodológica para aferir grandes imagens e narrações míticas, circunscritas num determinado espaço temporal.

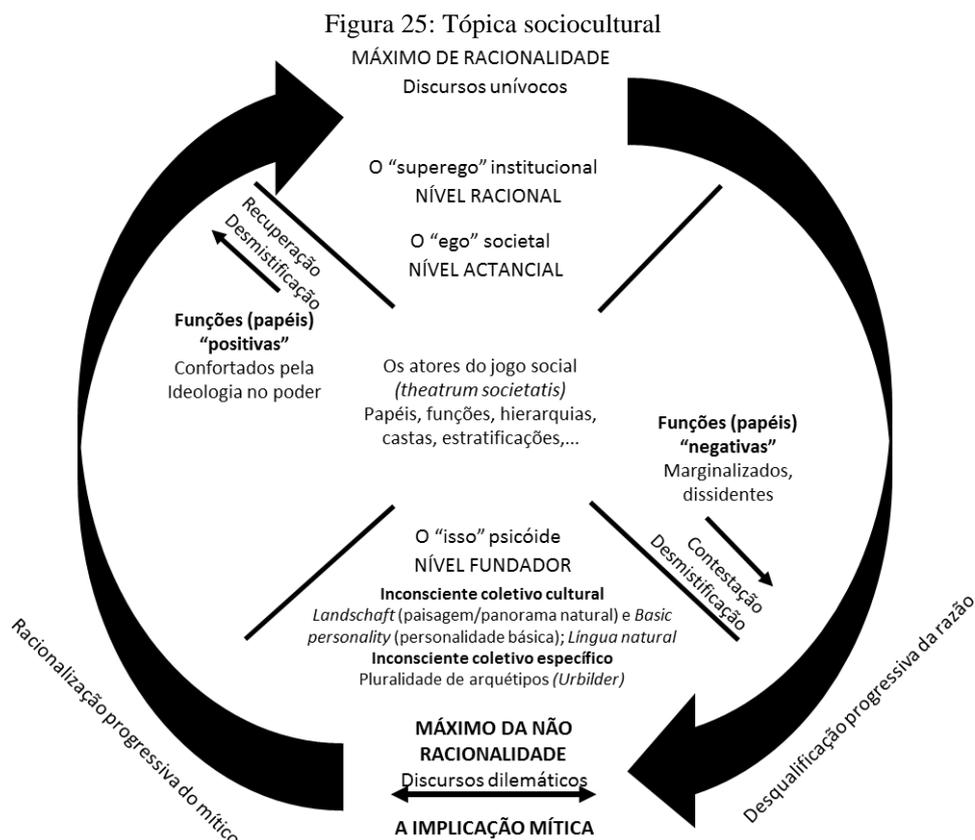
Prolongando naturalmente a mitocrítica, a mitanálise visa a detecção dos traços míticos, temas míticos, mitos figuras míticas latentes ou difusos (devedores dum mito implícito) e patentes (devedores dum mito explícito), preocupando-se especialmente em estudar a atuação das correntes mitogênicas, isto é, dos mitos diretores que irrigam os contextos socioculturais. Dito de outro modo, a mitanálise tenta perceber, por um lado, como o imaginário coletivo e cultural, num contexto histórico-social preciso, é tributário, nas suas diversas expressões, de determinadas figuras míticas, de certos mitos diretores, ainda que degradados e, por outro lado, procura igualmente perceber como é que esses mitos ou figuras míticas permanecem, derivam ou se desgastam (DURAND, 1998a *apud* TEIXEIRA; ARAÚJO, 2013, p. 69).

Os autores (*idem*), reforçam a pertinência da mitodologia, enquanto hermenêutica pluridisciplinar, na medida em que os procedimentos simbólicos da mitanálise, numa análise comparativa, apresentam-se como prolongamentos ou sintomas da criação mitocrítica (especialmente pelos mitologemas), detectando elementos míticos em diferentes contextos. Para Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 112), enquanto a mitocrítica identifica e analisa o mito diretor na narrativa por meio das recorrências simbólicas, a mitanálise amplia o estudo deste mito num determinado tempo e espaço: “(...) podemos proceder a uma mitanálise partindo da análise de textos e formas literárias ou, em um caminho filosófico, partir das sequências e dos mitemas de um mito bem estabelecido, e ver como ressoa em uma dada sociedade de um determinado momento histórico”.

A mitanálise, mesmo que decorrente do mecanismo mitocrítico, também sob a perspectiva mitodológica durandiana, método próprio das pesquisas do imaginário (DURAND, 1996), exige noções operatórias próprias para delimitar e relacionar elementos míticos em determinados contextos, contando com duas variáveis para explicitar melhor esta interação, aplicadas conjuntamente: a tópica sociocultural e a bacia semântica.

A tópica (de *topos*, ‘lugar’) configura elementos num diagrama, inspirada no modelo dual da *psique* freudiana (consciente e inconsciente solidários, num primeiro aspecto; além de ego e superego, no consciente; e *id* ou *isso*, para determinar o inconsciente, num segundo aspecto), segundo Durand (2004) passa a ter uma aplicação social para apontar a trajetória mítica num determinado tempo: “estas instâncias coincidem com as duas ‘pontas’ do ‘trajeto antropológico’ onde o inconsciente e o ‘isso’ situam-se, de preferência, na ponta inata do trajeto inconsciente, enquanto o ego e o superego situam-se na ‘ponta’ educada” (DURAND, 2004, p.93).

Neste sentido, conforme a ilustração a seguir, em Durand (1983), o diagrama se divide em três níveis: nível fundador, com o *isso psicóide*; a parte central, com o ego societal; e, na parte superior, com o superego; incutido a partir de um mecanismo de circulação do mito, que define e descreve o conjunto social.



Fonte: DURAND (1983), adaptado pelo autor.

Na perspectiva durandiana, e na tópica (representada na figura acima), o círculo representaria o conjunto do imaginário, conforme Durand (2004), inserido num determinado tempo e sociedade, bipartida: na horizontal, onde da parte inferior para a superior é possível identificar as três etapas propostas por Sigmund Freud, metafóricas, uma vez aplicadas na sociedade.

Segundo o antropólogo, na parte inferior, sinônimo de profundidade, estaria o nível fundador, o *isso psicóide* ou antropológico, inconsciente específico (esquemas e imagens arquetípicas) para Durand (2004, p. 94), inconsciente coletivo, na concepção junguiana: “este ‘inconsciente específico’, culturalizado, forma-se quase no estado de origem (tal como gesso adquire a forma num molde) das imagens simbólicas sustentadas pelo meio ambiente, especialmente pelos papéis, as *personae* (as máscaras), desempenhados no jogo social (...)”. Deste jogo social, para Durand, 2004, consubstancia-se a segunda parte horizontal do diagrama, a central, correspondente ao ego societal, feito de funções e já num processo de racionalização, onde as estratificações e hierarquias modelam papéis (divisão vertical da tópica), positivamente valorizados pela ideologia e poder ou à margem - neste caso, numa conotação negativa, onde o mito empobrece ou se fortalece. Na faixa superior da tópica, no movimento máximo em direção

à racionalidade, fica o superego que “(...) organizará e racionalizará em códigos, planos, programas, ideologias e pedagogias, os papéis positivos do ‘ego’ sociocultural’ (DURAND, 2004, p. 95). Para o autor (1983), quanto mais próximo do nível fundador, menor o nível de racionalidade e maior a pregnância mítica, onde os mitos se formam.

A tópica sociocultural, consoante Durand (1983), que modela as sociedades, é movida por uma circularidade, tanto ascensionais quanto descensionais. Para Teixeira e Araújo (2013, p. 74), graças ao diagrama, ambos os movimentos, no sentido do relógio, ora ao cimo, ora para baixo, é possível identificar a ‘presa mítica metaforizada’:

(...) pode-se compreender melhor tanto os movimentos míticos ascensionais (racionalização progressiva do mítico: máximo de racionalidade – discursos unívocos) que circulam desde o ‘nível fundador’ da tópica, até o ‘nível racional’, passando pelo nível actancial’, como os descensionais (mitologização progressiva dos conteúdos ideorracionais: máximo de não-racionalidade - discursos dilemáticos), ou seja, aqueles que partem do ‘nível racional’, passando pelo ‘nível actancial’ e chegando até o ‘nível fundador’.

A tópica durandiana permite perceber que o trajeto antropológico se sobressai à disposição coletiva ou às individualidades, evidenciando um mito que se sobrepõe à cultura, segundo Durand (2004), atualizados e racionalizados pelas narrativas ou condenados à sombra e potencializados, no que o autor denomina de alógico do mito. Para o autor (idem) há dois tipos de mito, o manifesto e o latente: este, na clandestinidade, reprimido e imaginário em potencial; e aquele, codificado, atualizado e repleto de valores e ideologias.

Implícita no percurso cíclico da tópica, a bacia semântica garante o movimento sistêmico e mitanalítico durandiano, tanto ascensional quanto descensional, fazendo jus à metáfora potamológica (do grego *potamos* - rio). Durand (2004) utiliza-se da matriz dos embriólogos J. Henri Waddington e Rupert Sheldrake, no que tange ao percurso formativo do embrião, a partir da metáfora de uma bacia fluvial, com um rio e afluentes que regulam seu curso.

(...) Em primeiro lugar o conceito de ‘bacia semântica’ permite a integração das evoluções científicas supracitadas e, em seguida, uma análise mais detalhada em subconjuntos – seis, para ser exato – de uma era e área do imaginário: seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias, etc. numa mitanálise generalizada, isto é, propondo uma ‘medida’ para justificar a mudança de modo mais pertinente do que o menos explícito ‘princípio dos limites’ (DURAND, 2004, p. 103).

A bacia semântica, complementam Teixeira e Araújo (2013), explicita tanto a emergência, ressurgência e percurso quanto às mudanças e adormecimento de um determinado

mito. Para os autores (idem, p. 75), os mitos são limitados e permanecem sob a forma de mitologemas nas metáforas coletivas, compondo uma memória social, em movimento permanente, reforçando-os ou perdendo elementos pelo caminho: “(...) ao fim de uma geração (25 a 30 anos) ou de um período de um século, operam-se mudanças significativas, tanto quantitativas como qualitativas, motivadas pela re-injeção, que não é uma repetição mecânica estereotipada, de informações e de acontecimentos (...)”. Ainda para os autores (ibidem), a esta re-injeção, Gilbert Durand denomina bacia semântica, a partir dos regimes do imaginário.

Durand (2004), portanto, estabelece seis fases para a bacia semântica. A primeira delas, o escoamento, segundo o autor (idem), correntes desordenadas que ressurgem da parte negativa da tópica e observam um imaginário local, imobilizado pelas convenções. A divisão das águas configura-se a segunda fase: “trata-se do momento da junção de alguns escoamentos que formam uma oposição mais ou menos acirrada contra os estados imaginários precedentes e escoamentos atuais” (DURAND, 2004, p. 107).

A seguir, viriam as confluências, com o reconhecimento institucional e o nome do rio, “(...) que, de alguma forma, é o ‘nome do pai’ solidamente mitificado, esboça-se quando um personagem real ou fictício caracteriza a bacia semântica como um todo” (DURAND, 2004, p. 111-112). Para finalizar, a bacia semântica durandiana, ainda contempla a organização dos rios, consolidando pela frequência os fluxos imaginários, além dos deltas e meandros que ocorrem “(...) quando a corrente ‘mitogênica’ - o ‘inventor’ dos mitos - que transportou o imaginário específico ao longo de todo o curso do rio se desgasta, atingindo, segundo Sorokin, uma saturação ‘limite’, e deixa-se penetrar pelos escoamentos anunciadores dos deuses do por vir” (DURAND, 2004, p. 114).

Por intermédio da bacia semântica pode-se perceber, conforme Teixeira e Araújo (2013, p. 76), aquilo que mudou (pelo aspecto da diacronia) e o que permaneceu (por meio da sincronia).

(...) Uma corrente mítica é um esboço confuso de um imaginário, cujos conteúdos (mitos, sonhos, utopias, desejos) afloram timidamente. Aos poucos, ela se fortalece e se torna oficial, ‘teatralizando-se’ em usos sociais positivos ou negativos, os quais, por sua vez, recebem sua estrutura e seu valor de ‘confluências’ sociais diversas para, finalmente, racionalizar-se, transformando-se em sistemas filosóficos e ideológicos. Este é o momento da monopolização do mito, que desse modo se torna dominante e, paradoxalmente, atinge o ponto de saturação, deixando-se penetrar por outras correntes míticas, anunciadoras de outros mitos, de outras visões de mundo, geralmente aqueles que haviam sido reprimidos e permanecido na sombra, dando origem a outra ‘bacia semântica’.

Para Durand (1996), as fases de uma bacia semântica são lentas e não são lineares. Segundo o autor (idem), uma vez a narrativa mítica posta em evidência ou armazenada em diferentes formas de memória, pode ser constituída num ritmo entre três e três gerações e meia de um *trend* familiar, de 25 a 30 anos cada, até o esgotamento.

Daqui decorrem duas consequências. Em primeiro lugar, a da sobreposição das fases tópicas: o renascimento de um mito desenha-se com antecedência sob os mitologemas dominantes que se esgotam (perdem seu ‘dinamismo’ mitogênico). (...) Tanto assim que um *trend* familiar está sempre rodeado – em proporções variáveis – por estratos diversos, contraditórios, memorizados pela cultura. Em segundo lugar, esta memorização autoriza a reutilização que se manifesta por ressurgimentos de estilos, de modos diversos, de mitologemas (DURAND, 1996, p. 164).

Para Durand (idem), a cada utilização ou a cada nova utilização, que não é sinônimo de repetição quantitativa apenas, acrescenta-se mais informação e experiência, a partir dos diferentes contextos, potencializando ou dando origem à novas bacias semânticas e, por conseguinte, outros imaginários.

### 2.3.2 A técnica de análise projetiva AT-9, de Yves Durand

Todo símbolo, na realidade, nada é senão um sintoma de que, a priori, nada se pode dizer podendo-se, entretanto, descrever empiricamente os subconjuntos significantes aos quais pode ser integrar. Somente no interior de mais ampla mensagem semântica é que seu conteúdo verdadeiramente se torna preciso, quando então um sujeito poderá a ele atribuir uma forma e uma função (DURAND; CARVALHO, 1987, p. 138).

O psicólogo Yves Durand foi aluno de Gilbert Durand. Segundo Pitta (2004), a partir da nova perspectiva hermenêutica instaurativa do campo arquetípico, simbólico e imagético, especialmente no que tange ao trajeto antropológico, o psicólogo desenvolve uma técnica de análise projetiva<sup>5</sup> para uns ou, para outros, mais um método que integraria o arcabouço da metodologia do imaginário durandiano, juntamente com a mitocrítica e mitanálise, para testar a aplicabilidade das ciências do imaginário. No final da década de 90, o psicólogo publica o resultado de suas pesquisas com o livro intitulado *L'exploration de l'imaginaire*:

---

<sup>5</sup> As técnicas de análise projetiva “(...) são, todavia, extremamente variadas ao fazerem intervir dois tipos de expressão humana: uma interpretação e uma criação-manipulação do objeto. Em sentido estrito, estas técnicas remetem à personalidade do sujeito, principalmente em relação a sua estrutura psico-afetiva; mas amplamente, elas pedem representações coletivas e imaginários sociais. “Em outros termos, o indivíduo dispõe de um capital narrativo que utiliza conforme suas conversações ou reflexões, modelando, assim, sua visão de mundo e revelando sua singularidade individual ou coletiva” (LÉGROS *et al*, 2007, p. 165).

*Introduction a la modelisation des univers mythiques*, propondo o AT-9, instrumento metodológico do arquétipo-teste dos nove elementos.

Durand Y. (1988, p. 44), antes mesmo de instrumentalizar seu modelo e os nove estímulos que o compõe, reitera a relevância da metodologia experimental de convergência simbólica durandiana, que aponta (ou inventaria) agrupamentos de conjuntos de símbolos relacionais ou isomorfos: “(...) o fenômeno da <redundância> ou da própria repetição temática em cada relato ou cada grupo de relatos, é indicativo da formação de isomórfica do eixo ou da polaridade - simbolizador”.

Conforme Pitta (2004), o AT-9 vem, de um lado (e de fato), demonstrar a composição e semanticidade simbólica na criação das mensagens (dinamismo criador das estruturas) e, de outro, o arranjo dos símbolos nas narrativas, com a finalidade de perceber, por meio do trajeto antropológico (portanto, inseridos num determinado contexto, mesmo mitológico), a funcionalidade dos arquétipos para os indivíduos, bem como, sistematizar as imagens, o imaginário e a função imaginativa.

Em seu teste arquetípico dos nove elementos, Durand Y. (1988), resgata, consoante teoria durandiana, a função precípua imaginativa que é figurar, em símbolos, as facetas do tempo e da morte com o objetivo de controlá-los, reduzindo as angústias e experiências negativas, especialmente, representadas pela noite e pela água que aterrorizam, a agressividade que devora e a catástrofe da queda: “Em outras palavras, a ‘função’ da imaginação, portanto, postulada é definida por duas ‘sub-funções’ fundamentais: - a primeira imagem criativa função do ‘objeto nefasto’ que é a morte e o tempo mortais; - em segundo lugar, é - em relação a este ‘objeto nefasto’ – criadora de imagens de vida triunfando sobre a morte” (DURAND Y., 1988, p. 45).

O método caracteriza-se como um teste experimental, segundo Durand Y. (1988), formado por nove estímulos simbólicos ou arquetipais, materializados num desenho, um relato, um questionário e um quadro-síntese.

O teste, que procura expressar personalidades individuais e coletivas/grupal, segue um protocolo específico, no que tange ao formato e à aplicação, segundo Durand Y. (1988). Primeiro, o indivíduo recebe uma folha de desenho dupla onde, na parte superior, estará explícito o seguinte cabeçalho: ‘compor um desenho com: uma queda, uma espada, um refúgio, um monstro devorador, algo de cíclico (que gira, que se reproduz, que progride), um personagem, água, um animal (ave, peixe, réptil, mamífero), fogo’.

A utilização da totalidade dos elementos, bem como sua disposição, é opcional, com exceção da personagem. Na sequência, o sujeito, submetido ao experimento, relata o que

acontece no desenho e sua perspectiva simbólica. Numa folha adicional, numa terceira etapa, o indivíduo pesquisado responde, com informações complementares, a um questionário (ideia central da composição, inspiração, os principais elementos da composição, qual eliminaria, como acaba a história e se o autor se observa nas cenas) e num quarto e último passo, auxilia no preenchimento de um quadro-síntese, onde expressa como representou, qual a função e a simbolização de cada um dos nove elementos do teste (DURAND Y., 1988). Aliás, toda a produção deverá ser realizada - apenas - com o auxílio de lápis, sem borracha.

A partir da técnica é possível identificar, segundo o autor (idem): primeiro, fatos simbólicos representados em imagens - parte pictográfica, e em sentidos - na narrativa textual; segundo, uma organização e uma coerência por parte dos símbolos; e, terceiro, um inventário de simbolização através de um questionário; assim, é possível classificar e comparar microuniversos semânticos, a partir da estruturação e da disposição dos símbolos. Em síntese, o teste experimental engendra um desenho, um relato, um questionário e um quadro-síntese.

Num primeiro momento, o AT-9 - criatura do seu criador - teve uma valiosa contribuição nos estudos das psicopatologias, segundo Pitta (2004). Porém, na visão da autora (idem), o teste extrapolou a área psicológica, avançando para outras áreas do conhecimento (sociologia e artes, por exemplo), uma vez que se fundamenta na antropologia, tornando possível, a partir da identificação dos microuniversos míticos de indivíduos e culturas distintas, revelar uma aplicabilidade, de fato, da epistemologia do imaginário.

A aspiração de resolver a angústia do tempo e da morte, explícita em cada rabisco e relato do AT-9, promove constelações e agrupamentos de imagens conforme as três grandes estruturas do imaginário durandiano (heroica, mística e dramática) que orientam três grandes estímulos, em cada fase no teste de Yves Durand, envolvendo cada um dos nove estímulos.

O primeiro grupo de estímulos, segundo Durand Y. e Carvalho (1987) no artigo 'A formulação experimental do imaginário e seus modelos', estão os primeiros dois elementos que configuram o tempo mortal, tais como a queda (imagens catamórficas) e o monstro devorador (imagens teriomórficas e nictomórficas), consoantes classificação durandiana.

Já o segundo grupo, para o autor (idem), representam os meios para desencadear uma temática e resolução da angústia humana, enfocando as três estruturas: o gládio (ou a espada), o refúgio e do algo cíclico, respectivamente delimitando questões esquizomorfos/heroica, antifrásica/mística e sintética/dramática. O terceiro grupo de estímulo, trazem os elementos complementares como a personagem (por onde o mito será articulado), o animal, o fogo e a água, que auxiliarão na composição do universo mítico.

Para Pitta (2005, p.38), o teste experimental é uma valiosa base de dados na medida em que possibilita uma análise da representação simbólica individual e coletiva dos indivíduos pelos arquétipos universais, permitindo, inclusive, “(...) o estudo de um elemento em particular (por exemplo, o significado do fogo) em suas dimensões de representação, função e simbolismo”.

O modelo, segundo Durand Y. e Carvalho (1987), responderia, após mais de 10 mil protocolos aplicados (a diferentes idades e sexos), a duas finalidades: primeiro, constituir uma síntese com base no conjunto de estímulos, seja pela representação gráfica, especialmente interligadas (ou não) ou na organização do discurso, no plano da vivência, fazendo emergir uma ‘rede de relações’ entre os elementos (a convergência simbólica); e, segundo, simular a teoria base a partir das nove iscas arquetípicas que responderiam às questões do tempo e da morte.

A partir do desenho e do relato do AT-9, é possível inventariar os universos míticos (heroico, místico e sintético), com seus respectivos microuniversos, consubstanciando o que o denominará de análise estrutural do teste. De um lado, os agrupamentos da série heroica, constelam em torno do combate, a partir de três elementos: a personagem, a espada e o monstro. De outro, o mesmo não ocorre na série mística, uma vez que as imagens passam a evidenciar equilíbrio e repouso, espaço onde não há herói, as dificuldades desaparecem e o refúgio desponta num primeiro plano, em detrimento da espada e do monstro (despidos de suas funções heroicas). Além do o universo sintético, onde o heroico e o místico se atualizam de forma dinâmica, sincrônica e diacronicamente (DURAND Y., 1988),

Num primeiro momento, Durand Y. (1988) subcategoriza o microuniverso heroico: em integrado, quando os nove elementos, funcional e simbolicamente, interagem sob a perspectiva do combate; o impuro, onde já há elementos divergentes, mesmo sob a coexistência da orientação para o combate; o super heroico, com a ênfase do combate no personagem, na espada e no monstro, super relativizados, sem dar utilidade aos demais elementos; e o descontraído, onde a atitude heroica (e combativa) do personagem está vinculada ao passado ou ao futuro, exceto ao presente.

Ainda sob o aspecto estrutural do teste, a partir das revelações do desenho e do relato, o pesquisador (1988) também subdivide o microuniverso místico, que pode ser integrado, super místico, impuro e lúdico. Com a ênfase no refúgio, sem combate e de forma harmoniosa, o primeiro o microuniverso místico integrado contempla uma sinergia entre todos os nove elementos (DURAND Y., 1988).

No microuniverso super místico todos os elementos, especialmente a personagem, estão organizados para o refúgio; monstro e espada esvaziam-se da produção. Ainda segundo o

autor, no microuniverso místico impuro há sinais do universo mítico heroico, no entanto a espada e o monstro já aparecem desintegrados e sem função junto à personagem. E, por fim, o místico-lúdico que eufemiza espada e monstro em diversão e espontaneidade.

E para finalizar esta primeira etapa de análise (estrutural) do AT-9, Durand Y. (1988), apresenta o microuniverso sintético e suas duas subcategorias: o sintético existencial e o sintético simbólico, ambos, também, com subdivisões. Segundo o autor (*idem*), no microuniverso sintético existencial diacrônico, a personagem experimenta ambas as polaridades, heroica e mística, sucessivamente; ou seja, pacificidade da vida e vitória no combate contra um monstro agressivo ou retorno à vida após o combate vitorioso.

A diferença, já no sintético existencial sincrônico, estaria na simultaneidade com que a personagem participa de ambas as ações, da vida pacífica e do combate. Durand Y. (1988) ainda subdivide o aspecto existencial sincrônico em duplos universos: um redobrado e outro desdobrado; este, segundo o autor, quando a personagem devaneia sobre ambos os universos, heroico e místico, a partir de uma determinada realidade; e, aquele, quando a personagem, de fato, vivencia as duas ações, voltadas à pacificação e ao combate.

Diacronismo e sincronismo, também se desdobram em subcategorias, no que tange ao microuniverso sintético simbólico do AT-9 durandiano. A parte diacrônica, consoante Durand Y. (1988), se apresenta sob a forma da evolução cíclica (concepção cíclica do sujeito - eterno retorno) e na perspectiva de evolução progressiva (não coincide com o retorno às origens - mito do progresso). Já no aspecto sincrônico, ao microuniverso sintético simbólico se subdivide no ‘dualismo’ (enfoque antagônico) e na ‘mediação’ que, conforme o próprio sentido *stricto* do termo, segundo Durand Y. (*idem*, p. 115), “(...) em que o personagem está localizado no oposto ao ponto de articulação de uma bipolarização mítica apresentada como duas perspectivas existenciais oferecendo à sua meditação, à sua escolha, até mesmo em sua mediação”.

O AT-9, proposto por Durand Y. (1988), além da positividade descrita, prevê formas negativas dos microuniversos: heroico de forma negativa (com um final desfavorável à personagem, ao herói); místico de forma negativa (insegurança no refúgio); duplos universos existenciais de forma negativa (possibilidade negativa – derrota do herói ou instabilidade do refúgio, ou seja, num dos polos); e o sintético simbólico da forma negativa (dualismo pessimista e mortal).

Tabela 1: Os universos e os microuniversos míticos

Universos		Microuniversos
Heroicos		Heroico integrado
		Heroico impuro
		Super heroico
		Heroico distraído
		Forma negativa
Místicos		Místico integrado
		Super místico
		Místico impuro
		Místico lúdico
		Forma negativa
Sintéticos	Duplo universo existencial	Duplo universo existencial diacrônico
		Duplo universos existencial sincrônico
		Forma negativa
	Universo simbólico	Universo simbólico diacrônico
		Universo simbólico sincrônico
		Forma negativa

Fonte: DURAND Y. (1988), adaptado pelo autor.

Numa segunda etapa, após apresentar a análise estrutural, a partir de uma primeira análise dos traçados gráfico e discursivo, respectivamente do desenho e do relato, o *manual* metodológico de Durand Y. (1988) que propõe o arquétipo-teste dos nove elementos, traz outras três categorias de classificação: a morfológica, a funcional e o simbolismo; a morfológica, segundo o autor (1988), descreve um inventário das imagens, dos nove elementos, evidenciadas no teste, seguida da classificação funcional, que aborda a finalidade das imagens, até chegar ao simbolismo que irá descrever as principais categorias do símbolo (vitais e mortais).

Após milhares de protocolos aplicados e pesquisas afins pelo mundo, Durand Y. (1988) consolidou o AT-9 como uma relevante técnica e método do imaginário, resultado dos três tipos de sistematização de energia lupasquiana (a perspectiva sistêmica de Stéphane Lupasco): “a perspectiva desenvolvida por S. Lupasco sobre a existência de fenômenos energético - que existem para qualquer dinâmica implica um impulso antagonista de modo que a actualização <sic> de uma potência o outro - parecia-me, de fato, susceptível de ser aplicado ao processo da imaginação” (DURAND Y., 1998); e das três estruturas imaginárias durandianas (concepção de Gilbert Durand), bem como suas experimentações.

A mitodologia é uma união de métodos instaurativos (DURAND, 1979) e convergentes, mas, nem por isso - seja mitocrítica, mitanálise e o arquétipo-teste dos nove

elementos (AT-9) - precisa nos instrumentos que utiliza. Aliás, precisão é apenas mais um substantivo na vastidão do imaginário, uma vez que a sua finalidade maior é a de conhecer os universos e microuniversos simbólicos (dentre os quais a perspectiva local, como explicitado no próximo capítulo), compostos por símbolos que gravitam, ressurgem e sucumbem nas produções imagéticas e imaginais das narrativas humanas, fazendo de cada história pessoal uma *chave* para algo ainda maior e coletivo (e vice-versa).

### 3 ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO E A CONVERGÊNCIA HERMENÊUTICA COM AS ISCAS SEMÂNTICAS

Para dar conta dos objetivos da presente pesquisa, este capítulo trouxe, até aqui, fundamentos conceituais de uma heurística metodológica específica do imaginário durandiano: a mitodologia, com seus instrumentos metodológicos - ou melhor, arquetipológicos, mitohermenêuticos e/ou mitográficos desenvolvidos - dentre os quais, neste estudo, apresentam-se a partir da mitocrítica, mitanálise e por meio da técnica projetiva do arquétipo teste (AT-9), com a finalidade de identificar um imaginário e, por conseguinte um mito local, além de inventariar e estabelecer relações nos traços e na consonância das imagens simbólicas presentes nas narrativas dos tubaronenses após (e sobre) a enchente de 1974.

Neste tópico, aprofundar-se-á o ambiente inerente à pesquisa, bem como sua tipologia, abordagem e procedimento de coleta que determinarão os parâmetros para a análise de dados, dentre os quais, em especial, a utilização de iscas semânticas ou palavras significativas à temática do presente estudo, que permitirão, ao final, estabelecer considerações a partir da convergência mitohermenêutica.

De fato, o outono de 1974 - como aduzido em cada capítulo - marcava o município de Tubarão com mais uma inundação, em princípio, risco inerente a uma população que se urbaniza num vale, a partir das margens de seu principal (e homônimo) rio.

No entanto, 43 anos depois, o que ainda se percebe - dos encontros mais informais aos formais dos indivíduos ou mesmo quando um relâmpago, uma precipitação e o sopro da lestada se aproximam - é que a narrativa mítica, composta sob inúmeros outros relatos, ressurge e, mesmo sob atualizações do tempo, faz emergir uma matriz identitária. Esta matriz não se estabelece apenas a partir da troca de significantes e significados sobre os efeitos da água e que registram consequências de um evento extraordinário geoclimático mas, sobretudo, se consolida por demonstrar convergências de imagens e potência simbólica de um imaginário, ante a perspectiva de devaneios hídricos, que tendem a aproximar e a conectar os tubaronenses numa atmosfera imaginada, mítica, mitológica (cosmológica, cosmogônica e cataclísmica/diluviana) e, por conseguinte, local. Nesta atmosfera, ao menos por um instante, o tempo mortal, a condição social e o fronteiroço muito pouco ou nada importam.

No Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul, a presente pesquisa vincula-se à área de concentração, intitulada *Processos Textuais, Discursivos e Culturais* e, dentre as perspectivas, na linha da *linguagem e cultura* e, especialmente, nos estudos desenvolvidos no *Grupo de Pesquisa do Imaginário e Cotidiano*. A referida linha de

pesquisa, além comportar e possibilitar a convergência de diferentes campos do saber, dentre os quais, a antropologia, permite correlacionar linguagens, manifestações culturais e estéticas e produções simbólicas da(s) sociedade(s).

No que tange à sua tipologia, esta é uma pesquisa descritiva que, segundo Gil (1989, p. 45-46) aproxima-se das pesquisas exploratórias, volta-se para a prática: “têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre variáveis”.

Para o autor (idem), além de se caracterizarem pela utilização de técnicas-padrão de coleta de dados, as pesquisas descritivas estudam características de determinados grupos, sua identificação e relações, bem como, averiguam desafios atuais e futuros sob novos ângulos. Além disso, está organizada sob o aspecto quantitativo de dados onde, conforme Lakatos e Marconi (2002, p. 18) “os dados devem ser, quando possível, expressos com medidas numéricas. O pesquisador deve ser paciente (...). Não deve fazer juízo de valor, mas deixar que os dados e a lógica levem à solução (...)”, e, especialmente, qualitativa de descrição que, segundo Rauen (2002, p. 58), “(...) são aquelas que não se conformam com os dados bibliográficos, confiam na ação qualitativa e não intervêm na realidade” e que contempla um determinado estudo de caso.

O estudo de caso se propõe a analisar exaustivamente um ou poucos objetos, conforme Rauen (2002), permitindo - mesmo que sob o desafio limitador ao generalizar as conclusões obtidas - detalhar as variáveis que o compõe. Para o autor (idem), o pesquisador de um estudo de caso define o problema, seu desenho metodológico, delimita a unidade-caso, coleta, trata, analisa e interpreta os dados e redige o relatório.

Ainda de acordo com Gil (1989), pesquisas sociais são bastante singulares e por isso desafiadora no sentido de apontar um ‘esquema’ que dê conta de todos os passos dos procedimentos de pesquisa. Para o autor (1989, 49/50) o que parece estar consensuado entre os especialistas da área “(...) é que todo processo de pesquisa social: planejamento, coleta de dados, análise e interpretação e redação do relatório”, desdobrando-se, se necessário, em outras etapas.

A seguir, encadeiam-se sete etapas do planejamento da pesquisa para o atingimento dos objetos propostos neste estudo.

**1. Motivação e definição da temática, problemática e objetivos:** o processo deflagra-se desde os estímulos iniciais, por meio de conhecimentos e experiências adquiridos nas disciplinas cursadas no decorrer do Programa de Pós-Graduação em Ciências da

Linguagem, porém, potencializados a partir da disciplina eletiva (da referida linha de pesquisa) *tópicos Especiais em Estudos sobre o Imaginário Social*, bem como comunicações orais e artigos decorrentes, publicados em diferentes eventos. Ato contínuo, define-se a temática, juntamente com problema e objetivos, não só pela preocupação com o ineditismo, relevância científica e originalidade exigidos para uma tese e que os estudos do imaginário propiciariam, mas pela pertinência social (e local) de um conhecimento testado em diferentes partes do globo.

**2. Coleta de referenciais materiais e teóricos:** consistiu, primeiro, no levantamento dos principais conceitos e pesquisas sobre o imaginário durandiano, mito e mitologia, a partir da perspectiva antropológica, embalados pelos devaneios e pela poética hídrica bachelardianos; num segundo momento - da visita às instituições ao acesso às entrevistas, publicações regionais e materiais sobre o município - para o entendimento do momento e contexto da enchente que assolou Tubarão, em 1974.

**3. Definição da ‘mitodologia’ / metodologia da pesquisa:** com o desdobramento da pesquisa sobre o imaginário (antropológico) durandiano, estabelece-se como premissa a aplicação de conceitos e instrumentos metodológicos específicos da teoria do imaginário ou ‘psicologia das profundezas’, que prevê, na mitodologia, a possibilidade de convergir, ao menos, três relevantes hermenêuticas: a mitocrítica, a mitanálise e o AT-9, cada qual com suas especificidades, no entanto, voltados para um denominador (coletivo) comum, uma relação até aqui singular nos estudos do imaginário.

**4. Seleção e abordagem dos públicos-alvo:** o processo de cotejo não se restringiu apenas ao levantamento de publicações pré-estabelecidas sobre a enchente tubaronense de 1974. A partir da definição e opção pela mitodologia durandiana, bem como três de seus métodos convergentes, obedecendo, em especial e ao menos, três gerações e meia necessárias para aferir as fases da narrativa mitológica, selecionou-se um público-alvo de 21 indivíduos, sendo 66,67% mulheres e 33,33% homens, sem laços de parentesco entre eles e o autor, de diferentes classes sociais, escolaridade e bairros do município, com idades que intermeiam sete faixas etárias (20, 30, 40, 50, 60, 70 e 80 anos) e plena capacidade mental, sendo três sujeitos em cada faixa etária proposta. As 21 pessoas foram divididas em dois grupos geracionais, com vistas a atender à proposta mitohermenêutica durandiana, e a facilitar a interpretação dos dados (da ressurgência e convergência ao eventual desaparecimento/renovação de um mito). No que tange à abordagem, salienta-se que, inicialmente, todos assinaram, com seus respectivos dados

personais, um termo de consentimento livre e esclarecido, autorizando a intervenção, tomada de imagens (ao procederem com as etapas) e a conseguinte publicação dos dados.

**5. Aplicação da ‘mitodologia’ e a convergência dos métodos a partir das iscas semânticas:** além de aplicar e evidenciar as peculiaridades de cada uma das três mitodologias do imaginário, a presente pesquisa propôs a aplicação de iscas semânticas ou palavras significativas temáticas nos métodos mitocrítico e mitanalítico (a exemplo dos estímulos do AT-9). No entanto, e, necessariamente, partindo do pressuposto de que o sujeito entrevistado ou respondente não tenha acesso prévio ou conhecimento do problema de tese do pesquisador relacionadas à temática central da pesquisa.

Na aplicação dos três métodos metodológicos, as iscas semânticas - elaboradas e definidas a partir do cotejo de referenciais materiais e teóricos, específicos da temática da presente pesquisa - viabilizaram considerações (individuais e coletivas), a partir da convergência mitohermenêutica, ou seja, criando, de fato, uma interface entre o AT-9, a mitocrítica e a mitanálise.

A opção metodológica, com a utilização de iscas semânticas, especificamente para os métodos mitocrítico e mitanalítico, possibilitaram que palavras, expressões ou símbolos estivessem conectados a um contexto específico (exatamente viabilizando um sentido semântico, ou seja, não só aferindo a língua, mas suas condições de uso), a partir da análise das respostas dos 21 sujeitos envolvidos na pesquisa, por intermédio do gênero narrativo bastante conhecido pela atividade jornalística: a entrevista, face a face, em formato pergunta e resposta ou *pingue pongue*.

Dentre os vários gêneros jornalísticos, por exemplo, que tem a particularidade da síntese da informação (como no caso da notícia) e na reportagem (a possibilidade investigativa), a entrevista, num jogo de perguntas e respostas, passa a ser alternativa de um *quase-diálogo* (espaço constituído de reciprocidade e intersubjetividade), embora a simetria jamais seja alcançada.

Na entrevista *pingue pongue*, presente a mais de um século no jornalismo, a partir da utilização das palavras significativas ou iscas semânticas atinentes à pesquisa, o conteúdo passa a estar centrado no testemunho e conhecimento individual do entrevistado, possibilitando-lhe, criatividade e liberdade nas especificidades ou generalizações.

Uma vez que o AT-9 já dispunha de procedimento padrão de abordagem, as entrevistas, no caso das etapas de aplicação da mitocrítica e da mitanálise, contaram com uma pequena contextualização introdutória (sem jamais se referir ao tema da pesquisa), registrando

o nome completo e a idade, foram gravadas e a seguir transcritas da forma mais fiel possível ensejando-lhes, não uma ordem, mas uma padronização na aproximação com os sujeitos.

Reitera-se que, para garantir confiabilidade dos dados, uma vez que a espontaneidade e a criatividade são elementos preponderantes na aplicação dos três métodos, nenhum, dos 21 indivíduos, teve acesso ao tema da pesquisa, ou seja, a temática *enchente tubaronense de 1974*. As visitas ocorreram nas residências ou nos locais de trabalho dos sujeitos, em diferentes períodos do dia, obedecendo ao seguinte protocolo:

I. contexto ou breve explicitação da abordagem com os indivíduos, sob dois aspectos: o primeiro, com a aplicação protocolar do AT-9 (vide modelo disposto no Apêndice B), a partir dos nove arquétipos estabelecidos por Yves Durand, com base nos conceitos da teoria durandiana.

Em seguida, deu-se início a aplicação das quatro fases do teste arquetípico dos nove elementos, devidamente *layoutados* para tal fim: inicialmente, com os trinta minutos, no mínimo, exigidos para a elaboração do desenho, utilizando-se (ou não) das iscas arquetípicas propostas por Durand (1988), com o auxílio de um lápis preto, sem o uso de borracha. Neste momento, a única possibilidade de interação entre o autor da pesquisa e o sujeito-autor do protocolo era sobre eventuais dúvidas sobre o significado dos arquétipos propostos no teste; num segundo momento, o sujeito-autor é convidado a explicar, num breve relato, sua construção pictórica; o terceiro momento prevê, ainda no AT-9, uma entrevista complementar, onde o autor da pesquisa registra as repostas do sujeito-autor; num quarto momento, complementando a terceira etapa, o indivíduo indagado apresenta mais elementos sobre sua construção simbólica: a forma de representação do(s) arquétipo(s), sua(s) função(ões) e simbologia(s).

II. o segundo procedimento, após a aplicação da técnica projetiva do arquétipo teste, previu a realização de uma entrevista oral, gravada (que trouxe subsídios para a implementação dos métodos mitocrítico e mitanalítico), formato *pingue e pongue*, a partir de outras nove iscas semânticas ou palavras, desta vez propostas pelo autor da pesquisa, sendo elas: *1974, Irmoto, Catedral, Vento Leste* ou *'lestada', Chuva, Solidariedade* e *Rio Tubarão*, selecionadas aleatoriamente, cabendo ao entrevistado responder (ou declinar da resposta) com palavra, frase, expressões ou períodos estendidos. Houve espaço, ao final da aplicação do protocolo desta etapa (mitocrítica e mitanalítica), para indagações complementares; no entanto, sem jamais incitar o tema da pesquisa.

III. na etapa de agradecimentos e, portanto, com a conclusão de ambos os procedimentos, o pesquisador já estava autorizado a dialogar sobre a temática de sua pesquisa

com o sujeito respondente, com o compromisso de retornar e de proceder com feedback a cada um deles, ao final de sua qualificação e defesa pública do estudo de doutoramento.

Com a explicitação supracitada das macroetapas de aplicação da presente pesquisa, demonstra-se, abaixo, a concatenação das fases que culminaram com a análise descritiva. Neste sentido, após a aplicação do AT-9 e das entrevistas (que subsidiaram a mitocrítica e mitanálise), cumpriram-se os seguintes passos:

- I. com os dados coletados com o AT-9, avançou-se para uma análise individual, a partir da:
  - (i) descrição dos aspectos gerais dos conteúdos imagético-simbólicos e do próprio relato;
  - (ii) avaliação do problema do tempo mortal (a queda e o monstro);
  - (iii) identificação dos universos e microuniversos míticos, a partir dos elementos de estruturação: a personagem, a espada, o refúgio e o cíclico;
  - (iv) apontamentos de características e funções relevantes dos elementos complementares (água, animal e fogo).
- II. ato seguinte, ainda sob os dados coletados (e agora analisados) com o AT-9, avançou-se para uma análise coletiva dos protocolos, a partir da:
  - (i) síntese dos universos e microuniversos míticos e quadros geracionais;
  - (ii) revelação de aspectos morfológicos, funcionais e o simbolismo do elemento água;
  - (iii) descrição, a partir do aspecto do simbolismo do AT-9, todos os demais elementos, com vistas a estampar símbolos de vida ou de morte (aspectos positivos e negativos);
  - (iv) síntese, no coletivo, sob o aspecto do simbolismo, imagens de vida e morte nas respostas dos tubaronenses entrevistados.
- III. cumpridas as fases de aplicação e análise do AT-9, partiu-se para a avaliação mitocrítica e mitanalítica, com base no olhar coletivo (divisão geracional: um primeiro grupo dos 21 aos 50 anos; e a outra geração, dos 55 aos 84 anos) e no resultado das entrevistas *pingue pongue*, a partir das iscas semânticas e palavras significativas temáticas elaboradas pelo autor desta pesquisa:
  - (i) a finalidade do método mitocrítico foi a identificação, na coletividade, dos mitemas, mitologemas, narrativa canônica, variante e

constelações de afinidades, revelando ressonâncias, recorrências e um mito fundador, uma matriz mítica.

(ii) já a abordagem mitanalítica, a partir das seis fases da bacia semântica (a tópica sociocultural), também sob o aspecto coletivo, buscou a identificação e a contextualização de mitos diretores, bem como, o que permanece, o que deriva e o que se desgasta no mito fundador.

IV. nas considerações finais, por meio da aplicação e convergência dos três métodos mitohermenêuticos, também de forma coletiva buscou-se o desvelamento de um imaginário e de uma narrativa mítica tubaronense, por intermédio dos elementos da personalidade, seus universos, microuniversos míticos e, sobretudo, as imagens-símbolo (atualizadas) da água para os habitantes locais entrevistados.

**6. Processo de qualificação e apresentação de análise preliminar:** com vistas a atender aos requisitos de qualificação, na oportunidade até o mês de dezembro de 2016, procurou-se, pela dimensão da proposta de tese, priorizar toda a parte teórico-metodológica da pesquisa, bem como, com a aplicação do protocolo de abordagem - envolvendo o AT-9 e as entrevistas gravadas, realizando uma primeira análise ampla (mas, preliminar), cuja base consolidou as etapas seguintes (neste momento, concluídas).

**7. Finalização do relatório com os resultados, qualificação do orientador e encaminhamento da tese para defesa pública:** após o *feedback* dos professores doutores pareceristas, alinhamentos com a orientadora, harmonizando e potencializando a pesquisa, concluíram-se o relatório com os resultados e a elaboração da presente proposta de pesquisa. Ato subsequente, após nova qualificação da orientadora, o documento fora protocolado na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e encaminhado para os procedimentos cabíveis à defesa pública.

## 4 RESULTADOS

Após a aplicação presencial do AT-9 e das entrevistas gravadas com os 21 indivíduos (com idades entre 21 e 84 anos), a análise descritiva dos resultados da presente pesquisa doutoral seguiu para a subdivisão proposta pelo enquadramento metodológico, ou seja, em três etapas: a primeira, por meio do AT-9, com uma análise individual, com a descrição dos aspectos gerais dos conteúdos imagético-simbólicos e do próprio relato, a avaliação do problema do tempo mortal (a queda e o monstro), a identificação dos universos e microuniversos míticos e apontamentos de características e funções relevantes dos elementos complementares (água, animal e fogo); a segunda, ainda sob os dados coletados com o AT-9 mas com o olhar na coletividade, a partir da síntese dos universos e microuniversos míticos e quadros geracionais, da revelação de aspectos morfológicos, funcionais e o simbolismo do elemento água, da descrição, a partir do aspecto do simbolismo do AT-9, todos os demais elementos, com vistas a desvelar símbolos de vida ou de morte (aspectos positivos e negativos) e da síntese, sob o aspecto do simbolismo, das imagens de vida e morte nas respostas dos tubaronenses entrevistados; e a terceira fase, com a apresentação da avaliação mitocrítica e mitanalítica, com base no olhar coletivo (divisão geracional: um primeiro grupo dos 21 aos 50 anos; e a outra geração, dos 55 aos 84 anos) e no resultado das entrevistas *pingue pongue*, a partir das iscas semânticas e palavras significativas temáticas elaboradas pelo autor desta pesquisa, com a identificação, na coletividade, dos mitemas, mitologemas, narrativa canônica, variante e constelações de afinidades, revelando ressonâncias, recorrências e um mito fundador, uma matriz mítica (fase mitocrítica) e, a partir das seis fases da bacia semântica (a tópica sociocultural), a identificação e a contextualização de mitos diretores, bem como, o que permanece, o que deriva e o que se desgasta no mito fundador (fase mitanalítica).

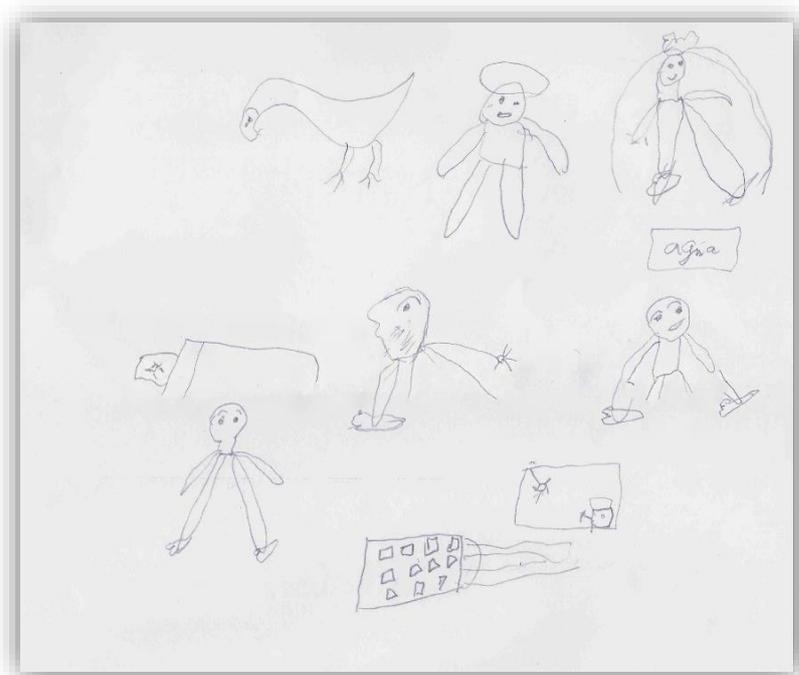
### 4.1 AT-9 - RESULTADOS

Os resultados e as inferências da metodologia AT-9, a seguir descritas e analisadas, individual ou coletivamente, estão embasados na teoria do imaginário, fundamentação durandiana mas, sobretudo, com base nas premissas de Durand Y. (1988), precursor do método. Salienta-se que o AT-9, neste sentido e no presente estudo, não tem qualquer função psicanalítica - quer no desenho ou no relato protocolar aplicados - ou seja, não se trata de um instrumento de diagnóstico ou avaliação psicológica na presente pesquisa (em que pese ter comprovada sua aplicabilidade na área da saúde, especialmente na psicologia), mas, sobretudo,

neste contexto, pretender apontar traços da personalidade, amplificar vestígios míticos e devaneios do inconsciente que, mais tarde, ganham (ou não) a superfície.

Trata-se aqui de uma hermenêutica instaurativa do imaginário, do campo arquetípico, simbólico e imagético, que inventaria agrupamentos de conjuntos de símbolos relacionais ou isomorfos nas narrativas dos tubaronenses e a funcionalidade dos arquétipos para o(s) indivíduo(s), cuja função é figurar a batalha humana (diária) contra o tempo e a sua própria finitude.

O protocolo a seguir (a exemplo das respostas subsequentes), a partir da disposição dos nove elementos - instrumentalizados por Durand Y. (1988), apresenta a representação gráfica e os fatos simbólicos dispostos em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S1), de 84 anos, residente no bairro São João.**



Ato contínuo, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez um namoro, eu e João. Mas nós éramos muito pobres e os meus pais não queriam. Fomos teimoso(s) e casamos. Tivemos cinco filhos. Uma vez o José incomodou muito e eu como mãe defendia. Uma (vez) ele roubou o carro e passeou muito e (se) escondeu no banheiro. João parecia um monstro. Nós criamos*

*galinha(s) em casa. Nós cozinha(mos) as refeições no fogão à lenha porque nós éramos muito pobres.*

Já o questionário abaixo, averigua a ideia central do respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

a. Qual a ideia central da sua composição?

*A vida foi muito sofrida, mas vencemos.*

b. Qual foi a sua inspiração?

*João (que não dava valor para nós).*

c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Casamento (algo cíclico).*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*O monstro (batia neles - João).*

d. Como acaba a história imaginada?

*João morreu e eu fiquei.*

e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Sim.*

O quarto e último passo do AT-9, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Carro roubado</i>	<i>Brincar de direção</i>	<i>Sofrimento</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Relho</i>	<i>Educar</i>	<i>Cavalo</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Banheiro</i>	<i>Esconder o filho</i>	<i>Proteção</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>João</i>	<i>Bater no filho, próprias mãos</i>	<i>Pessoa ruim</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Casamento</i>	<i>Seguir em frente</i>	<i>Felicidade</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Zé (filho)</i>	<i>Demonstrar amor maior</i>	<i>Filho do coração</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Poço artesiano (barro)</i>	<i>Sobreviver</i>	<i>Utilidade</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Galinha</i>	<i>Alimentar-se</i>	<i>Alimento</i>
<b>FOGO</b>	<i>Fogão à lenha</i>	<i>Fazer comida</i>	<i>Comida</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos, o próprio relato e o inventário de simbolização do sujeito feminino (S1), de 84 anos, permitiram, num primeiro momento, observar uma disposição gráfica com elementos persuasivos (ainda que alguns desenhos humanos, por exemplo, estejam sem o tronco, com os braços para baixo e quase unidimensionais, com pouca, alguma ou nenhuma expressão e, enquanto outros, necessitem do suporte do quadro-síntese do protocolo para a sua compreensão) que se expandem do centro para as laterais, simétricos naquilo que se propõem a contar.

Mesmo desconexos, quase que configurando uma estruturação defeituosa e pseudo-estruturada, quando não há uma articulação no desenho a exemplo da narrativa - os elementos pictografados parecem conotar traços da personalidade da própria respondente e suas inquietudes, tais como a forma como se relaciona, como vê o outro e o entorno, embora um sujeito masculino ocupe a função do personagem principal.

Num segundo aspecto, a composição textual da respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, com períodos curtos, a utilização de poucos conectivos e o reforço de algumas figuras de linguagem (hipérbole, elipse e do próprio paradoxo), robustecem sua produção gráfica, entrelaçando um drama, ideias - em alguns momentos até mesmo contraditórias - de um passado ainda presente - com sua história de vida e relações, de afetividade (com o filho preferido) e, por outro lado, conflituosas no que se refere ao seu casamento (esposo explicitamente qualificado como monstro), reforçando uma situação econômico-financeira precária e, ao mesmo tempo, a necessidade de *tocar a vida* e os outros quatro filhos adiante (apesar de não representá-los no desenho).

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente

revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (medo, punição física e sofrimento, a partir da brincadeira do filho com o carro roubado) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (poder, agressividade, animação brusca e angustiante do relho - a espada do monstro) e nictomórficas, por outro lado (revolta, pecado e julgamento), inspiração para a composição da respondente (esposo, maléfico, portanto, cuja virilidade está evidenciada pela disposição e posse de um relho ou rebenque, artefato destinado, a exemplo dos chicotes, para aplicação de castigos físicos).

Numa quarta perspectiva, a respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (seu filho *do coração*), a espada (o relho, nas mãos do monstro, que simboliza o cavalo - animal símbolo da noite e do mistério, do galope triunfante, temido e mortal), o refúgio (banheiro, uma espécie de esconderijo da mãe e do filho, evitando o castigo físico) e o cíclico (o casamento, simbolizando, paradoxalmente para a respondente, a felicidade e o *seguir em frente* - tido como principal elemento), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição como um todo evita o combate explícito, evidencia o equilíbrio, onde não há herói, e, especialmente, o refúgio (banheiro) - e até mesmo a própria casa - desponta num primeiro plano; um microcosmo diante do Cosmo - sinônimo de proteção e neutralidade do monstro.

As imagens sugeridas à espada e ao próprio personagem ficam em segundo plano, embora, por parte da respondente, houvesse uma vontade (implícita) de eliminar o elemento monstro da composição e, em que pese a história, segundo resposta da participante, ter finalizado, de fato, com uma vitória da mesma com a morte do seu companheiro.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifrásico e, por conseguinte, um microuniverso super místico (onde mesmo a personagem, o monstro e a espada esvaziam-se diante do refúgio); e, segundo, tem-se uma estrutura de redobramento e perseverança (quando há uma fidelidade fundamental às imagens familiares e aconchegantes), com símbolos de intimidade, harmonizantes, onde se neutralizam armas e projeções no calor de um ventre.

Ademais, o fogo (representado pelo fogão à lenha, simbolizando o cozimento dos alimentos), o animal, simbolizado por uma ave (também sob a perspectiva de subsistência) e a água (tida como sinônimo de um poço artesiano, com imagens de vida, de sobrevivência e de utilidade) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Com exceção da água,

desprestigiada no relato textual, em que pese representar imagens de vida para a respondente e estar simbolizada no desenho, todos os demais elementos foram utilizados numa composição, ao final, dramática com o *tempero* da melancolia.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S2), de 83 anos, residente no bairro Madre.**



Em seguida, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Uma vez João estava andando numa moto, ele caiu para juntar uma espada. Depois ele junto(u) a moto e atropelou um cachorro e bateu numa casa cheia de água onde (que) estava cheio(a) de gente escapando de uma enchente. O João e as pessoas fugiram da casa para se aquecer no fogo que eles fizeram.*

O questionário, logo após, aborda sobre a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?  
*Não se cria filho assim, desprotegido.*
- b. Qual foi a sua inspiração?

*Conheceu/viveu a história.*

- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
1. Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Cachorro; amo os animais.*
  2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Casa com enchente. Porque só quem viveu sabe que é difícil.*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*O João e as pessoas fugiram para se aquecer no fogo que fizeram, depois da enchente.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Sim. Na casa (refúgio).*

A última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	D.	E.	F.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Moto</i>	<i>Andar/Transportar</i>	<i>Queda</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Matar cachorro</i>	<i>Luta</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Casa</i>	<i>Dar abrigo</i>	<i>Proteção</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Água/Enchente</i>	<i>Levar tudo</i>	<i>Enchente</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Arroz/Plantação</i>	<i>Seguir/trabalho</i>	<i>Ir adiante</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>João (vizinho/afilhado)</i>	<i>Ser mal educado/estar isolado</i>	<i>Ignorância</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Enchente na casa</i>	<i>Levar tudo</i>	<i>Medo</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorro</i>	<i>Tratar bem</i>	<i>Companhia</i>
<b>FOGO</b>	<i>Fogueira</i>	<i>Aquecer</i>	<i>Alternativa boa</i>

A composição pictórica do sujeito feminino (S2), de 83 anos, contempla, inicialmente, uma descarga de traços firmes, preenchendo todo o espaço destinado para tal finalidade, além de elementos definidos em sua produção gráfica (em que pese, em alguns momentos, demonstrarem uma separação, por exemplo, da personagem, sua queda e espada, como se peregrinassem numa trajetória progressiva e, por conseguinte, ao mesmo tempo, onírica), culminando com representações interpessoais humanas, embora, neste caso, unidimensionais, com pouca, alguma ou nenhuma expressão facial.

No entanto, o desenho demonstra, sobretudo, de forma bastante eloquente, por intermédio de linhas onduladas (a exemplo das cabeleiras do personagem principal, de perfil), a voracidade e a violência das águas (enquanto agente devastador) que, em determinado momento, chega a ameaçar a representação pictórica do refúgio (uma casa), a destruir espaços, como por exemplo o destinado ao cultivo do arroz, e a desestabilizar, aparentemente, alguns sujeitos. Ademais, a produção gráfica amplia seu escopo e sentido quando interpretada, de forma articulada, com o relato subsequente.

A composição textual da respondente obedece a uma ordem direta, com períodos curtos e poucos conectivos, com destaque para situações figurativas metafóricas, hiperbólicas e paradoxais, evidenciando, em determinadas situações, contradições e exageros; no entanto, ao encontro da proposta intuitiva e criativa do protocolo, embora pouco coerente na mensagem repassada no desenho, não deixou de explicar pistas de uma espécie de um autorretrato da vida real.

Neste sentido, embora a personagem não a represente (é um vizinho, afilhado), o enredo revela, a exemplo do protocolo anterior, o drama de uma etapa singular de sua história de vida (uma enchente), do mesmo modo que, implicitamente, engendrou uma vontade de potência, sobretudo, demonstrou seus medos, sensibilidade e uma dose elevada de desproteção.

Já no terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste, a respondente também revelou vestígios que configuram o problema do tempo mortal, representados por imagens diurnas da queda, catamórficas, por um lado (dor, entorpecimento, medo e sofrimento diante da necessidade de sobrevivência num tempo negativo, a partir da queda do meio de transporte do personagem principal, uma motocicleta) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (representada pelo devoramento e sons característicos da assustadora agitação hídrica, da enchente, da inundação, com eminência de morte) e nictomórficas, por outro lado (do caos, da noite, das águas escuras, onduladas, transitórias e profundas, com isomorfismo negativo), inspiração para a composição da respondente (uma personagem desprotegida que a fez reviver uma história que de fato, segundo ela, ocorreu).

E, numa quarta perspectiva, a respondente deu sinais do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de sua finitude, a partir das relações entre os elementos de estruturação: a personagem (João, seu vizinho e afilhado, que simbolizara a vontade de lutar e, ao mesmo tempo, segundo a respondente, a *ignorância* do isolamento), a espada (o gládio, com a proposta de matar o cachorro, embora a ação não fosse explicitada), o refúgio (a casa, que deveria propiciar abrigo e proteção) e o cíclico (representado pelo cultivo

do arroz, sinônimo de prosperidade e progresso), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Outrossim, embora no desenho e quadro-síntese a respondente represente a espada, inclusive com a atribuição de matar um cachorro (o elemento animal), como símbolo do enfrentamento, a composição, tanto pictórica quanto textual, não explicita o combate a este tempo mortal (há apenas um desejo) evidenciando, outrossim, a possibilidade de uma atualização dinâmica entre a tentativa do herói e, especialmente, o retorno ao aconchego, ao ventre e ao lar, ratificando o próprio refúgio (a casa) na composição que doma (com a fuga), ao menos por uma fração, a ferocidade do monstro e dos demais elementos (neste caso, em segundo plano). Há, por parte da respondente, uma vontade (implícita) de demonstrar o seu amor pelos animais (mesmo com a representação da morte, segundo ela e paradoxalmente, principal elemento do protocolo) e de eliminar o monstro, justificando que, “apenas quem viveu uma enchente”, sabe de fato o seu real impacto.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo sintético ou dramático (embora haja pistas de vontade de potência e de proteção) e um microuniverso de duplos universos existenciais de forma negativa, onde há, de fato, a possibilidade de derrota do herói e de instabilidade no refúgio; e, segundo, tem-se uma estrutura do caráter dialético ou contrastante da mentalidade sintética, (quando, por exemplo, um contraste dramático que, ao mesmo tempo, valoriza as antíteses do tempo, com um agrupamento simbólico cíclico, que versa sobre o mito do progresso, o próprio ciclo lunar (condicionante às cheias) e onde se experimenta a regeneração no caos (em que estado primordial - o caótico - é revisitado como condicionante para *o novo*).

Ademais, o fogo (representado pela fogueira, simbolizando o aquecimento e alternativa positiva diante do caos), o animal, com o símbolo de um cachorro (embora configurado sob o contraste argumentativo - de vida e morte - por parte da respondente, aliás, tido como principal elemento na composição) e a água (sinônimo de enchente, com o papel de devastar e de promover o medo; água, neste caso, sob o guarda-chuva das imagens de morte e dos cataclísmas diluvianos) consolidaram os elementos complementares do AT-9. Com exceção da espada e do elemento cíclico, desconsiderados no relato textual, todos os demais elementos foram utilizados na presente composição que ressalta o tom da esperança pelo devir.

O protocolo, a seguir, apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito masculino (S3), de 83 anos, também residente no bairro Madre.**



Logo depois, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez um menino chamado Osvaldo. Osvaldo estava indo buscar o cachorro. Ele caminhava na estrada que alagava porque estava chovendo. Na estrada Osvaldo encontro(u) uma pedra e um monstro. Osvaldo estava com uma espada, lutou, mas perdeu o cachorro. Voltou sozinho para casa.*

O questionário subsequente aborda a ideia central do respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo do mesmo na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?  
*Nem sempre se ganha na vida.*
- b. Qual foi a sua inspiração?

*Nenhuma.*

- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Monstro.*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Cachorro. Ficou com medo do monstro.*

- d. Como acaba a história imaginada?

*Perdendo.*

- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Sim.*

A quarta etapa do protocolo permitiu que o respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Pedra</i>	<i>Derrubar</i>	<i>Obstáculo</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Lutar</i>	<i>Proteção</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Casa/Cachorro</i>	<i>Proteger</i>	<i>Casa</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Monstro (Shrek)</i>	<i>Atrapalhar</i>	<i>Perigo</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Estrada</i>	<i>Ir adiante</i>	<i>Caminho</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Oswaldo</i>	<i>Pegar o cachorro</i>	<i>Infância</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Chuva/poças</i>	<i>Molhar o lugar</i>	<i>Natureza</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorro</i>	<i>Voltar para casa</i>	<i>Amigo fiel</i>
<b>FOGO</b>	<i>Chaminé</i>	<i>Aquecer</i>	<i>Clareza</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos, o próprio relato e o inventário de simbolização do sujeito masculino (S3), de 83 anos, permitiram, num primeiro aspecto, observar uma disposição gráfica com elementos e reforços expressivos em cada traçado, engendrando a liberdade e o encadeamento diante do prazer de vivenciar fantasias, especialmente na representação do personagem principal.

A produção pictórica reforça composições e linhas curvilíneas, com o propósito de representar o ‘estar contido’ (das cabeças do personagem e do monstro, passando pela pedra, casa e poças d’água). Ademais, as nuvens densas e os sinais de impacto, tais como a quantidade de chuva e alagamentos, juntamente com a perspectiva bidimensional e a forma de representação entre bem e mal, respectivamente, de uma personagem herói - com semblante

fechado, em contraste com sua espada apontando para baixo, numa predisposição muito mais condicionada à fuga do que ao combate - e, por outro lado, de um monstro, estereotipado com chifres e ausência de tronco, braços e pernas, numa alusão hipotética aos seus poderes sobrenaturais do maligno (onipresença, onisciência e onipotência), numa fiel antítese do bem; todos, subdivididos de forma linear e progressiva, a partir da expansão dos elementos e espaços pré-determinados.

Num segundo aspecto, a composição textual do respondente e a forma como articulou os elementos do protocolo, enalteceram muito mais do processo do que o conteúdo (ou seja, o que de fato ocorreu), a partir de períodos curtos, buscando nos verbos uma matriz arquetípica (além de uma ação, especialmente uma demarcação de tempos outros). No relato, perfazem-se pensamentos e vontades esquizomórficas (heroicas), por meio de símbolos transcendentais, amparados pelo combate e vitória do gládio (ainda que a espada não estivesse em riste e se tenha uma elipse como figura de linguagem principal na composição).

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), o respondente revelou traços diurnos que configuram o problema do tempo mortal, representados por imagens da queda, catamórficas, por um lado (obstáculos, desafios, perda do equilíbrio, a partir da representação do tropeço numa pedra) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (animalidade devorante e angustiante, uma espécie de dragão, com características ascensionais, como a agilidade, a mordicância e a eminência do perigo de morte; o monstro é tido como principal elemento na composição, segundo o respondente) e nictomórficas, por outro lado (de entidades maléficas, da escuridão - inclusive diurna), inspiração para a composição do respondente convencido a demonstrar de que a luta é relevante, mas que “nem sempre se ganha na vida”.

Numa quarta perspectiva, o respondente desencadeia sua temática e a sua configuração diante da angústia humana de uma realidade finita, a partir de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (o próprio respondente), a espada (sinônimo de proteção e de luta, embora com voltada para baixo), o refúgio (representada por uma casa de cachorro, simbolizando a sua própria residência, sua lealdade e a proteção de seu *fiel escudeiro*) e o cíclico (a estrada, enquanto sinônimo da resiliência e do progresso), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Diferente de ambos os protocolos anteriores, a presente composição reforça o combate explícito, embora haja perdas (e uma vitória implícita sobre o monstro) evidenciando

a preponderância da dominante postural (verticalidade) diurna do personagem, cercado de símbolos espetaculares (tais como a soberania uraniana, de potência e elevação).

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime diurno, sob um universo heroico e um microuniverso heroico da forma negativa, portanto, com um final desfavorável ao personagem (o retorno para a casa sem o seu amigo fiel, o cão); e, segundo, tem-se uma estrutura esquizomórfica, onde as imagens acentuam a perda de contato com o real, mas que, ao mesmo tempo, potencializam um poderio autônomo, próprio do reflexo postural, com um agrupamento simbólico que preza pela divisão, antítese e luminosidade.

Ademais, o fogo (representado pela chaminé, como sinal de virilidade, aquecimento e claridade), o animal, na simbologia de um cachorro (amigo fiel e proteção do seu próprio refúgio) e a água (tida como sinônimo de chuvas e poças, com a função de nutrir a natureza; água, neste caso, embora sob chuvas densas, refletindo imagens de vida) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Com exceção do elemento fogo, desconsiderado no relato textual, em que pese estar simbolizado no desenho, todos os demais elementos foram utilizados na ficção de tom trágico: a luta, o retorno para a casa, mas a ‘morte’ de seu amigo fiel.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito masculino (S4), de 75 anos, residente no bairro Centro.**



Em seguida, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez uma menina que surgiu na minha vida, transformando-a positivamente; preocupa-me a queda (quando corre no colégio) pois sofre e o sofrimento leva a proteção paterna; tua força serve de inspiração e de felicidade; seus sonhos, ser médica para atender crianças, mantém a chama da esperança acesa. Na busca de um futuro mais saudável, feliz e com mais consciência social; regar esta criatura diariamente é a minha missão.*

O questionário a seguir aborda a ideia central do respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo do mesmo na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?  
*Repensar a vida (valores sociais e econômicos)*
- b. Qual foi a sua inspiração?  
*Filha*
- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
- Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Menina (personagem), espada (força)*
  - Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Queda (não é fácil/ vai sofrer)*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*Vai acabar quando “eu morrer”, com final da minha existência.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Sim.*

A última etapa do protocolo permitiu que o respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Degrau da escada</i>	<i>Tropeçar</i>	<i>Querer ir rápido e não saber o que vem - ingenuidade</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Dar força/ transmitir força</i>	<i>Força na vida</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Casa</i>	<i>Abrigar</i>	<i>Proteção</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Cobra</i>	<i>Enfrentar o monstro</i>	<i>Desafios</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Estetoscópio</i>	<i>Profissão/sonho</i>	<i>Futuro</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Menina</i>	<i>Ser Filha</i>	<i>Vida (continuidade)</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Copo d'água</i>	<i>Regar a criatura</i>	<i>Vida</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Pássaro</i>	<i>Brincar / Lúdico da criança</i>	<i>Meio ambiente</i>
<b>FOGO</b>	<i>Tocha olímpica</i>	<i>Manter acesa</i>	<i>Esperança</i>

A composição gráfica do sujeito masculino (S4), de 75 anos, contempla, primeiro, uma centralidade na personagem principal (do gênero feminino, ratificado com uma palavra, inclusive), numa dimensão notadamente desproporcional aos demais elementos que a circundam, aparentemente, de forma desconexa.

Há, por parte do respondente (que se projeta, portanto, num gênero oposto ao seu), uma preocupação plástica nos traços (faciais, por exemplo, com a expressão empática da personagem), reforçando os detalhes de cada composição, numa estruturação gráfica que procura versar sobre o tempo, mesclando passado, presente e um futuro (desafiador, perigoso, mas promissor). Além disso, o elemento da queda (escada) está nitidamente indicado com uma seta, como sinal de proteção, e a cobra (ofidiano fálico) está quase na vertical, em posição de ataque, além da espada, fora do alcance das mãos da personagem (sinônimo também, na representação, de fertilidade, da vontade de potência - o que parece não se confirmar - mas também de trabalho e progresso).

A composição textual do respondente procura expressar, com clareza, um pensamento coerente, mesmo sob um período único e longo, com presença de metáfora, mas, sobretudo, a partir da perspectiva da personagem principal, com uma narrativa (de função emotiva) que reverbera uma fala adulta, servindo mais como *depósito* de uma personificação consciente ou projeção do imaginário do respondente (oportunidade de expressar também seus arquétipos, desejos e angústias) do que para delimitar o enredo da personagem em si, embora evidencie a necessidade de proteção, do aconchego e a trama da vida enquanto desafio, jogo e *brinquedo real*, além de caracterizar vestígios (mesmo implícitos) da dimensão temporal da personagem, elo pelo qual se expressa o ego do respondente.

Um terceiro aspecto, observado em todos os protocolos, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), o respondente também revela sinais que delineiam o problema do tempo mortal, representados por imagens, mesmo diurnas, da queda, tais como catamórficas, por um lado (medo, a necessidade do ventre ou, neste caso, do colo paterno que ajuda a harmonizar e a propiciar uma visão cíclica do tempo, além de cuidar de possíveis sofrimentos, representados pela figura da escada, cujo tropeço resultaria, por exemplo, da vontade de agilidade com o atropelo da inocência) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (representadas pela serpente, fálica - astuta, ambígua, que fascina e devora, como o tempo cíclico, denotando os desafios e a inevitabilidade em enfrentá-los) e nictomórficas, por outro lado (relativas à cegueira consciente e inconsciente, especialmente diante da necessidade de caminhar e de sobreviver sobre um fio, diurno e noturno, que tece o destino e o tempo), inspiração para a composição do respondente (a personagem desprotegida que o fez reviver uma nova história de vida, repensando diferentes valores sociais e econômicos, segundo registrou).

E, numa quarta abordagem, o respondente ressalta o desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de sua finitude, a partir das relações entre

os elementos de estruturação: a personagem (uma menina, sua filha, que simbolizara a continuidade da vida - tido como principal elemento na composição, segundo o respondente), a espada (que, embora solta, teria a missão de representar a “força da vida”), o refúgio (a casa, que deveria, ao menos, propiciar abrigo e proteção contra os desafios do mundo exterior) e o cíclico (representado pelo estetoscópio, instrumento médico para a ausculta cardíaca e respiratória, simbolizando o futuro - a profissão desejada pelo respondente à filha), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

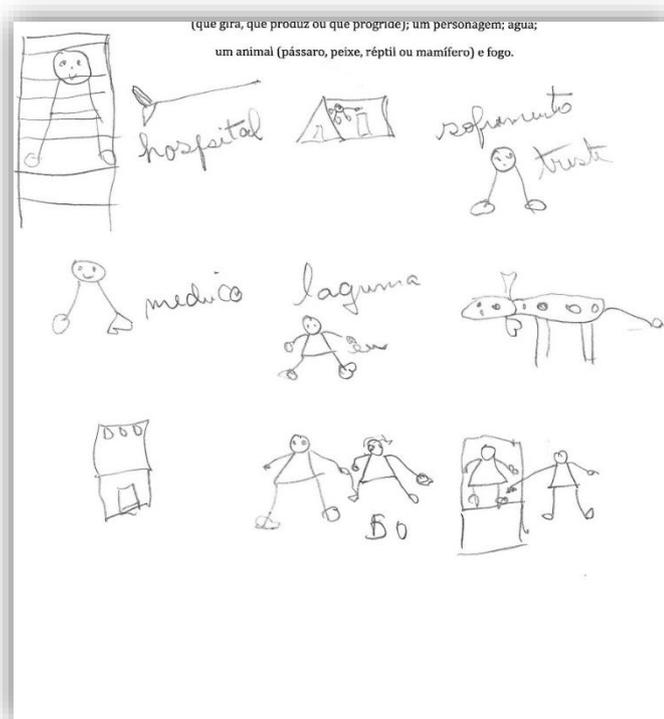
Neste sentido, embora no desenho e no quadro-síntese haja a representação da espada, inclusive com a atribuição de *dar força* e denotar a *força da vida*, como símbolo do progresso e do enfrentamento, a composição, tanto pictórica e, especialmente, a textual, não explicita o combate a este tempo mortal (há apenas um desejo implícito) evidenciando, muito mais retorno ao ventre, ao aconchego e ao lar, ratificando o próprio refúgio (a casa) na composição e o eufemismo da noite e da descida à intimidade, expressando uma vontade de união, ao menos por um tempo - deixando o monstro e os demais elementos em segundo plano.

Há, por parte do respondente, uma vontade (implícita) de demonstrar o seu amor protetivo e delegar suas atitudes heroicas à personagem (a espada está em riste, embora longe das mãos da menina) para eliminar o monstro.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifrásico e, por conseguinte, um microuniverso místico integrado (onde a ênfase está no refúgio, não há combate e há sinergia entre os demais elementos representados); e, segundo, tem-se uma estrutura de redobramento e perseverança, caracterizada pela recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes, com agrupamentos simbólicos de inversão, cujos elementos têm a função de desdramatizar a angústia de um conteúdo simbólico, demonstrando que mesmo o abismo (projetivo da vida) pode se consubstanciar em taça, e numa linguagem eufemista (onde a virilidade masculina, neste caso, fora substituída pela feminilidade fecunda), repousando no calor (no colo) corporal, ou seja, na tranquilidade e na cautela, no caso em tela, tão importantes tanto nas ascensões quanto especialmente nas eventuais descidas.

Ademais, o fogo (representado pela ‘tocha olímpica, simbolizando a ‘chama da esperança), o animal, com o símbolo do lúdico e do meio ambiente, e a água (também enquanto sinônimo de vida, o copo d’água, que poderia *regar a personagem*; água, aqui, sob o *guarda-chuva* das imagens de vida) consolidaram os elementos complementares do AT-9. Ao final, com exceção da água, desconsiderada no relato, todos os demais elementos foram utilizados na composição que termina sob um tom de esperança, mas, sobretudo, complacência pelo devir.

O protocolo, a seguir, apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S5), de 73 anos, residente no bairro Oficinas.**



Em seguida, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Marido chama Antônio. Um dia ele subiu na escada e a escada quebrou. Ele caiu. Foi para o hospital, foi como (uma) espada. Depois voltou para casa, ele estava superando. Aí começou o sofrimento. Depois foi para o médico, que não deu resultado. Começaram as lágrimas. Aí teve a nossa cachorra que ele ama muito. E eu comecei a cozinha(r) coisas boas para ele. Nós vamos completar 50 anos juntos. Ele continua (o) tratamento com massagista. Ele está melhorando.*

O questionário subsequente aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?  
*Minha história de vida.*
- b. Qual foi a sua inspiração?  
*Amor ao meu marido.*
- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
1. Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Massagista/melhorando.*
  2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Monstro/tristeza.*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*Melhora do marido.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Sim.*

A última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Escada</i>	<i>Representar sofrimento/tempo</i>	<i>Tombo/Início da tristeza</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Ir para o hospital</i>	<i>Hospital</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Casa</i>	<i>Representar família</i>	<i>Vida</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Esposo doente</i>	<i>Expressar a tristeza</i>	<i>Sufrimento</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Médico</i>	<i>Não (trazer) resultado</i>	<i>Pouca eficiência</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Esposo (Antônio)</i>	<i>Falar do esposo</i>	<i>Tudo</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Lágrima</i>	<i>Representar tristeza pessoal</i>	<i>Sufrimento da personagem</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorrinha Yoko</i>	<i>Representar amor</i>	<i>Amor do esposo</i>
<b>FOGO</b>	<i>Fogão</i>	<i>Fazer comida</i>	<i>Trabalho/amor/zelo</i>

O desenho do sujeito feminino (S5), de 73 anos, contempla certa linearidade, o que denota direção, ritmo e movimento, embora os elementos estejam desconexos, com personagens unidimensionais, dentre os quais, alguns sem expressão facial, tronco e braços.

A dinâmica do desenho, que traz palavras para reforçar a temática central, engendra relações de afetividade entre personagens, em especial a presença feminina em cada fase da

composição, configurando um repertório que permite, dentre outros, associações aos conflitos, desafios e às instabilidades da aventura humana de viver.

De outro ângulo, e de forma articulada, a composição textual da respondente procura expressar um relato coerente aos desenhos, narrado em primeira pessoa - ora no singular, ora no plural, exprimindo muito mais das sensações da respondente (afeição pelo personagem, seu esposo Antônio) do que, de fato, a visão do protagonista da cena.

Além disso, o arquétipo da queda (representado por uma escada), revela o tom de um enredo que mescla o início de um ciclo dramático - tempo de sofrimento, lágrimas e incertezas. Neste tempo, ainda conforme o texto, a personagem e protagonista sequer esboça reação, recolhe o gládio (sua espada, numa referência ao hospital que o tratara), aproximando-o muito mais do negrume do tempo do que da pureza e transcendência diurna, embora espere encontrar - nessa mesma noite - a segurança, o calor da substância (da comida, numa analogia ao elemento fogo, neste caso) e da intimidade: abrigo no abismo, na descida, repouso pacífico, numa negação da própria negação, ao desapegar-se dos próprios medos para penetrar ainda mais na sua condição perante o tempo, numa tentativa *quicá* de desdramatizar a angústia.

Um terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente também revela sinais que delineiam o problema do tempo mortal, representados por imagens, mesmo diurnas, da queda, tais como catamórficas, por um lado (traumatismo da própria situação existencial humana, perda do equilíbrio, descer, ir ao fundo, representados a exemplo do protocolo anterior pela figura da escada, cujo tombo resultou, por exemplo, no sofrimento e na tristeza) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (o tempo angustiante, o tom fúnebre, retratados pela doença do esposo - personagem - o galope da morte) e nictomórficas, por outro lado (relativas à noite inquietante, da revolta, cólera e a linha tênue que rege o destino e o tempo), inspiração para a composição da respondente (a personagem, movida pelo afeto e espírito de proteção pelo esposo, revivendo sua própria história de vida, segundo escreveu).

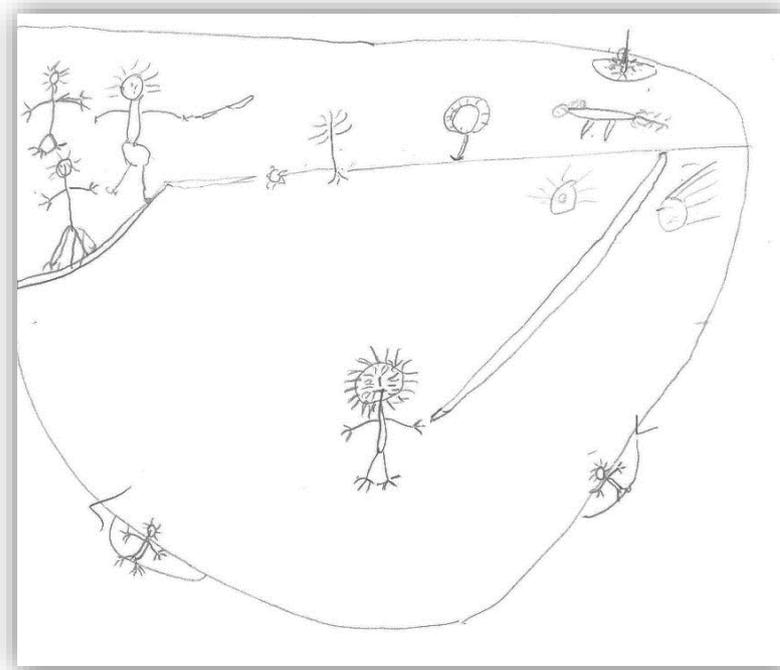
E, numa quarta abordagem, a respondente deixou lastros do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de sua finitude, a partir das relações entre os elementos de estruturação: a personagem (seu esposo, Antônio, que simbolizara ‘tudo’ para a respondente), a espada (estampando o próprio hospital), o refúgio (a casa, que caracteriza a família e a defesa perante às adversidades do mundo exterior - tido como principal elemento na composição, segundo a respondente) e o cíclico (representado pelo médico, que não fora efetivo num curto espaço de tempo), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Neste sentido, embora no desenho e no quadro-síntese haja a representação da espada, o elemento está aquém de significar progresso e enfrentamento do monstro (a doença do esposo). A composição, tanto pictórica e, especialmente, a textual, não explicita o combate, evidenciando - a exemplo do protocolo anterior, muito mais a harmonia, o retorno ao aconchego e ao lar, o próprio refúgio (a casa), expressando o elo e a relevância familiar, também deixando o monstro e os demais elementos para um segundo plano.

Configura-se, neste caso, primeiro, também conforme protocolo anterior, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifrásico e, por conseguinte, um microuniverso místico integrado (ênfase no refúgio, sem combate e com a sinergia entre os elementos da composição); e, segundo, tem-se uma estrutura de viscosidade e adesividade do estilo de representação noturna, que traz o intuito de prender, atar, soldar, aproximar e abraçar, numa recusa ao isolamento, com símbolos de inversão que, igualmente, harmonizam contrastes humanos, tais como a própria expressão do eufemismo, com ambivalências, figuras e atitudes femininas, mas, também, o agrupamento simbólico do encaixamento e redobramento, com a minuatização para a *gulliverização* (ação de engolir o outro e, por conseguinte, obter a sua essência). Neste protocolo, a tranquilidade e o antídoto já não estão na potência, nas na intimidade e na inversão das substâncias ou das constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes.

Ademais, o fogo (representado pelo fogão - eletrodoméstico, numa inferência ao ato de se alimentar e à deglutição), o animal, traduzindo o amor pelo esposo (por meio do cão Yoko), além da água (sinônimo de morte, por intermédio da lágrima, representando a tristeza da autora do protocolo; aqui, portanto, sob a simbologia das imagens hídras de morte) consolidaram os elementos complementares do AT-9. Ao final, em que pese se referir a um massagista (não o definido na composição gráfica), mas considerando-o no relato textual, todos os demais elementos foram utilizados no drama que termina com a esperança de um tempo evolutivo e de superação, preferencialmente, segundo desejo da autora, com final feliz.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S6), de 70 anos, residente no bairro Madre.**



Ato contínuo, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Meu nome é Dilma. Uma vez eu estava num caminho com uma espada na mão, indo cortar lenha. No meio do caminho encontrei uma pedra. Me cuidei para não cair. Depois fui cortar lenha. O dia estava nublado mas não tinha problema pois eu tinha uma sombrinha para descansar, depois eu vi um cavalo. Peguei um barco e desci o rio. Quando percebi, vi um monstro muito barbudo e cabeludo e me apavorei. Segui adiante até encontra(r) meus netos. Quando encontrei eles, fiquei feliz.*

O questionário subsequente aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?  
*Tudo vale a pena para encontrar os netos, mesmo com dificuldades.*
- b. Qual foi a sua inspiração?  
*Netos.*
- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
1. Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Netos.*
  2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Monstro.*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*Encontrando os netos e feliz.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Sim.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Pedra</i>	<i>Atrapalhar</i>	<i>Ir adiante</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Cortar lenha</i>	<i>Trabalho</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Sombrinha</i>	<i>Proteger da chuva</i>	<i>Abrigo</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Monstro (barbudo e cabeludo)</i>	<i>Assustar</i>	<i>Mal</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Netos</i>	<i>Ir para frente</i>	<i>Tudo/Vida</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Dilma</i>	<i>Encontrar os netos</i>	<i>Eu mesma</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Rio</i>	<i>Transportar</i>	<i>Sobrevivência</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Corda</i>	<i>Trabalhar</i>	<i>Trabalho</i>
<b>FOGO</b>	<i>Fogo</i>	<i>Comer/alimento</i>	<i>Subsistência</i>

A composição gráfica do sujeito feminino (S6), de 70 anos, contempla, inicialmente, traços fortes e controlados, além de elementos, ora condensados, ora distorcidos, que indicam um permanente movimento (cíclico), enaltecendo a atitude livre para articular as imagens simbólicas e o discurso onírico.

As personagens (unidimensionais, sozinhos e em grupo - com braços na horizontal, denotando interação e aproximação, num primeiro momento familiar) e os elementos que se

restringem a um centro, ainda na perspectiva pictográfica, dão base para desenhos pouco plásticos mas representativo em sua circularidade (indicando conteúdos continentais e contidos) com predileção aos elementos da natureza, dentre os quais, uma árvore e o reforço na representação das águas de um rio, bem como, um barco navegando sobre o horizonte de sua linha; uma produção gráfica que, além dos personagens, traz uma antítese, um monstro que mescla características humanas (cabeleira e barba) com capacidades mágicas, com a visível pressão indicada nos traços oblíquos, numa trama que tende a forjar engates simbólicos de desejos e conflitos.

Já a composição textual da respondente externaliza, simbolicamente, suas relações (eu, outro, ambiente e entorno), narrando, em forma de conto e em primeira pessoa, de maneira coerente e criativa, o fato, seu tempo (ênfase nas ações e nos tempos verbais de tempos outros), o lugar e os personagens, cujo motivo principal tende a ser o monstro (estereotipado como o próprio, segundo a autora da composição, com características mágicas e humanas), numa linguagem de função expressiva e figurada pela prosopopéia; um combate que, de fato, não ocorre, uma vez que cede lugar à vontade de união, à tranquilidade, ao opaco e ao profundo das águas; tudo para que a personagem principal (a própria autora) se desapegasse de seus medos em favor de uma causa, o reencontro com os netos, numa atitude de dupla negação, ao se utilizar do medo para vencer o próprio medo, e assim buscar a vitória com superação.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste, a respondente também revela sinais que delineiam o problema do tempo mortal, representados por imagens, mesmo diurnas, da queda, tais como catamórficas, por um lado (medo, a vertigem e a visão cíclica, representados pelas imagens da pedra, que tende para o impedimento de ir adiante, e cujo tropeço resultaria, por exemplo, na dificuldade de prosseguir com sua missão) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (representadas pelo monstro barbudo e cabeludo, arauto da animalidade e repulsa, conotando agressividade e poder, animalização do pensamento; o bode, por exemplo) e nictomórficas, por outro lado (relativas à decadência, às águas escuras e transitórias, às cabeleiras das marés, às paisagens depressivas), inspiração para a composição da respondente (a personagem, a própria autora, revivendo, num conto, a sua própria história de vida, tendo os netos como razão de sua existência, conforme registrou).

E, numa quarta abordagem, a respondente deixou lastros do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de sua finitude, a partir das relações entre os elementos de estruturação: a personagem (remetida à própria autora com a missão de “encontrar os netos”), a espada (no seu sentido utilitário; neste caso, com o propósito de cortar lenha), o refúgio (retratado por uma sombrinha, um guarda-chuva, sinônimo de abrigo para a

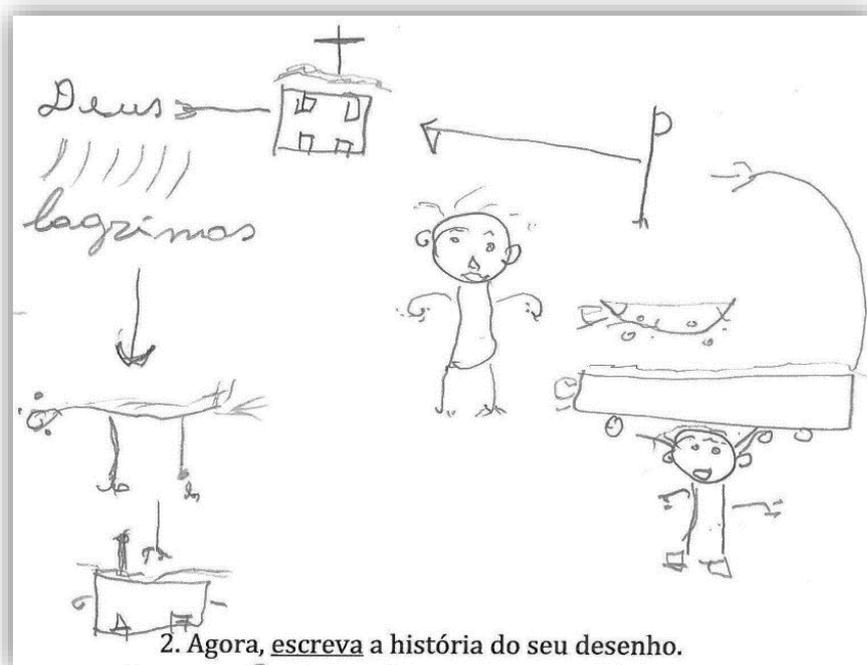
respondente) e o cíclico (representado pelos netos, simbolizando o progresso, a razão de existir - tido como principal elemento na composição, segundo a respondente), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Neste sentido, embora no desenho e no quadro-síntese haja predisposição para o combate e para o enfrentamento, a composição, tanto pictórica e, especialmente, a textual, a exemplo do protocolo anterior, não explicita esta vontade de poder e potência. Há muito mais uma tendência à descida, à distração, ao afastamento, ao tempo cíclico e ao desvio em busca do aconchego da família e do lar, ratificando, não apenas o próprio refúgio, mas o ritmo e o movimento na composição.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifrásico e, por conseguinte, um microuniverso impuro, embora haja sinais implícitos e, portanto, do desejo heroico, (onde a espada e o monstro permanecem desintegrados e sem função junto ao personagem na composição); e, segundo, tem-se uma estrutura de realismo sensorial das representações ou a vivacidade das imagens, onde as coisas se tornam substâncias a partir da sensibilidade, animando as *coisas* do exterior, com símbolos de inversão, tais como o encaixe e o redobramento, com a dupla negação (nega o medo e utiliza-o para vencê-lo), a ode à noite (ao nublado, embora não representado na composição pictográfica) e ao ritmo e ruído das águas, na descida de um rio (que os engole, mas os acolhe em suas essências), culminando ainda com os símbolos de inversão *mater* e matéria, com as imagens das grandes mães, presentes nas fendas profundas, grandes ondas e nos desafios da existência.

O fogo (representado pela própria chama, simbolizando a alimentação), o animal, com o símbolo do cavalo (com a função de denotar o trabalho duro) e a água (enquanto rio, com o papel de transportar e de elo para a sobrevivência; aqui, sob imagens hídricas de vida, portanto) consolidaram os elementos complementares do AT-9. Ao final, todos os elementos foram utilizados na composição que termina sob um tom de ficção com final feliz: a aventura para reencontrar os netos, embora sob ventos e mares revoltos.

O protocolo a seguir apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito masculino (S7), de 68 anos, residente no bairro Oficinas.**



Na sequência, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Meu nome é Coréia. Eu tinha 30 anos na época. Um dia (es)tava indo (para) Tubarão voltando de Araranguá quando um motorista dirigindo (um) caminhão bateu no (meu) carro. Eu encontrei uma espada para que tivesse mais atenção. Fui na igreja (e) encontrei Deus. Saindo de lá vi um cavalo e fui com (a) família.*

O questionário subsequente aborda a ideia central do respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo do mesmo na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?  
*Mais cuidado com as coisas, mesmo que o culpado seja os outros.*
- b. Qual foi a sua inspiração?

*Deus.*

- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:  
1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Refúgio.*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Queda.*

- d. Como acaba a história imaginada?

*Na casa da família.*

- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Sim.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que o referido respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além o simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Acidente (carro + caminhão)</i>	<i>Representar trauma</i>	<i>Susto/atenção</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Ter cuidado</i>	<i>Atenção</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Igreja</i>	<i>Encontrar Deus</i>	<i>Deus/servir aos outros</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Motorista do caminhão</i>	<i>Imprudência</i>	<i>Mal</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Palavra (Deus)</i>	<i>Ter tudo</i>	<i>Ir para frente/seguir</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>O mesmo</i>	<i>Lutar pela vida</i>	<i>Trabalho/eu</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Lágrimas</i>	<i>Dor</i>	<i>Tristeza</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cavalo</i>	<i>Trazer felicidade</i>	<i>Diversão/passeio</i>
<b>FOGO</b>	<i>Fogão a lenha/Família</i>	<i>Comer</i>	<i>União</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos, o próprio relato e o inventário de simbolização do sujeito masculino (S7), de 68 anos, permitiram, num primeiro aspecto, observar uma projeção gráfica que se configura numa disposição de sentido anti-horário (com linhas, em forma de flechas, que também se opõem), entretanto, indicando movimento - da queda (representada pelo acidente com caminhão), ao fogão à lenha, símbolo de união e de família para o autor.

O desenho contém, por exemplo, similitudes (dentre os quais, os traços corporais e faciais) entre a personagem e o monstro, não fosse o chifre deste último (com conotação pejorativa para alguns, como neste caso, e símbolo de força, abundância e poder animal e sobre-humano, para outros - tanto para o bem quanto para o mal). Além disso, por meio da liberdade de criar e dar vazão ao imaginário, a composição do respondente trouxe o galope divertido e triunfante, mas, sobretudo, mortal de um cavalo (representação do animal), uma espada fora do alcance da personagem (e sequer em riste), denotando ainda uma aparente solidão (não há registro de relações interpessoais senão com o monstro), e uma necessidade veemente de se comunicar, atitude evidenciada pelas palavras que reforçaram a parte pictórica.

Num segundo aspecto, a composição textual do respondente propiciou um relato curto, com ausência de conectivos, e pouco compreensivo (em que pese a peculiaridade imaginativa do exercício; e de “brincar com o real”), compondo uma ficção de linguagem expressiva, contemplando um universo fantástico que tende a versar para um passado ainda presente. No texto, a espada deixa de ser combativa e significa cuidado e atenção, estimulando uma espécie de recolha à intimidade, ao abismo (neste caso, emblema de taça) e à eufemização dos fatos; sensibilidade e oportunidade para que o autor (a personagem, segundo ele) se desapegue dos medos, em que pese haver lágrimas, para um ingresso visceral que lhe abrirá portas para a sua regeneração e regresso ao aconchego.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), o respondente revelou traços diurnos que configuram o problema do tempo mortal, representados por imagens da queda, catamórficas, por um lado (representada pelo acidente automobilístico, ocasionando dor e sofrimento, mas ao mesmo tempo a necessidade de criar um universo harmonioso para sobreviver a um tempo negativo), e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (agressividade, animalização do pensamento, repugnância, horror, o tom fúnebre e a animação caótica, simbolizado pelo motorista que ocasionou o acidente; o transporte é seguro, mas também fere e pode matar) e nictomórficas, por outro lado (tristeza, revolta, julgamento e cenários depressivos), inspiração para a composição do respondente convencido a demonstrar que a postura (direção) defensiva sempre será a melhor solução.

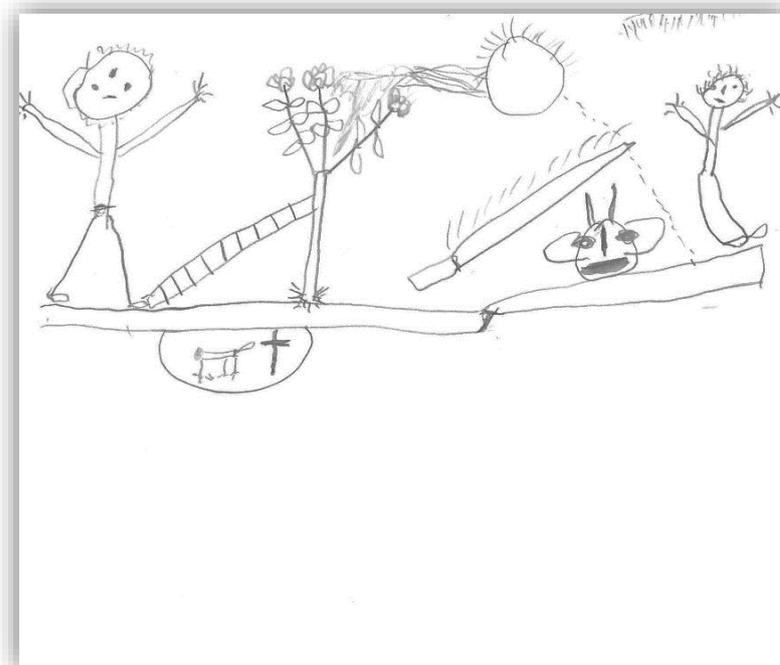
Numa quarta perspectiva, o respondente desencadeia sua temática e a sua configuração diante da angústia humana de uma realidade finita, a partir de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (o próprio respondente), a espada (sinônimo de cuidado e atenção), o refúgio (representado pela figura divina com o intuito de valorizar a solidariedade humana a partir da fé - tido como principal elemento na

composição, segundo o respondente) e o cíclico (sinônimo, nesta composição, pelo nome próprio Deus, para o autor, indicativo de progresso, permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno, sob um universo místico e um microuniverso místico lúdico (diferente dos microuniversos anteriores, neste caso, com a leveza e espontaneidade que eufemiza os papéis da espada e do monstro); e, segundo, tem-se uma estrutura de realismo sensorial das representações ou na vivacidade das imagens, onde se sente (percepção e expressão) muito mais do que se pensa - representação mais das imagens do que da sintaxe, com um agrupamento simbólico que valoriza símbolos de intimidade, tais como a casa e mesmo a igreja, intimidades preciosas e secretas para o autor e para inúmeros outros sujeitos.

Ademais, o fogo (representado pelo fogão à lenha, sinal de subsistência e comunhão), o animal, na simbologia de um cavalo (arauto da morte, mas que traz diversão e felicidade ao autor) e a água (tida como sinônimo de lágrimas, com a função de trazer dor e tristeza - neste caso, refletindo imagens de morte) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Com exceção dos elementos água e fogo, desconsiderados no relato textual, em que pese dispor na composição pictórica por meio de palavra (no caso da água), todos os demais elementos foram utilizados na composição.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S8), de 64 anos, residente no bairro Madre.**



A seguir, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Tinha uma menina chamado Luci. Luci foi subir numa árvore com uma espada, ela avistou um monstro. No susto caiu a espada perto do monstro. O dia estava lindo. Meu neto está perto do monstro. Ele tomo(u) um susto e correu. Em poucos minutos choveu muito. Ele estava com um cachorro. O cachorro correu muito da chuva e do monstro e morreu. Foi muito triste para o neto. A Luci também levou um susto, pois a árvore com o sol muito quente pegou fogo. Ela desceu rapidamente correndo pela estrada.*

O questionário subsequente aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?  
*Ter cuidado antes de fazer as coisas para não acontecer coisas ruins.*
- b. Qual foi a sua inspiração?  
*Brincadeira.*
- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
1. Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Fogo*
  2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Monstro*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*Luci sai correndo assustada, não era isso que previa.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Sim.*

A última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Tombo da árvore, descida</i>	<i>Descer</i>	<i>Tristeza</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Brincar</i>	<i>Infância</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Sair correndo</i>	<i>Salvar a pele</i>	<i>Neto correndo</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Monstro</i>	<i>Assustar</i>	<i>Susto</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Escada</i>	<i>Subir</i>	<i>Fé</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>A mesma</i>	<i>Brincar</i>	<i>Alegria</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Chuva</i>	<i>Constante chuva</i>	<i>Natureza</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorro (vivo e morto)</i>	<i>Brincar com neto</i>	<i>Estimação</i>
<b>FOGO</b>	<i>Sol forte</i>	<i>Queimar</i>	<i>Sol quente/fumaça</i>

A composição gráfica do sujeito feminino (S8), de 64 anos, contempla, inicialmente, uma disposição da autora para vivenciar imagens simbólicas e oníricas, incrementadas com linearidade, firmeza no traçado e boa disposição dos elementos, embora concentrados apenas na parte superior do espaço destinado. Ainda no que se refere ao desenho, a personagem principal deixa a espada de lado (um brinquedo, para a autora) e traz, além de seus braços erguidos (a exemplo do segundo personagem, neste caso, aparentemente em fuga),

um terceiro olho em sua feição, uma espécie de *olho de Hórus*, símbolo e amuleto mitológico de poder, saúde e proteção; já o monstro, pelo contrário, não dispõe de tronco (valorizando sua onisciência, onipresença e onipotência), no entanto, configurado com uma expressão facial aberta (convidativa); a representação circular (do *estar contigo*) de uma sepultura, com uma cruz, perfazendo um cenário que valoriza a ação dos personagens e a condição dos elementos da natureza, tais como a árvore, o sol e a chuva.

Na composição textual da respondente, numa tentativa de explicitar a compreensão pictórica, percebe-se uma produção coerente que representa o enredo de sua própria história e, especialmente, da infância da autora respondente. Há figuras de linguagem, tais como o paradoxo (com o sol e a chuva descritos num mesmo tempo, por exemplo), a hipérbole (a exemplo de uma árvore que pega fogo com a aparição solar), o pleonasma e a elipse, respectivamente, com repetições de ideias e omissões (com a presença de implícitos) num texto que segue expressivo, dentre outros, com a finalidade de divertir e de eufemizar a soberania do gládio e da verticalidade (o que ampliaria as *garras humanas*), as antíteses do *cronos*, mesmo que por meio da própria fuga; há, de fato, uma vontade de poder e de potência, mas que não se configuram e se confirmam.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste, a respondente também revela sinais que delineiam o problema do tempo mortal, representados por imagens, mesmo diurnas, da queda, tais como catamórficas, por um lado (descida, entorpecimento, dor e vertigem, simbolizados pelo ‘tombo’ a partir da árvore) e, por meio de imagens do monstro, teriomórficas (representada pelo próprio arquétipo do monstro, que denota a animalidade aterradora, poderes mágicos e características ascensionais - que muda de pelo, ferveilha, agita; um demônio híbrido) e nictomórficas, por outro lado (relativas à tristeza e à eminência de morte, em virtude da entidade maléfica), inspiração para a composição da respondente (a personagem, a própria autora, revivendo, de forma lúcida, um pouco de sua própria infância e história de vida, com a finalidade de precaver que qualquer atitude deve ser pensada antecipadamente sob pena de que ‘coisas ruins venham a ocorrer’, conforme registrou).

E, numa quarta abordagem, a respondente deixou lastros do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de sua finitude, a partir das relações entre os elementos de estruturação: a personagem (remetida à própria autora com a missão de registrar sua alegria e espontaneidade), a espada (neste caso, com o propósito lúdico de ‘brincar’), o refúgio (retratado com a ação de correr do próprio, numa atitude de proteção) e o cíclico (representado por uma escada, numa analogia entre a fé e a subida - o progresso), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

---

Neste sentido, como supracitado, embora no desenho e no quadro-síntese haja predisposição para a antítese, distinção e luta, numa atmosfera, aparentemente, orientada para o conflito (que não procede), e, por outro lado, uma representação mística com símbolos de intimidade, tais como o tumulto e o repouso (retorno ao berço, ao lar primordial), a espontaneidade e o formato lúdico do enredo ganharam relevância e espaço.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno, sob um universo místico e um microuniverso místico lúdico (a exemplo do protocolo anterior, neste caso, com a alegria e descontração que tecem os papéis da espada e do monstro); e, segundo, tem-se uma estrutura de realismo sensorial das representações ou na vivacidade das imagens, onde a percepção e a expressão reverberam ainda mais por imagens, com um agrupamento simbólico que valoriza símbolos de intimidade, tais como o túmulo e o repouso, *locus* do descanso e da recompensa merecida após o agito da existência (retorno ao lar, ao berço primordial).

Em suma, o fogo (representado pelo sol que queima - tido como principal elemento na composição, segundo a respondente), o animal (vivo e morto), como símbolo de estimação (do neto), e a água (enquanto chuva e constância da natureza; aqui, sob imagens hídricas de vida, portanto) consolidaram os elementos complementares do AT-9. Ao final, todos os elementos foram utilizados na composição que termina sob um tom dramático, de final trágico: a perda do cachorro de estimação do neto e, conseguinte, fuga - de todos - pela estrada afora.

O protocolo subsequente apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S9), de 63 anos, residente no bairro Monte Castelo.**



Ato contínuo, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez uma história. E tinha uma cachorra que chamava Sandi, ela morreu. Eu adquiri (outro) cachorro. Eu não gostava dele (e) joguei uma espada nele. Eu corri para o veterinário. O veterinário não atendeu (e) ele sai(u) triste com dor e (en)contro(u) um monstro que saiu correndo e caiu na lagoa e da lagoa jogou-se no fogo (que o) destruiu.*

O questionário abaixo aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?

*Proteção aos animais.*

- b. Qual foi a sua inspiração?  
*Pensamento: porque os animais são indefesos. Nós temos como nos defender.*
- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
- Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Cachorra Sandi.*
  - Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Queda. Não foi representada por que não quis que a cachorra caísse.*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*Destruição pelo fogo.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Sim. Na representação da minha cachorra Sandi. Esta era minha estimacão.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	-	<i>Evitar que o cachorro caísse</i>	<i>Sufrimento</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Matar cachorro</i>	<i>Morte</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Consultório veterinário</i>	<i>Atender/socorrer cachorro em fuga</i>	<i>Proteção aos animais</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Monstro</i>	<i>Assustar cachorro</i>	<i>Maldade</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Estrada</i>	<i>Representar rota de fuga</i>	<i>Ir longe</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Sandi (cachorra de estimacão)</i>	<i>Representar a morte (falta/saudade)</i>	<i>Amizade</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Pingo/chuva</i>	<i>Jogar o monstro fora, quando ele caiu</i>	<i>Saúde, vida</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorro</i>	<i>Substituir, mas não tem o mesmo amor dela</i>	<i>Falta que a Sandi fez</i>
<b>FOGO</b>	<i>Fogo</i>	<i>Destruir o monstro</i>	<i>Limpeza</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos, o próprio relato e o inventário de simbolização do sujeito feminino (S9), de 63 anos, permitiram observar uma disposição gráfica pseudo-estruturada, com elementos descontinuados, desconexos, de dimensões diferentes e que demonstram, num primeiro momento, uma *despreocupação* com a plástica.

No desenho, a personagem principal é um animal, a espada, por conseguinte, não o pertence e está solta, apontada para o solo, e é o mostro que manifesta características ascensionais, tais como a verticalidade e uma aparente força física (e mágica), retratando, ao menos, uma projeção de conflito e de desafios em cada traço e forma de representação.

Num segundo aspecto, a composição textual e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, traz o paradoxo e mesmo a metáfora (pela representação do próprio personagem) para um primeiro plano, como figuras de linguagem, dificultando uma primeira abordagem de compreensão do relato que, ao mesmo tempo, procura evidenciar ora as antíteses da jornada de um herói (por parte da personificação da respondente) e, ao mesmo tempo, caracterizar os devaneios e a fuga diante do próprio destino; a agressividade do gládio, da divisão, do corte e, por outro lado, a potência perdida (por parte da respondente que se personifica) para a feminilidade fecunda e harmoniosa, que eufemiza a descida, com símbolos de inversão e de intimidade, portanto, numa composição quase ‘esquizofrênica’ (e não esquizomórfica), neste caso: que corta e se angustia, logo em seguida, com este mesmo mundo cortado e separado.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente revelou alguns traços que configuram o problema do tempo mortal, representados - com exceção das imagens da queda, catamórficas, não contempladas nas composições (desenho e relato) - a partir de imagens do monstro, teriomórficas (maldade, animalidade, agressividade e terror do próprio monstro) e nictomórficas (caos, desordem e depressão), inspiração para a composição da respondente (paradoxalmente, proteção aos animais, uma vez que a própria autora, no relato, provoca a morte de um dos seus cães).

Numa quarta perspectiva, a respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (*Sandi*, seu cão de estimação - tido como principal elemento na composição, segundo a respondente), a espada (simbolizando a arma que mata o cachorro), o refúgio (o consultório veterinário, símbolo de proteção aos animais) e o cíclico (a estrada que representa a rota de fuga e o progresso), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição como um todo valoriza o movimento cíclico pelo devir, numa recolha do gládio e no abandono do refúgio (permanentemente instável, neste caso). Configura-se, neste cenário, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo sintético ou dramático e, por conseguinte, um microuniverso sintético existencial sincrônico

desdobrado (quando a personagem devaneia sobre ambos os universos - heroico e mítico - a partir de uma realidade); e, segundo, tem-se estruturas da harmonização dos contrários (incutindo o contraste dramático), e da hipotipose futura (onde o devir é presentificado pela imaginação), com símbolos cíclicos, como o mito do progresso, por exemplo, enquanto condicionante para que haja a morte e para que a vida renasça; aqui, as imagens ganham ritmo (como o denário do tarô, com as fases do tempo).

Ademais, o fogo (representado pela própria chama que destrói e, ao mesmo tempo limpa), o animal, simbolizado por outro cão (em substituição à personagem e sua morte), e a água (tida como sinônimo de chuva, com imagens de vida, de saúde) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Com exceção da água, desconsiderada no relato textual (referenciada enquanto lagoa), em que pese representar imagens de vida para a respondente e estar simbolizada no desenho, todos os demais elementos foram utilizados numa ficção dramática com final nostálgico e trágico.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S10), de 55 anos, residente no bairro Monte Castelo.**



Ato contínuo, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Malú estava brincando de bicicleta quando foi atacada por um cachorro bravo; caiu, se machucou. Chorando foi procurar o pai, que a consolou. Depois de estar bem, Malu foi brincar na praia onde viu pássaros, brincou na areia. Como o sol estava muito quente, voltou pra casa feliz.*

O questionário a seguir aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?  
*Infância.*
- b. Qual foi a sua inspiração?

*Família/Aconchego/Passeio.*

- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
1. Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Pai/fortaleza.*
  2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Cachorro/medo.*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*Indo para a casa.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Não. Seguia em frente se estivesse lá!*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Palavra</i>	<i>Causar acidente</i>	<i>Tombo</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Ser um brinquedo</i>	<i>Diversão</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Pai</i>	<i>Cuidar da menina</i>	<i>Proteção</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Cachorro</i>	<i>Assustar a menina</i>	<i>Monstro</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Estrada</i>	<i>Seguir em frente</i>	<i>Ir adiante</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Malu (menina)</i>	<i>Ser criança</i>	<i>Infância</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Mar</i>	<i>É algo muito bom</i>	<i>Boas energias/ar puro</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Pássaro</i>	<i>Estar na natureza</i>	<i>Liberdade</i>
<b>FOGO</b>	<i>Sol</i>	<i>É calor!</i>	<i>Clareza</i>

A composição gráfica do sujeito feminino (S10), de 55 anos, contempla, primeiro, uma projeção pseudo-estruturada, no entanto, com detalhes que valorizam a plástica, dimensões e os traços claros e simétricos dos elementos, voltados, especialmente, para o lúdico.

O desenho enaltece o prazer de vivenciar o fantástico, o nostálgico, o pueril, o pensamento mágico e a relação entre o eu, o outro e o próprio entorno sem, necessariamente, engendrar uma relação de causalidade explícita. Os elementos expressivos da composição configuram personagens (a criança, num primeiro plano, um adulto), com os braços abertos (interativos), com minúcias faciais que ora prestigiam o semblante empático (consciente, com os olhos abertos) e ora compõem características oníricas (inconsciente, com os olhos fechados),

num cenário que, dispensa o cetro e o gládio (a espada torna-se um brinquedo e é dispensada), reforça a queda (ratificada com uma palavra) e, em especial, traz a essência do meio ambiente (o sol, uma ave, e as ondas agitadas - do mar e de uma estrada).

A composição textual da respondente, numa tentativa de conexão com a projeção gráfica, procura expressar, por meio do reforço verbal (o verbo brincar, por exemplo) das ações e numa linguagem de função expressiva ou emotiva e sob um relato coerente para o que se propõe, traços da personalidade da protagonista: uma criança, que busca o abrigo e a proteção no colo paterno e procura reviver marcas de uma infância, aparentemente, divertida, presente e, ainda assim, solitária. Além disso, o texto enfatiza a presença da família (na representação do pai, do adulto), capaz de prover segurança na intimidade e no noturno - em que pese a respondente evidenciar a luminosidade solar num dos elementos - e de harmonizar os contrastes do cotidiano; é no aconchego que se encontra a luz e é na noite (interior, neste caso) que se situa a promessa da aurora do dia seguinte; uma composição que preconiza a importância de um centro, do repouso e da inversão simbólica de um tempo (mortal) que desafia, machuca e se regenera pela ação do próprio tempo.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste, o respondente também revela sinais que delineiam o problema do tempo mortal, representados por imagens, mesmo diurnas, da queda, tais como catamórficas, por um lado (representada pelo próprio vocábulo queda, simbolizando dor, medo, trauma e a perda do suporte e do apoio) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (representadas pelo cachorro - tido como monstro, sinônimo de espontaneidade da animalidade; o dócil que também agride; as questões bruscas da animação acelerada e da mordicância (uivo, latido e ataque) e nictomórficas, por outro lado (relativas à cegueira inconsciente, à linha tênue do tempo e à desordem), inspiração para a composição do respondente (a singularidade da infância, da família, do aconchego e da figura do pai, como fortaleza, segundo registrou).

E, numa quarta abordagem, o respondente deixou lastros do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de sua finitude, a partir das relações entre os elementos de estruturação: a personagem (a menina, *Malu*, uma personificação da respondente), a espada (sinônimo de brinquedo e de diversão), o refúgio (na figura do pai, presença e proteção - tido como principal elemento na composição, segundo a respondente) e o cíclico (representado pelas imagens da estrada, que indica sentido e progressão), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

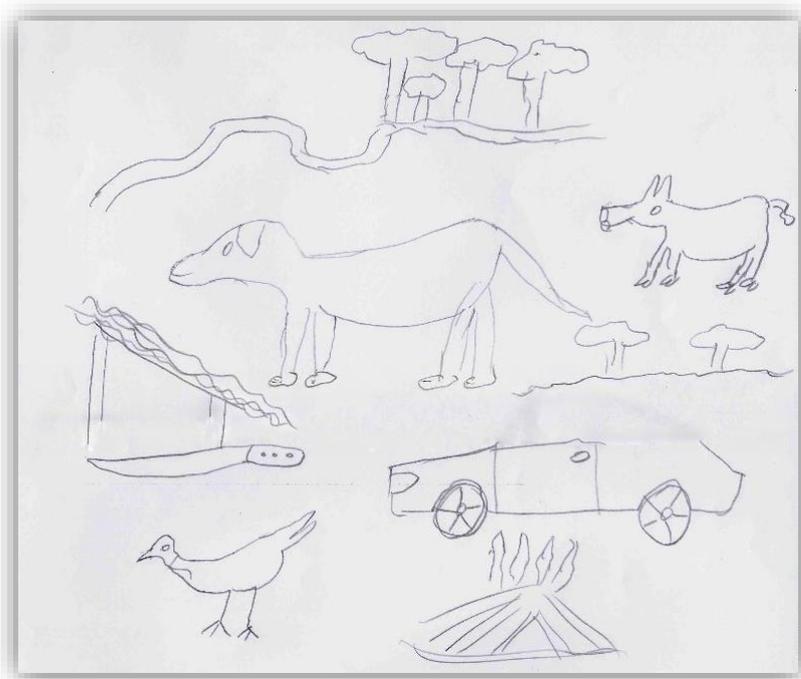
Neste sentido, embora no desenho e no quadro-síntese haja representações de símbolos espetaculares, ascensionais e esquizomórficos, por excelência, tais como o sol

(representação do elemento fogo), a verticalidade e a espada, como símbolos da transcendência, poder e da força para o enfrentamento, a composição, tanto pictórica e, especialmente, a textual, não explicita um combate, evidenciando uma desdramatização da angústia e do tempo mortal com conteúdos lúdicos que trazem o refúgio (o colo do pai) na composição para um primeiro plano e, ao menos por um tempo, o monstro, além da própria espada, e os demais elementos num segundo plano.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifrásico e, por conseguinte, um microuniverso lúdico (ênfase está no refúgio, na espontaneidade e na diversão); e, segundo, tem-se uma estrutura de viscosidade e de adesividade afetiva que se mostra na expressão, com as ações e vontades (implícitas), por parte da personagem e respondente, de atar, religar, aproximar e de abraçar, além de agrupamentos simbólicos de eufemismo, tais como a presença da figura feminina, do fecundo e do prazer de descer e de retornar, num determinado ritmo, ao calor da intimidade, culminando com símbolos de inversão, cujos elementos têm a função de conservar criaturas, num ventre (ou colo, neste caso) precioso e confortável; um sol que eufemiza uma noite interior.

Ademais, o fogo (representado pelo sol, embora simbolizando a claridade e o calor), o animal, com o símbolo do pássaro (sinônimo de liberdade para a respondente), e a água (também enquanto sinônimo e imagens de vida, ao compor o mar, de 'boas energias e ar puro') consolidaram os elementos complementares do AT-9. Ao final, todos os demais elementos foram utilizados na ficção que termina com um final feliz.

O protocolo subsequente apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito masculino (S11), de 55 anos, residente no bairro São João.**



Ato contínuo, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez o cachorro de nome Bigo que ao tratar no fim do dia ele fugiu, atravessou a estrada e o carro pegou, mas ele se curou. Hoje ele anda nos matos comigo, abro picada com o facão, se abrigamos em barracos, ele vai atrás de javalis, atravessamos rios, fazemos fogueira para se abrigar do frio, fizemos galinha para comer no mato e muitas coisas mais.*

O questionário a seguir aborda a ideia central do respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo do mesmo na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?

*Harmonia com a natureza*

- b. Qual foi a sua inspiração?  
*Cachorro/mato.*
- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
- Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Estrada/cíclico.*
  - Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Nada.*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*Fazendo hobby.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Sim.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que o referido respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Carro</i>	<i>Atropelar</i>	<i>Desespero</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Facão</i>	<i>Abrir mato, passagem</i>	<i>Ferramenta</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Barraca</i>	<i>Abrigar</i>	<i>Refúgio</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Javali</i>	<i>Assustar</i>	<i>Perigo</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Estrada</i>	<i>Ir e voltar</i>	<i>Passagem</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Cachorro Bigo</i>	<i>É o próprio cachorro</i>	<i>Amizade</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Rio</i>	<i>Beber</i>	<i>Sede</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Galinha</i>	<i>Fazer comida</i>	<i>Alimento</i>
<b>FOGO</b>	<i>Fogueira</i>	<i>Aquecer</i>	<i>Cozinhar</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos, o próprio relato e o inventário de simbolização do sujeito masculino (S11), de 55 anos, permitiram observar uma disposição gráfica desconexa, com ênfase nos detalhes e ondulações no traçado (a exemplo do telhado da casa ou cabana, além do rio e da estrada).

O desenho personifica, num primeiro plano, um animal (aliás, sem revelar figuras humanas), expressando, dentre outros, sinal do deslocamento de sentimentos, percepções e ideias (processo de sublimação ou mesmo de descanso, por exemplo), cujas expectativas e devaneios procuram espelhar o ego do autor na composição artística - suporte para/do inconsciente. Além disso, embora envolvida pela simbiose do ambiente bucólico, a composição

desconsidera a espada (caída sobre o solo ou mesmo solta, flutuando), dá ênfase a uma espécie de refúgio e, ao mesmo tempo, denota o isolamento dos demais elementos.

Num segundo aspecto, a composição textual do respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, evidencia uma linguagem emotiva, de afetividade e, mesmo, prosopopeica (apropriação do personagem - animal - por parte do respondente: há um humano-personagem implícito na narrativa (contada em primeira e terceira pessoa do plural), que atua como (ou junto com a) personagem principal e que não é referenciado na composição pictórica; um enredo, com ideias claras e articuladas, que enaltece capacidade humana de imaginar e de harmonizar ações de um passado ainda presente que, a exemplo do protocolo anterior, preza pela recolha do cetro e do gládio em prol de um retiro seguro e quente, com seu “amigo fiel”.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), o respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (imagens do carro e o ‘papel de atropelar’, denotando esmagamento, angústia, possibilidade de morte e de ir ao fundo) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (sinônimos, neste caso, do perigo, susto, animalidade monstruosa, acelerada e mordicante do javali) e nictomórficas, por outro lado (inconsciente, cegueira, caos da mata, escuro, tempo), inspiração para a composição do respondente (a harmonia com a natureza).

Numa quarta perspectiva, o respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (seu cachorro, *Beagle*), a espada (o facão, com a finalidade de abrir passagem, sinônimo de ferramenta, neste caso), o refúgio (a barraca ou cabana, simbolizando abrigo e proteção) e o cíclico (com as imagens de uma estrada, simbolizando o desejo de ir e vir - tido como principal elemento na composição, segundo o respondente), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição como um todo evita o enfrentamento explícito (embora o personagem cace os javalis), uma vez que apresenta uma espada (facão) sob a função muito mais purificadora e utilitária, voltada para o prazer da descida e da digestão, onde a transcendência abre espaço para a imanência profunda, sem revelar a presença de um herói, trazendo o refúgio para um primeiro plano - sinônimo de proteção e de neutralidade diante do monstro.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifrásico e, por conseguinte, um microuniverso impuro (onde há sinal, embora mínimo, do heroico, mesmo que espada e monstro estejam desintegrados e sem função junto ao personagem); e, segundo, tem-se uma estrutura de redobramento e perseverança (uma recusa de deixar imagens aconchegantes e de uma aproximação da percepção com a expressão - a partir dos verbos e das atitudes encadeadas), com símbolos de intimidade, harmonizantes, tais como alimentos e substâncias (intimidade da matéria, com vasta significação arquetípica: poder da alimentação, digestão, do íntimo, dentre outras) e agrupamentos simbólicos de inversão (isomorfismo humano - animalidade de pensamento) e eufemismo.

Ademais, o fogo (representado pela fogueira, simbolizando o cozimento e o aquecimento dos alimentos), o animal, simbolizado por uma ave (também sob a perspectiva de subsistência), e a água (representada pelo trajeto de um rio, símbolo de sobrevivência, com imagens de vida) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Na composição, todos os elementos foram utilizados na narrativa com o tom do suspense e superação.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito masculino (S12), de 50 anos, residente no bairro São Oficinas.**



Logo a seguir, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez que meu pai Adão, minha mãe e meu irmão; passamos por uma grande enchente em 1974, onde perdemos tudo, durante a noite de 24 de março, nossa família, mais meus avós materno(s), meus tios fugimos (para) casa da família Menegaz, onde hoje existe a casa de atenção do menor infrator. Após alguns dias voltamos para o local onde nós morávamos e não encontramos mais nada, somente o terreno todo esburacado. Em seguida, meu pai com muito esforço e perseverança vendeu o terreno e comprou outro próximo ao trabalho que iria facilitar sua vida, como um fogo ardente construiu a nossa casa e abrigou nossa família.*

O questionário subsequente aborda a ideia central do respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo do mesmo na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?  
*Lutar sempre.*
- b. Qual foi a sua inspiração?  
*Pai.*
- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
- Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Personagem (pai).*
  - Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Queda (enchente).*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*Final feliz.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Sim.*

A última etapa do protocolo, permitiu que o referido respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Enchente</i>	<i>Destruir tudo</i>	<i>Recomeço/vida nova</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Mostrar o positivo e o negativo</i>	<i>Faca de dois gumes, bom/ruim</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Casa dos Menegaz</i>	<i>Salvar nossa família/acolher</i>	<i>Segurança</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Terreno (lote do meu pai – destruído)</i>	<i>Força das águas</i>	<i>Destruição</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Cruz</i>	<i>Dar energia</i>	<i>Deus/força</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Pai</i>	<i>Ser a razão</i>	<i>Tudo</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Cheia</i>	<i>Mostrar o lote esburaco/força da natureza</i>	<i>Medo</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Peixes</i>	<i>Alimentar-se</i>	<i>Alimento</i>
<b>FOGO</b>	<i>Locomotiva</i>	<i>Transportar energia, desenvolvimento</i>	<i>Força</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos do sujeito masculino (S12), de 55 anos, permitiram observar, num primeiro momento, uma pseudo-estruturação que, no entanto, valoriza perspectivas, a plástica e linhas curvas sob traços firmes e bem elaborados.

O desenho evidencia, sobretudo, uma personagem humana unidimensional (e solitário), aproximando-o da intimidade do refúgio (alicerçado e com indícios de uma sensibilidade defensiva ou protetiva, em que pese a simbologia da virilidade representada pela chaminé, com telhados detalhados, além de portas e as janelas aparentemente fechadas) e dos símbolos de fé e de luta (embora a espada esteja em riste e longe das mãos da personagem e, juntamente com uma cruz, permaneça do outro lado das imagens de um rio), culminando com o ritmo, a intensidade e o movimento as ondas de um traçado que representa as águas de um rio; uma projeção gráfica que denota uma espécie de autorretrato e de estímulos para reviver e rememorar angústias e conflitos de um passado também presente.

Num segundo aspecto, a composição textual do respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, evidencia um enredo - ainda que coerente com a projeção gráfica - emotivo e conativo (funções de expressividade e de convencimento, respectivamente), a partir de figuras de linguagem que intercalam metáforas, hipérboles e polissíndetos, reforçando ideias e projeções de tempos outros (melancólicos e nostálgicos). O relato ainda exterioriza uma vontade de união (para além da vontade de poder e potência) da personagem diante das constantes rítmicas do tempo (escondidas sob fenômenos e acidentes, tais como as enchentes - dos líquidos viscosos, da lama e, logo em seguida, da cautela, da descida e da tranquilidade), que passam a encontrar respaldo - nas casas - no refúgio; águas, escuras, profundas, mas, sobretudo, transitórias que não são combatidas, mas assimiladas.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), o respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (representadas pelas imagens da enchente, de destruição, trauma existencial, o fim com a eminência da morte e a origem de uma nova vida - renovação; silêncio e o 'ronco' das águas; o começo do fim e o fim para um novo começo) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (sinônimos, neste caso, de fascinação e temor pela sobrevivência, por meio do simbolismo do terreno destruído - a força das águas, o grito e a inundação) e nictomórficas, por outro lado (águas escuras, barrentas e profundas; paisagens depressivas; o fio do destino, a linha tênue que une e cessa a existência), inspiração para a composição do respondente (seu pai, como símbolo de luta e persistência numa catástrofe).

Numa quarta perspectiva, o respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (seu pai, como razão de “tudo” - tido como principal elemento da composição, segundo o respondente), a espada (símbolo dos polos positivo e negativo da vida), o refúgio (a “casa dos Menegaz”, local de abrigo, segurança e acolhida) e o cíclico (com as imagens de uma cruz, simbolizando a energia divina), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição desloca a personagem e sua espada, embora com sinais de perseverança e vitória, para um segundo plano, despontando (e enaltecendo) a função protetiva, segura e aconchegante do refúgio - resposta viável e possível, segundo o respondente, diante da agitação hídrica do monstro (a enchente). Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifráscico e, por conseguinte, um microuniverso impuro (onde, embora haja um sinal de atitude combativa, a espada e monstro seguem desintegrados à personagem); e, segundo, tem-se uma estrutura de redobramento e perseverança (repleta de verbos e atitudes e de uma fidelidade às imagens familiares e de aconchego), com símbolos de inversão, tais como o eufemismo (da ambivalência, das profundezas aquáticas e, ao mesmo tempo, das águas trágicas e fecundas) e a ode à noite (do ruído das águas, da doce necrofilia e da eminência do luto).

O fogo (representado pela locomotiva, simbolizando a força, o trabalho e a energia para o movimento), o animal, simbolizado por peixes (sob a perspectiva de subsistência), e a água (representada pelas cheias do rio, símbolo da força da natureza e do medo, com imagens de morte) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Na composição, com exceção dos elementos cíclico e fogo, desconsiderados (explicitamente) no relato, todos os elementos foram enveredados para uma dramatização de um tempo angustiante e, ao mesmo tempo, triunfal e cíclico.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S13), de 48 anos, residente no bairro São Oficinas.**



A seguir, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Com o carinho que se desperta na infância através de um simples gatinho, nasce o lado de conhecer o mal, a falta de se importar com o bem-estar construído. A solidão, o medo, a perda do amigo. O conhecimento do monstro tio que a falta de respeito. O olhar pra frente, o levantar a esperança com o novo bichinho. A chuva derrubando levando o morro pela frente. A morte sem solução da mãe tão amada.*

O questionário subsequente aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?

*As coisas mudam; seguir em frente.*

- b. Qual foi a sua inspiração?  
*Infância.*
- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:
1. Os principais elementos de sua construção (desenho).  
*Fogo (cruz).*
  2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?  
*Monstro (tio). Porque ele fez o que não devia.*
- d. Como acaba a história imaginada?  
*Quando a filha Sabrina, nasce.*
- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?  
*Sim.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Chão</i>	<i>Descobrir que o pai não era tão bonzinho</i>	<i>Decepção</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Pai</i>	<i>Matar o gato</i>	<i>Quebra de confiança</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Cama</i>	<i>Proteger de tudo</i>	<i>Solidão</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Tio</i>	<i>Assediar</i>	<i>Medo</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Levantar da cama</i>	<i>Reerguer/Levantar</i>	<i>Vitória/ir adiante</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Chiquinho (gato)</i>	<i>Passar energia e segurança</i>	<i>Alegria</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Enchente</i>	<i>Destruir</i>	<i>Limpeza/Água leva</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorro (chamado Leão)</i>	<i>Despertar a companhia</i>	<i>Carinho/retomada</i>
<b>FOGO</b>	<i>Cruz</i>	<i>Queimar (mas não apaga)</i>	<i>Perda/batalha que não vence a morte</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos, o próprio relato e o inventário de simbolização do sujeito feminino (S13), de 48 anos, permitiram observar uma disposição gráfica pseudo-estruturada, no entanto, expressiva e excessiva - com a utilização, por exemplo, de sombreamentos bem definidos e com traços fortes nas bases de alguns elementos.

O desenho traz personagens de diferentes gêneros, disposição e dimensões (formato de apresentação): personagens (continentes e contidos) em círculos; com detalhes faciais e

corporais específicos (ausência ou ênfase nas assimetrias); outros, apresentados - protegidos e desprotegidos - na horizontal ou na verticalidade. Ainda no que se refere aos personagens, num dos casos, por exemplo, a redoma circular, que aparentemente protegeria um deles, parece ceder, em algum momento, à força das águas (cheia), cuja nascente provém de um morro ou colina, sugerindo, sobretudo, um movimento temporal intenso e alguma forma - consciente ou inconsciente - de tensão.

Num segundo aspecto, a composição textual da respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, está estruturada a partir de uma linguagem de função emotiva, com o uso escasso de conectivos e verbos, além do suporte figurado de metáforas, hipérboles e prosopopeia (o personagem principal é um felino, uma projeção pueril do ego da respondente), o que deixou a expressividade um tanto confusa e, em alguns momentos, de difícil compreensão (tendo como parâmetro a projeção pictórica realizada na primeira fase do protocolo). O relato exprime universos de possibilidades do imaginário da respondente, dentre as quais, as imagens de um parente *desrespeitoso*, de uma personagem que dispensa o combate (e morre) mas, especialmente, de um movimento cíclico de um tempo, permanente, que desafia e cicatriza com a passagem de suas fases.

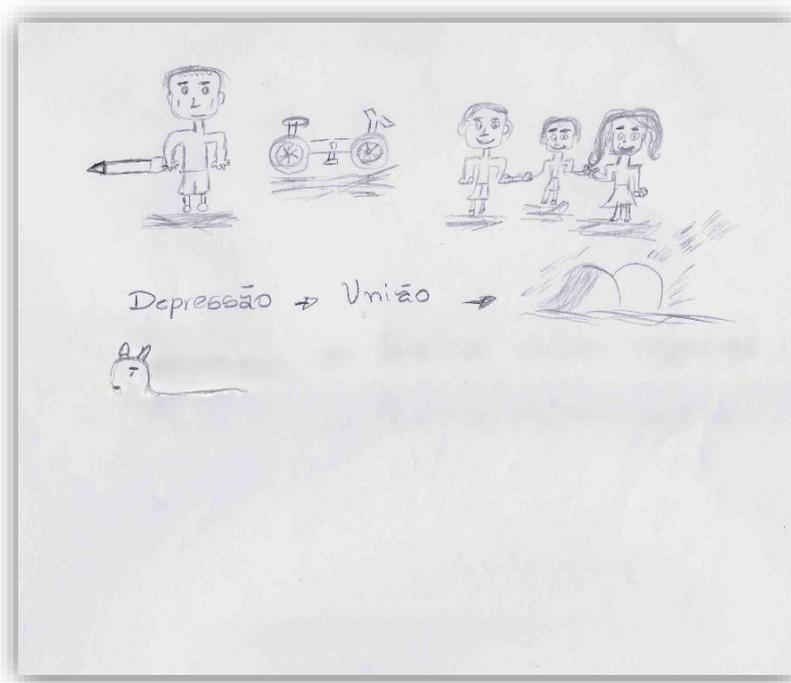
Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente revelou alguns traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (representado pelas imagens da 'perda do chão', simbolizadas pela decepção com seu pai, por meio da ausência de estabilidade e da confiança, do pecado original e do silêncio visceral) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (nas imagens do tio, expressando o assédio, o medo, a angústia diante da possibilidade do devoramento; um *parahumano do mal* - animalização) e nictomórficas, por outro lado (a revolta, o tempo e o isomorfismo negativo), inspiração para a composição da respondente (a infância e um tempo mutante e progressivo).

Numa quarta perspectiva, a respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (o felino, Chiquinho), a espada (simbolizando o pai que mata o gato e quebra a confiança até então estabelecida), o refúgio (a cama, símbolo de solidão e de proteção) e o cíclico (o ato de se levantar da própria cama, de se reerguer e de seguir adiante), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição como um todo valoriza o movimento cíclico pelo devir, numa recolha do gládio e no abandono do refúgio (permanentemente instável, neste caso). Configura-se, neste cenário, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo sintético ou dramático e, por conseguinte, um microuniverso sintético simbólico de forma negativa (quando há um dualismo pessimista e mortal: derrota do herói, a instabilidade no refúgio e vitória do monstro); e, segundo, tem-se estruturas da harmonização dos contrários (incutindo o contraste dramático e o acordo vivo de assimilar e se adaptar num tempo em movimento), com símbolos cíclicos, como a regeneração no caos (chuva que lava, leva e fecunda o novo) e o ritmo natural da morte (condicionante para que a vida renasça); o temor diante do tempo que foge (e angustia) e da esperança nos resultados desse próprio tempo.

Ademais, o fogo (representado por uma cruz, também contida num círculo, símbolo de algo que queima e não se apaga - tido como principal elemento da composição, por parte da respondente), o animal, representado por um cão, de nome *Leão* (simbolizando a retomada da companhia e da afetividade), e a água (sinônimo de enchente, com imagens de morte, que destrói e limpa) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Com exceção do monstro, desconsiderado na parte pictórica, todos os demais elementos foram utilizados no drama com final complacente, traumático e melancólico.

O protocolo a seguir apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S14), de 45 anos, residente no bairro São João.**



Logo abaixo, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez um menino que se chamava João Paulo, menino esperto, cheio de energia e muito alegre. Certo dia o João Paulo estava brincando com uma espada, mas andando de bicicleta ao mesmo tempo. Foi aí que o pequeno garoto levou um tombo e se machucou, mas sua família muito unida o acolheu quando o mesmo se machucou e logo teve seus ferimentos curados. Sua mãe, muito lutadora, passou por muitos problemas durante algum tempo, mas com a união da sua família ela está superando (seus problemas) os mesmos. A família de João gosta muito de ir a lugares naturais, tais como cachoeiras, praias e caminhadas. Eles possuem dois cachorros que trazem muita alegria à família. Uma família unida consegue superar seus problemas.*

O questionário subsequente aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?

*Família unida consegue tudo.*

- b. Qual foi a sua inspiração?

*Família.*

- c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Personagem (filho).*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Monstro (depressão).*

- d. Como acaba a história imaginada?

*Todos felizes.*

- e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Sim.*

A última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	D.	E.	F.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Bicicleta</i>	<i>Cair/derrubar</i>	<i>Tristeza</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Batalhar/seguir</i>	<i>Luta</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Família</i>	<i>Proteger do mal</i>	<i>Equilíbrio</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Depressão (palavra)</i>	<i>Causar pânico</i>	<i>Medo</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>União (palavra)</i>	<i>Dar forças</i>	<i>Seguir à vida</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>João Pedro</i>	<i>Ser tudo</i>	<i>Amor</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Cachorro</i>	<i>Levar coisas ruins</i>	<i>Limpeza da alma</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorro</i>	<i>Trazer felicidade</i>	<i>Alegria</i>
<b>FOGO</b>	<i>Palavra</i>	<i>Combater coisas ruins</i>	<i>Queimar a negatividade</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos do sujeito feminino (S14), de 45 anos, permitiram observar, num primeiro momento, a horizontalidade (linearidade,

proporcionalidade e simetria) na composição e no detalhamento dos elementos, além da definição dos personagens (a protagonista, a representação dos familiares, traços faciais e sombreamentos - alicerces) que delineiam aspectos da relação entre ‘o eu’, o outro e o meio.

O desenho ainda conta com a presença de vocábulos (depressão, união e a expressão queimar coisas negativas) que, de alguma forma, registram uma negação ou a necessidade de interagir e de dizer (conflitos, adversidades ou outros desafios), além de apresentar um personagem (protagonista) que, por exemplo, segura e aponta a sua espada para a direção oposta ao intuitivamente proposto pela respondente, fechando a composição com um animal que tende a personificar, ainda mais, impulsos e desejos do personagem e, por conseguinte, da respondente.

Num segundo aspecto, a composição textual da respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, versa - sob uma função conativa e emotiva -, com clareza, coerência, adjetivações e ordem direta, a harmonia, a recolha, a aproximação e integração da personagem (uma personificação e deslocamento da respondente no enredo); uma eufemização - que, portanto, dispensa o gládio - com a finalidade de repousar e de retornar ao ventre quente e aconchegante; um espírito que procura a luz no breu da noite (no seu interior, muitas vezes) consubstanciando uma autoimagem.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (sob imagens do tombo, da vertigem, da dor e do medo de uma bicicleta, que por algum motivo ocasionou tristeza ao personagem) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (apresentado por meio do vocábulo “depressão”, sinônimo, neste caso, da errância, do tom fúnebre e da luta contra o tempo e os demônios) e nictomórficas, por outro lado (da tristeza, morte e das paisagens depressivas noturnas), inspiração para a composição da respondente (a união da família sempre será capaz de superar tudo).

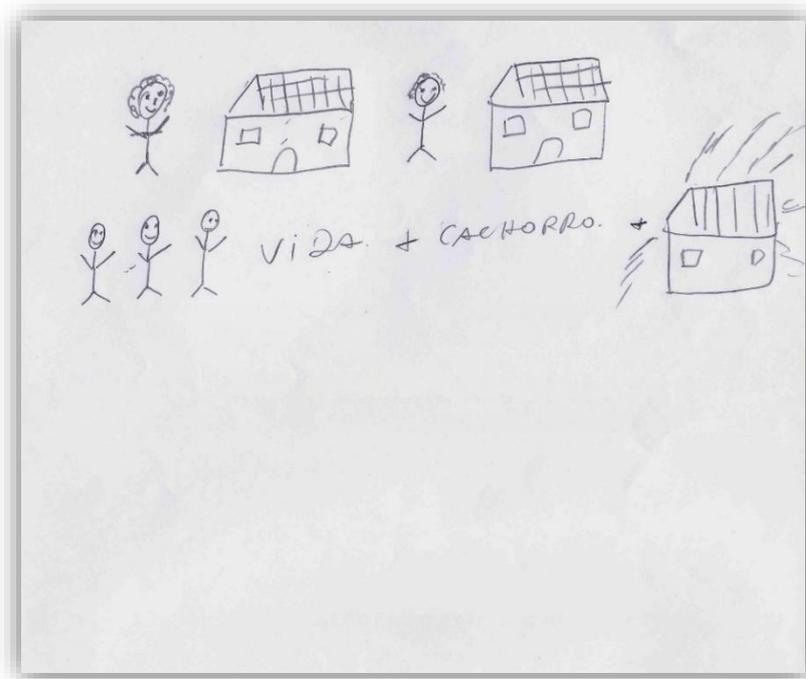
Numa quarta perspectiva, a respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (seu filho, João Pedro - tido como principal elemento da composição, segundo a respondente), a espada (símbolo de luta e de batalha), o refúgio (a família, seio de equilíbrio e proteção contra o mal) e o cíclico (a partir do vocábulo “união”, com o propósito de congregar forças e de seguir adiante), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição também desloca a personagem e sua espada, embora com sinais de perseverança e vitória, para um segundo plano, enaltecendo a função protetiva, segura e aconchegante do refúgio - resposta viável e possível, segundo a respondente, diante do pânico e dos efeitos maléficos da patologia da depressão.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifrásico e, por conseguinte, um microuniverso super místico (onde todos os elementos estão organizados para o refúgio, esvaziando-se as funções do monstro e da espada); uma necessidade/vontade de união e de descida para um centro; e, segundo, tem-se as estruturas de redobramento e perseverança (numa fidelidade e recusa de fuga das imagens familiares e aconchegantes) e de realismo sensorial das representações (empatia tanto sensorial quanto imaginária; sente-se mais do que se pensa), com agrupamento simbólico da inversão, como o eufemismo (do receptáculo, da ambivalência, do prazer de descer e de retornar).

Ademais, o fogo (representado pela expressão “queimar coisas negativas”, o combate e a luta), o animal, simbolizado pelo cachorro (sob a perspectiva de proporcionar felicidade e alegria), e a água (representada pelas imagens de uma cachoeira, símbolo da *limpeza da alma*, com imagens de vida) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Na composição, todos os elementos foram enveredados para uma dramatização de um tempo que impõe barreiras, sugere a recolha do gládio e, ao mesmo tempo, ensina a superá-las (sem necessariamente combatê-las pelo enfrentamento).

O protocolo subsequente apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito masculino (S15), de 42 anos, residente no bairro Humaitá.**



A seguir, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez o Valter que tinha sempre o sonho de adquirir uma casa, passado (o) ano vem no trajeto um filho com as dificuldades do tempo e da vida. Com o filho foi se perdendo no trajeto o sonho da casa. Sendo que as amizades que teve e as influências foram desanimando o sonho e o fortalecimento de sua vida, e o que poderia acontecer de pior, não teve efeito devido a continuidade e vontade de fortalecer sua vida juntamente com seu filho.*

O questionário abaixo aborda a ideia central do respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo do mesmo na composição.

- a. Qual a ideia central da sua composição?

*Sonho, jamais desanimar.*

b. Qual foi a sua inspiração?

*Filho.*

c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Espada (filho).*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Monstro (amizades – levaram ao desanimo).*

d. Como acaba a história imaginada?

*Não concretizando o sonho, mas jamais desistir.*

e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Sim.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que o referido respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Casa (era Valter)</i>	<i>Construir para nada</i>	<i>Escolha errada</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Filho</i>	<i>Ir adiante</i>	<i>Avanço</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Casa (dele, Valter)</i>	<i>Proteger-se</i>	<i>Proteção</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Amizades</i>	<i>Representar falsos humanos</i>	<i>Falsidade</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Filho – mesmo que espada</i>	<i>Ter motivo maior</i>	<i>Avanço</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Valter</i>	<i>Lutar sempre</i>	<i>Guerreiro</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Vida (palavra)</i>	<i>Ser elemento principal</i>	<i>Tudo</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorro (palavra)</i>	<i>Ser amigo</i>	<i>Amizade</i>
<b>FOGO</b>	<i>Casa destruída</i>	<i>Acabar com tudo</i>	<i>Destruição</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos, o próprio relato e o inventário de simbolização do sujeito masculino (S15), de 42 anos, permitiram observar uma disposição gráfica, primeiro, concentrada na parte superior do espaço destinado à composição, sem qualquer chão, base ou alicerce.

O desenho expressa, de fato, a entrega do respondente ao universo imaginário e onírico, que tenciona linhas e elementos sob traços firmes (detalhamento de alguns personagens

- embora unidimensionais, e dos telhados), complementados com vocábulos e sinais matemáticos (icônicos, neste caso), representando a adição e a linearidade na projeção gráfica. Além disso, a composição pictórica do respondente, traz outras peculiaridades, tais como a pluralidade de personagens (relacionamentos interpessoais), seguidos de traços faciais e corporais (sorrisos, braços erguidos e cabeleiras) que também apontam para a necessidade de interação, culminando ainda com uma tripla aparição do refúgio (imagens de casas), dispostas com ou sem portas (acessibilidade).

Num segundo aspecto, a composição textual do respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, evidencia, com muita expressividade e pouco conectivos, coerência e clareza, uma contação (quase catártica) da própria história de vida do personagem (sinônimo do respondente, neste caso); uma espécie de diálogo e de comunicação propiciada pelo protocolo - forma de libertá-lo para experienciar as nuances do inconsciente (manifesto pela narrativa) mas, ao mesmo tempo, mobilizando suas angústias e relações conflituosas.

O enredo constata uma certa *confusão* mental (dificultando a compreensão diante de sua composição pictórica na primeira fase do teste), com anáforas (repetição de palavras e expressões) e paradoxos (como por exemplo, o filho que representa a perda do sonho da casa própria e das amizades, é o mesmo que o fortalece com o passar do tempo); aliás, exprime, especialmente, o movimento e o papel de um tempo cíclico, rítmico e mito progressivo do devir e, ao mesmo tempo, o temor e a angústia, por parte do respondente/personagem de um tempo que foge, mas que traz consigo a esperança de superação.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), o respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (representado pela antiga casa do personagem - noutras situações sinônimo de refúgio - no entanto, neste caso, pelas imagens da queda, como sinônimos de ventre antropófago, punição e engolimento, visceral) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (apresentadas por meio das “falsas amizades” - vínculos e pluralidade humana, fascinação, poder, metamorfose) e nictomórficas, por outro lado (escuridão interior, tristeza, revolta, julgamentos), inspiração para a composição do respondente (jamais desanimar com os sonhos).

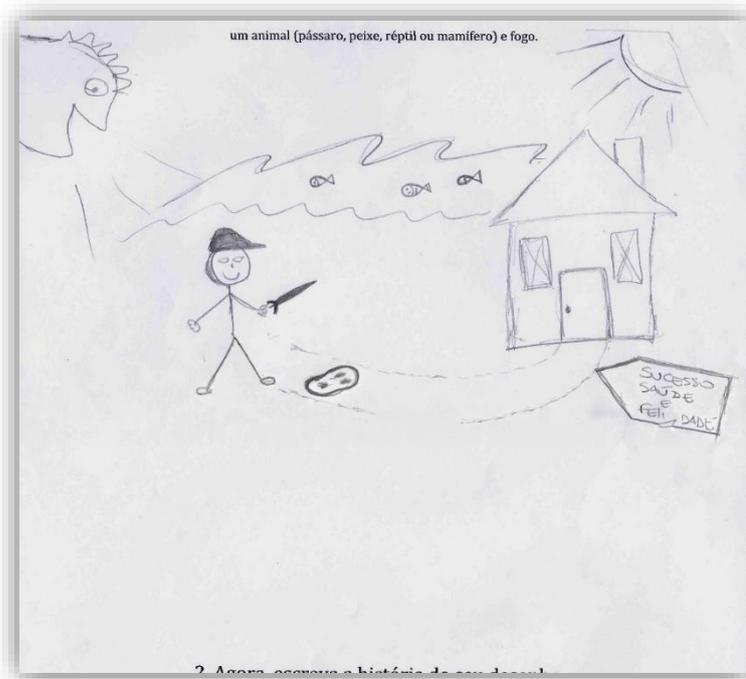
Numa quarta perspectiva, o respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (o próprio autor

respondente), a espada (simbolizando o seu filho, representação do tempo e do progresso - tido como principal elemento na composição, segundo o respondente), o refúgio (sua atual residência, desta vez, elemento sinônimo de proteção, mesmo que momentânea), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição como um todo valoriza o movimento temporal (mortal mas, na mesma toada, promissor, cíclico e progressivo), dispensando a atitude combativa e abandonando a proteção do refúgio (permanentemente instável). Configura-se, neste cenário, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo sintético ou dramático e, por conseguinte, um microuniverso sintético existencial sincrônico redobrado (quando a personagem, de fato, vivencia as duas ações - pacificação e combate); e, segundo, tem-se estruturas da harmonização dos contrários (incutindo a valorização dramática, a adaptação, a assimilação e o contraste), e da hipotipose futura (onde o próprio futuro é dominado pela imaginação), com símbolos cíclicos, como o mito do progresso, por exemplo, enquanto condicionante para uma regeneração, ou seja, precisa do próprio caos para que a vida renasça; as imagens ganham, neste sentido, permanência (por um momento) mas, especialmente, ritmo e movimento.

Ademais, o fogo (representado pela casa em chamas, que destrói e “acaba com tudo”, ao menos por um tempo), o animal, simbolizado pelo próprio vocábulo (sinônimo de amizade), e a água (tida como elemento vital, com imagens positivas e que representa ‘tudo’ para o respondente) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Com exceção do animal, desconsiderado no relato - em que pese estar implicitamente indicado pela função que representara ao personagem na composição textual - todos os demais elementos foram utilizados numa ficção dramática com final nostálgico e feliz.

O protocolo subsequente apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S16), de 39 anos, residente no bairro Oficinas.**



A seguir, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez um menino chamado Pietro, que vivia com a sua avó. Que apesar de novinho havia muitos monstros na sua cabecinha. E a sua proteção era nos braços dela. Mas ao longo da vida, com muitas pedras no caminho, ele foi aprendendo com os tropeços. Ele gostava muito de ir brincar na praia com sua espada e observar os peixes em dia de sol. E certamente esta trajetória com muito amor, só o levará ao sucesso e felicidade.*

O questionário abaixo aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

a. Qual a ideia central da sua composição?

*Sempre existem meio de se resolver as coisas, de seguir o caminho, com o apoio da família.*

b. Qual foi a sua inspiração?

*Sobrinho.*

c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Personagem (sobrinho).*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Monstro.*

d. Como acaba a história imaginada?

*Com o sucesso, saúde e felicidade do Pietro.*

e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Não. Protegeria o Pietro no caminho.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Pedra</i>	<i>Tropeços no caminho</i>	<i>Problemas com a mãe</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Brinquedo</i>	<i>Brincar e representar força</i>	<i>Defesa</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Casa avó</i>	<i>Proteger do mal</i>	<i>Segurança</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Monstro</i>	<i>Representar toda a influência ruim</i>	<i>Medo</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Placa (sucesso, saúde, etc)</i>	<i>Desejo – futuro do personagem</i>	<i>Caminho desejado</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Menino</i>	<i>Ser protagonista</i>	<i>Pietro (sobrinho)</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Mar</i>	<i>Reenergizar</i>	<i>Alegria</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Peixe</i>	<i>Entreter</i>	<i>Lúdico</i>
<b>FOGO</b>	<i>Sol</i>	<i>Representar algo bom</i>	<i>Energia boa</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos do sujeito feminino (S16), de 39 anos, permitiram observar, num primeiro momento, traços que enaltecem o lúdico, o conteúdo onírico e uma paisagem genuinamente pueril. As perspectivas e as projeções gráficas equilibram-se,

exceto no dimensionamento da representação do monstro, cuja presença figurativa é maior que o próprio sol.

Ainda no que tange às imagens do monstro, por exemplo, embora contenha iscas semânticas que o aproximem, hipoteticamente, a um dragão (símbolo mitológico associado ao mal e, ao mesmo tempo, à imortalidade e ao poder que passa luta e provação), o elemento não dispõe de tronco (sinais de sua onipresença, onisciência e onipotência) e apresenta traços faciais que denotam uma postura amistosa (empática). O desenho mostra também linhas curvilíneas, que denotam, por exemplo, a agitação e o movimento da maré (incluindo peixes que, aparentemente, seguem numa direção contrária), além de uma personagem unidimensional que empunha uma espada (de brinquedo e em riste), cujos traços são ainda mais fortes e evidentes, protegendo-se muito mais do sol que do próprio monstro; aliás, a mesma personagem vai de encontro a uma placa - impregnada com vocábulos *sucesso, saúde e felicidade* - e que também aponta para um sentido oposto. Embora mencionada no relato, a composição gráfica não dá sinais da família da personagem (mesmo sua avó) e, especialmente, evidencia o caminho do refúgio - em que pese haver obstáculo no trajeto, mas, aparentemente, protegido com janelas e porta fechadas (estável e inacessível), culminando com o indicativo, dentre outras imagens, da virilidade masculina por meio de uma chaminé.

Num segundo aspecto, a composição textual da respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, delineia a clareza, os períodos curtos e a expressividade de um enredo que versa sobre uma trajetória afetiva, com figuras de linguagem como a hipérbole e o polissíndeto, onde os desenhos outrora representados, adquirem sentido a partir da emoção da respondente (relação familiar e de afetividade) registrada em cada linha e entrelinha. O relato ainda dá pistas de um passado-presente do menino (*Pietro*, a personagem) e enfatiza muito mais a proteção do que um ambiente de enfrentamento ou combativo.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (representadas pela pedra, simbolizando os tropeços pelo caminho e problemas com seus pais, além da dor, punição, da necessidade de sobrevivência aos tempos negativos, do desequilíbrio e da angústia característicos) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (sinônimos, neste caso, embora amistoso e fascinante, da animalidade - meio salamandra, meio humano, meio serpente - do fogo, do poder e das más-influências) e nictomórficas, por outro lado (com cegueira inconsciente, infância noturna, entidades

maléficas, sonhos e o próprio tempo), inspiração para a composição da respondente (de que “sempre haverá meios de se resolver as coisas e de seguir o caminho com o apoio da família”).

Numa quarta perspectiva, a respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (o menino, seu sobrinho *Pietro* - tido como principal elemento da composição, segundo a respondente), a espada (símbolo lúdico), o refúgio (a “casa da avó”, local de abrigo e segurança) e o cíclico (a placa com os vocábulos que tendem a guiar o personagem para um caminho desejado e promissor), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição desloca a personagem e sua espada lúdica, para buscar a intimidade; com o tempo, sempre haverá taça(s) que amortizam a queda e a descida nos tropeços, seja família, casa, colo ou noutro centro. Novamente aqui a potência masculina é substituída pela feminilidade fecunda, aconchegante no repouso e na inversão do valor do tempo (mais assimilado que combatido).

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifrásico e, por conseguinte, um microuniverso lúdico (com a eufemização da espada, do monstro e a ênfase no refúgio, na diversão e na espontaneidade); e, segundo, tem-se uma estrutura de realismo sensorial ou vivacidade das imagens (onde as coisas se tornam substâncias pela sensibilidade; e é isso que provê a animação), com símbolos de inversão, tais como o eufemismo (da descida, embora complicada mas, paradoxalmente, prazerosa e compensadora; o aprendizado do menino) e o agrupamento simbólico *mater* e matéria (resgatando as grandes mães da humanidade; da matéria e, neste caso em tela, também das cabeleiras que configuram as ondas do mar da existência).

Além disso, ainda no que se refere aos símbolos de inversão, dentro do contexto imaginativo, pode-se hipotetizar, por exemplo, que há um encaixe ou redobramento - negando a própria negação, no momento em que, mesmo com as contrariedades do cotidiano, também como sinal de onipresença e superioridade, o monstro (neste caso um *demônio bom* e príncipe das trevas) seja detentor de idênticos poderes do bem, ou seja, apelando o bem, em algum momento, para quem faz o mal; e, finalizando, com os símbolos de intimidade (cenestesia da intimidade) que reiteram a proteção do mergulho, da casa, do ovo cósmico e da imagem primordial.

Em suma, o fogo (representado pelo sol, simbolizando a energia positiva), o animal, simbolizado por peixes (sob a perspectiva de entretenimento), e a água (representada pelo mar,

símbolo de alegria, com imagens de vida) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Na composição, todos os elementos foram enveredados para uma dramatização de um tempo, concomitantemente, desafiador e cíclico, repleto de esperança.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S17), de 36 anos, residente no bairro Centro.**



A seguir, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez uma linda menina que tinha sonhos e perspectivas, até que descobriu que os obstáculos da vida impediram de viver todos aqueles sonhos, o fogo da decepção e dúvidas tomaram conta. Até que ela descobriu uma espada de guerra que traz ensino e diretrizes de vida que é a Bíblia. Encontrou na igreja e na comunhão alegria, desafios e propósitos. Tudo isso trouxe gratidão pelas pequenas coisas, como a vida e tudo que envolve.*

O questionário subsequente aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

a. Qual a ideia central da sua composição?

*A vida e descoberta da personagem.*

b. Qual foi a sua inspiração?

*Minhas experiências.*

c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Personagem.*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Animal. Pouca relevância.*

d. Como acaba a história imaginada?

*Com uma família linda.*

e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Sim.*

A última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Menina tropeçando</i>	<i>Cair</i>	<i>Errar</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Bíblia</i>	<i>Lutar</i>	<i>Esperança</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Igreja</i>	<i>Direcionar</i>	<i>Comunhão e cuidado</i>
<b>MONSTRO</b>	-	-	-
<b>CÍCLICO</b>	<i>O casal</i>	<i>Amar</i>	<i>Aliança</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>A mesma</i>	<i>Recomeçar</i>	<i>Mudança</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Cachoeira</i>	<i>Apreciar</i>	<i>Gratidão</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorro</i>	<i>Cuidar</i>	<i>Nada</i>
<b>FOGO</b>	<i>Uma menina com dúvida</i>	<i>Demonstrar</i>	<i>Confusão</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos do sujeito feminino (S17), de 36 anos, permitiram observar, num primeiro momento, uma evolução, aparentemente cíclica (especialmente, nos traços faciais bem delimitados das personagens, embora sob linhas unidimensionais). Ainda a partir desta perspectiva, o movimento que o desenho propõe, sobretudo de braços e pernas (frente e perfil dos personagens), também conotado nas ondas e

na agitação hídrica, reforça a projeção, por parte da respondente, de traços de personalidade, suas relações intra e inter-pessoais, além de estímulos que propiciam desejos e conflitos, dando tom e ritmo do passado, transitando pelo presente, ao futuro.

Num segundo aspecto, a composição textual da respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, traz uma articulação coerente das ideias (coerência sempre em relação à composição pictográfica da autora respondente proposta no protocolo), com metáforas, conectivos, verbos e adjetivações. O relato valoriza uma linguagem de função expressiva e, concomitantemente, conativa, eufemizando um tempo dramático em positividade e ascendência, embora cíclico e rítmico; o poder, neste caso, é resultado do progresso e do devir, numa ligação entre permanência e movimento, sinônimos de vida, para a respondente, numa reconciliação com o próprio tempo que foge, aflige, mas traz esperança e prosperidade.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (menina, a própria respondente e personagem, que tropeça, cai e erra; imagens, neste caso, de desequilíbrio, punição, sobrevivência, fim e começo, além do pecado) e, a partir de imagens nictomórficas, por outro lado (da noite que regenera; do caótico, passando pelo experimento, chegando ao novo tempo; águas transitórias e destino). As imagens teriomórficas (do monstro) não foram representadas na composição, explicitamente, embora os obstáculos ocupassem de forma implícita este papel no relato; cenário que serviu de inspiração para a composição da respondente (a vida e a descoberta da personagem).

Numa quarta perspectiva, a respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (a própria autora respondente, sinônimo de mudança - tida como principal elemento da composição, segundo a mesma), a espada (simbolizada pela bíblia, como sinal de luta e esperança constante), o refúgio (a igreja, local de direcionamento, cuidado e comunhão) e o cíclico (com as imagens de um casal, simbolizando a aliança do amor), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição, como um todo, retrata o poder da repetição temporal, do devir progressivo e cíclico, amenizando (e não excluindo) o peso dos papéis da personagem, sua espada e o monstro. Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo sintético ou dramático e, por conseguinte, um microuniverso sintético existencial

sincrônico redobrado (onde a personagem vivencia ambas as ações - de pacificação e combate - embora o monstro esteja implícito; e, segundo, tem-se estruturas de harmonização dos contrários (adaptação, assimilação, rítmica), da coerência dos contrastes (em que a síntese não está na unificação, mas na ‘coisa’ articulada, concatenada) e da hipotipose futura (onde o devir é presentificado pela imaginação; quase uma metonímia), com agrupamentos simbólicos que valorizam, no caso em tela, o mito do progresso (o ritmo do tempo, das águas e das relações).

Ademais, o fogo (representado pela “menina com dúvidas”, simbolizando a confusão mental), o animal, simbolizado pelo cachorro (sob a perspectiva do cuidado), e a água (representada pela cachoeira, símbolo da gratidão e da alegria, com imagens de vida, portanto) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Na composição, com exceção dos elementos água, animal e cíclico, desconsiderados (explicitamente) no relato, todos os elementos foram enveredados para uma dramatização que enfoca a superação e credita o prenúncio da felicidade a um tempo cíclico e em permanente movimento.

O protocolo a seguir apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S18), de 33 anos, residente no bairro São João.**



Logo abaixo, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era um(a) vez uma mulher feliz, chamada Patrícia. Adorava tudo que a vida tinha a oferecer, mas de repente uma perda, uma tragédia veio e tirou todo o brilho e o direito de ser feliz dela. Mas, ela, sem saída tinha dois caminhos (a) seguir ou morrer. Então, resolveu seguir e buscou um grande refúgio Deus e sua base, seus pais, que tinha(m) uma fonte de esperança em ver(em) sua filha sair daquele fogo e correr atrás do tempo que seria o melhor remédio para ir adiante e vencer. Na época, Paty só tinha Lyon, seu cão, que representava um amor ao olhar em seus olhos, dizendo que sentia a mesma dor. Mas, como toda história, tudo teria um fim e essa também teve. Foi como uma água de um rio (que) passou e não voltará mais.*

O questionário subsequente aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

a. Qual a ideia central da sua composição?

*Se todos têm vontade de vencer, vencem.*

b. Qual foi a sua inspiração?

*A minha vida.*

c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Espada e refúgio.*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Queda.*

d. Como acaba a história imaginada?

*Acaba bem; vencendo.*

e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Sim.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Caixão</i>	<i>Perca do marido</i>	<i>Morte</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Igreja</i>	<i>Dar força</i>	<i>Conforte e paz espiritual</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Família</i>	<i>Amparar/esperança</i>	<i>Tudo</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Relógio</i>	<i>Passar os dias (dolorido)</i>	<i>Tempo</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Estrada</i>	<i>Ir adiante</i>	<i>Caminho/vencimento</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>A mesma</i>	<i>Viver ou morrer</i>	<i>Mulher forte</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Rio</i>	<i>Mostrar que tudo que passa, não volta</i>	<i>Algo passageiro</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Cachorro</i>	<i>Ser companheiro</i>	<i>Amizade</i>
<b>FOGO</b>	<i>Tocha</i>	<i>Dor sem remédio</i>	<i>Destruição</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos do sujeito feminino (S18), de 33 anos, permitiram observar, embora numa pseudo-estruturação dos desenhos, num primeiro momento, a exemplo do protocolo anterior, símbolos de um tempo cíclico e progressivo, com a representação das águas, do relógio e da própria morte (ataúde).

Em que pese retratar uma paisagem aparentemente depressiva, com elementos desconexos, a projeção gráfica evidencia traços faciais positivos das personagens, inclusive com alguns (contidos) dispostos numa estrutura circular, sinônimo de proteção. A composição apresenta traços fortes e bem delineados que, especialmente, engendram projeções de desejos, relações, adversidades, impulsos e reações da personagem e, por conseguinte, da respondente.

Num segundo aspecto, a composição textual da respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, narra a versão da respondente à sua história de vida e, a exemplo do protocolo anterior, versa sobre drama e um tempo (destino) positivo, ainda que rítmico e cíclico. O relato estrutura-se numa linguagem conativa (apelativa), com períodos longos e, em alguns momentos confusos (em relação à projeção pictórica), com a presença de hipérbole (em trechos como *fonte de esperança e tragédia que tira o brilho*) e de metáforas (“Deus como refúgio”, conforme cita), enfatizando o tempo como *melhor remédio* para a transitoriedade e para seguir adiante - o poder do progresso e do devir.

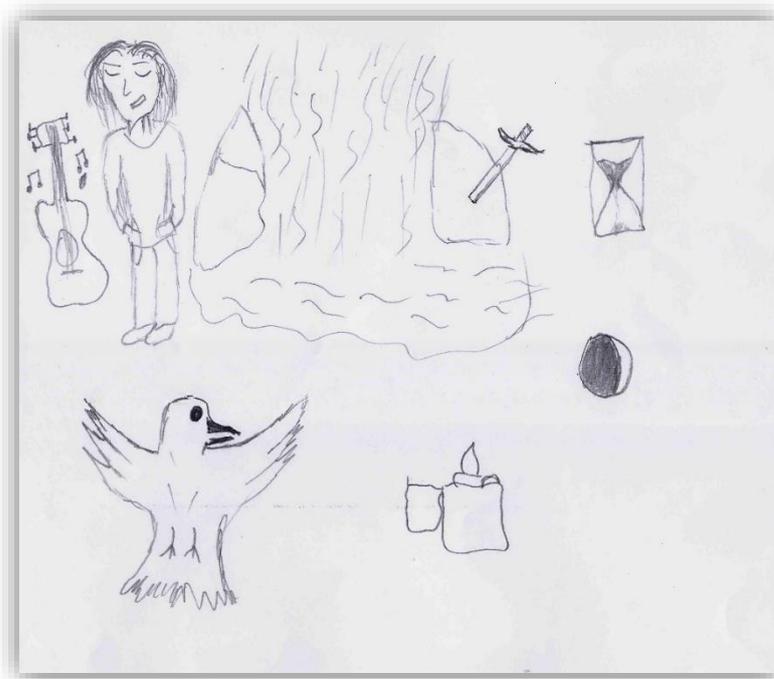
Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (reveladas pelo ataúde, símbolos de perda, morte, de ir ao fundo, da ‘morada fechada’ e da gruta cósmica) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (representadas pelas imagens do relógio, do temor, terror e valor da vida; da fuga, da luta, adaptação, desmame, da própria agitação hídrica representada) e nictomórficas, por outro lado (noite que acolhe, protege e promete uma aurora ainda melhor; do caótico, mas do novo tempo; de um destino intempestivo, no entanto, melhor) inspiração para a composição da respondente (de que “se todos têm vontade de vencer, vencem”).

Numa quarta perspectiva, a respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (a própria autora respondente, sinônimo de força), a espada (simbolizada pela igreja, como sinal de conforto e paz espiritual), o refúgio (a família, representando o amparo e “tudo” o que de melhor há) e o cíclico (com as imagens de uma estrada, simbolizando a atitude de seguir em frente), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo sintético ou dramático e, por conseguinte, um microuniverso sintético existencial sincrônico redobrado (onde a personagem vivencia ambas as ações - de pacificação e combate); e, segundo, tem-se estruturas de harmonização dos contrários (adaptação, assimilação, rítmica), da coerência dos contrastes (em que a síntese não está na unificação, mas na ‘coisa’ articulada, concatenada) e da hipotipose futura (onde o futuro é resultado da imaginação), com agrupamentos simbólicos que valorizam, no caso em tela, o mito do progresso (o ritmo do tempo e das relações) e a própria tecnologia do ciclo (com objetos que representam o destino - águas, relógio, ataúde e o próprio círculo, numa tentativa de dominação do devir).

Ademais, o fogo (representado pela tocha, simbolizando a destruição e a dor “sem remédios”), o animal, simbolizado pelo cachorro (sob a perspectiva da amizade), e a água (representada pelo rio, símbolo da transitoriedade da vida, com imagens de vida, portanto) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Na composição, todos os elementos foram considerados numa dramatização que enfoca a nostalgia e a assimilação de um tempo desafia, machuca e cicatriza.

O protocolo a seguir apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito masculino (S19), de 21 anos, residente no bairro São João.**



Logo abaixo, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Os tempos mudaram. Por muito tempo, o jovem não conseguia ter tempo para ir atrás do que gostava realmente de fazer. Mas agora, isolou-se do mundo. Foi até a cachoeira mais próxima, sintonizou-se com a natureza, acendeu um cigarro, viu um corvo (e) lembrou do poema de E.A.P. (Edgar Allan Poe). Inspirou-se e criou mais uma música. A espada, da pedra, foi retirada.*

O questionário subsequente aborda a ideia central do respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo do mesmo na composição.

a. Qual a ideia central da sua composição?

*Ir em busca do que se gosta realmente de fazer.*

b. Qual foi a sua inspiração?

*Planos futuros.*

c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Refúgio.*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Monstro.*

d. Como acaba a história imaginada?

*É preciso tirar a espada da pedra. Muitos são fortes o suficiente para ir atrás do que querem, mas não sabem.*

e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Sim.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que o referido respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	D.	E.	F.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Cacheira</i>	<i>Trazer paz</i>	<i>Renovação</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada na pedra</i>	<i>Ter papel de analogia</i>	<i>Dificuldade</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Violão</i>	<i>Trazer prazer</i>	<i>Musica</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Ampulheta</i>	<i>Mensurar o tempo</i>	<i>Tempo</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Lua minguante</i>	<i>Mostrar que tudo muda</i>	<i>Transformação</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Jovem</i>	<i>Personagem principal</i>	<i>Eu</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Cachoeira</i>	<i>Trazer paz</i>	<i>Renovação</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Corvo</i>	<i>Trazer inspiração</i>	<i>Arte</i>
<b>FOGO</b>	<i>Isqueiro</i>	<i>Acalmar</i>	<i>Paz</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos do sujeito masculino (S19), de 21 anos, permitiram observar, num primeiro momento e embora sob desenhos pseudo-estruturados e aparentemente desconexos, um universo onírico em discurso que - dentre outras imagens possíveis - trata da relação eu e entorno.

O desenho ainda dispõe de plástica definida e traços firmes, cercado de contornos e sombreamentos. Ladeando a personagem (composto com cabeleiras onduladas, mãos no bolso, além dos olhos e expressão facial que permanecem fechados) e seu instrumento musical,

por exemplo, é possível perceber as linhas agitadas que representam as águas, culminando com um pássaro, numa proporção maior que os demais elementos, com as asas abertas (liberdade), aparentemente conotando um voo pleno (de independência e ambiência bucólica, numa imediata oposição ao centro, ao cativo/à gaiola).

Além disso e, especialmente, a projeção gráfica permite identificar a relevância, para o personagem e, por conseguinte, para o respondente, dos símbolos do tempo, dentre os quais, a ampulheta (aparelho inventado há três séculos para medir a fração do tempo) e a reprodução de uma lua minguante (dos ritos, equilíbrio, feitiços e do repouso da maré). Para finalizar seu devaneio pictórico, o respondente ainda faz referência à icônica *Excalibur*, a espada mágica do Rei Artur (mito britânico), sinônimo de soberania e justiça; numa das versões, por exemplo, o Rei Artur obteve o trono retirando a espada da pedra, uma vez que ninguém havia conseguido: “somente o verdadeiro rei, puro de coração, poderia fazê-lo”.

Num segundo aspecto, a composição textual do respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, delinea, com originalidade, figuras de linguagem, tais como metáfora e anáforas, além de uma especial referência ao escritor americano Edgar Allan Poe, autor de contos misteriosos, dentre os quais, o poema *The Raven*, o corvo, traduzido no século XIX pelo escritor brasileiro Machado de Assis; a história de uma ave negra (sinônimo de astúcia, cura, fertilidade, morte, solidão e mal presságio) que grasna, sob a sombra que assombra, ansiosa pelo sol e pelo destino; aliás é o destino que é regido pela musicalidade do relato, como se a personagem compusesse, de fato, a própria vida, o domínio do devir, da harmonia e da assimilação do próprio tempo, com suas nuances.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), o respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (como a cachoeira, simbolizando o entorpecimento, o universo harmonioso - neste caso; uma descida ao ventre, um pouco de ‘mística’, sublimando desafios e unindo sagrado ao profano) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (reveladas pela ampulheta, sinônimo da antítese, do terror da vida, prenúncio de morte, fuga e adaptação) e nictomórficas, por outro lado (escuridão da noite, cegueira inconsciente, marés - cabeleiras, além do movimento e reflexo das águas), inspiração para a composição do respondente (ir em buscar do que “realmente se gosta de fazer”).

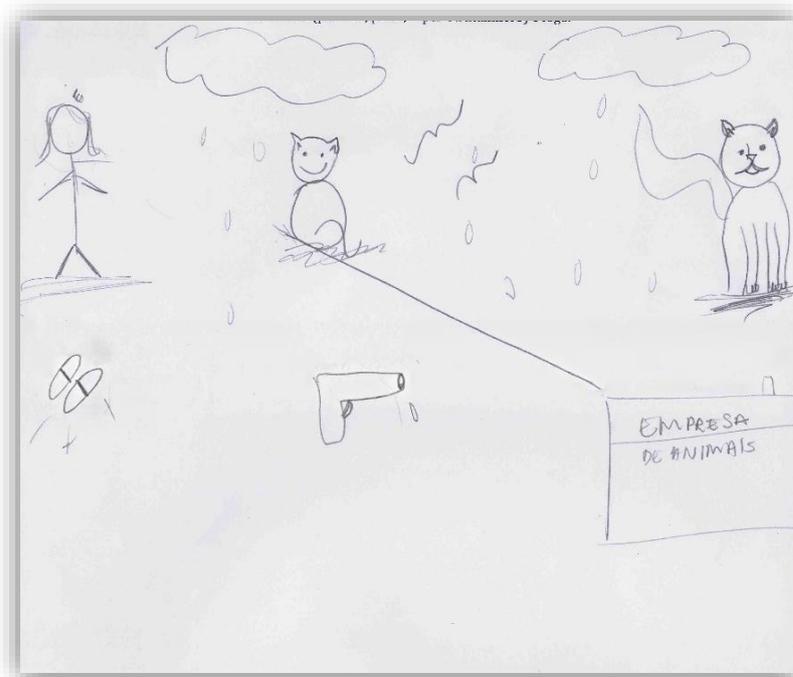
Numa quarta perspectiva, o respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (o jovem,

protagonista, representando o próprio respondente), a espada (numa analogia à dificuldade), o refúgio (o violão, sinônimo de musicalidade e prazer - tido como principal elemento da composição, segundo o respondente) e o cíclico (a lua minguante, mutante e transformadora), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

A composição traz o tempo mortal para um primeiro plano, deslocando a personagem e sua espada (outrora combativos) para um segundo estágio no teste; um tempo rítmico, progressivo e, permanentemente, cíclico. Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo sintético ou dramático e, por conseguinte, um microuniverso simbólico na forma negativa (evidenciando um dualismo pessimista e mortal); e, segundo, tem-se estruturas de harmonização dos contrários (acordo de adaptação universal), caráter dialético ou contrastante da mentalidade sintética (num contraste dramático e valoriza as antíteses do tempo) e da hipotipose futura (onde o futuro é presentificado pela imaginação), com símbolos cíclicos (um tempo sem começo e fim, composto por fases), tais como o ciclo lunar (representado pelas fases da lua, por exemplo, pela histólise diluvial; da regeneração em meio ao caos - estado primordial; da lua, guardiã dos mistérios e da ancestralidade), a tecnologia no ciclo (com sinais que representam o tempo e o destino - círculos e a ampulheta) e o mito do progresso (fuga do tempo e a esperança da vitória sobre ele).

O fogo (representado pelo isqueiro, simbolizando a paz), o animal, revelado pelas imagens de um corvo (simbolizando, para o autor respondente, as artes), e a água (representada pela cachoeira, símbolo de renovação, com imagens de vida) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Na composição, todos os elementos foram utilizados numa projeção (pictográfica e textual) dramática, conciliadora e harmoniosa.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S20), de 24 anos, residente no bairro São João.**



A seguir, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Uma senhora alucinada, com o uso de entorpecentes, fez uso de arma de fogo, assusta um gatinho, que teve uma queda. O gatinho busca refúgio em sua mãe. Nesse refúgio, uma tempestade os acompanha, donde buscam auxílio em uma empresa que gera, movimenta e abriga. Passada a tempestade, pássaros surgem simbolizando bonança.*

O questionário subsequente aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

a. Qual a ideia central da sua composição?

*Necessidade do próximo.*

b. Qual foi a sua inspiração?

*Gosto de gatos.*

c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Monstro, personagem e refúgio.*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Fogo. Só o monstro já daria conta de assustar.*

d. Como acaba a história imaginada?

*Paz, com final feliz.*

e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Não. Se estivesse na cena, abrigaria os gatos.*

A última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	A.	B.	C.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Declive</i>	<i>Representar o tombo e a queda</i>	<i>Pequeno fracasso</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Pessoa</i>	<i>Assustar o gato</i>	<i>Superioridade/força</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Mãe do gato</i>	<i>Proteger o gato</i>	<i>Segurança</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Drogas</i>	<i>Atordoar com o consciente da pessoa</i>	<i>Mal</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Empresa</i>	<i>Movimentar as pessoas/economia</i>	<i>Formação/sociedade</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Gato</i>	<i>Demonstrar que consegue ser mais forte que o monstro</i>	<i>Resistência</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Chuva</i>	<i>Fez parte da narrativa</i>	<i>Dificuldade</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Pássaros</i>	<i>Pássaro, passar a chuva</i>	<i>Paz/calmaria</i>
<b>FOGO</b>	<i>Arma</i>	<i>Amedrontar o gato.</i>	<i>Medo</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos, o próprio relato e o inventário de simbolização do sujeito feminino (S20), de 24 anos, embora pseudo-estruturados e desconexos, permitiram observar uma disposição gráfica, primeiro, com traços bem delineados, sombreados e linhas retas e oblíquas. No desenho, é possível atentar para a ausência de traços faciais na personagem

humano, diferentemente da representação dos felinos - símbolo de sagacidade, equilíbrio e independência (um deles, segundo o relato textual, cumulando a função de personagem principal no enredo), possíveis gatilhos para a sensibilidade e inquietudes do sujeito que se personifica nas imagens do animal.

Além disso, nuvens densas e pingos preenchem a projeção gráfica que traz a chuva como agente devastador, culminando com a representação de uma “empresa de animais” (conotação mercadológica à composição) e de uma arma, cujo projétil assemelha-se a uma lágrima e sequer segue adiante.

Num segundo aspecto, a composição textual da respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, evidencia, com originalidade e coerência no que se propõe a representar (tendo como base sua projeção pictórica), primeiro o deslocamento da imaginação da respondente para um personagem animal e, segundo, uma comunicação figurada por hipérbole e paradoxos, a exemplo de um dos felinos, o protagonista, que busca refúgio numa “empresa de animais” - que gera e movimenta, implicitamente numa alusão ao comércio e ao lucro.

Há no relato, a busca pela harmonização, pureza das essências e pela intimidade das substâncias, onde a personagem desapega-se e compreende sua condição perante um tempo - que o engole e o aconchega, numa tentativa de desdramatizar a angústia desse mesmo tempo - que é mortal, mas promissor - por intermédio de cada conteúdo simbólico e imaginário.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (representadas pelo declive - fracasso, dor, esmagamento, vertigem e ‘descer ao fundo’) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (apresentadas por meio das drogas - fuga, caos, errância cega, agitação, inclusive hídrica - inundações e chuvas, a própria morte) e nictomórficas, por outro lado (tristeza, revolta, pecado e tempo mortal e cíclico), inspiração para a composição da respondente (a necessidade do próximo).

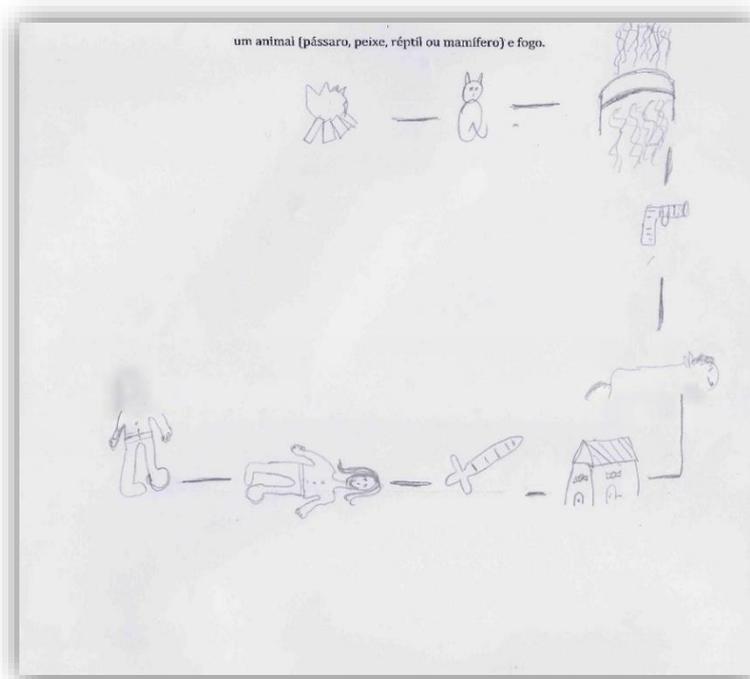
Numa quarta perspectiva, a respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (representado por um gato, símbolo de persistência para a respondente e tido como um dos principais elementos da composição), a espada (simbolizada por um humano, numa alusão à sua força e superioridade, e que assusta o felino), o refúgio (a progenitora do felino, sinônimo de proteção,

também considerado um dos principais elementos na composição, segundo a respondente), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

Nesta direção, a composição - como um todo recolhe o gládio (mas não o exclui) - eufemizando o monstro para valorizar o refúgio, a potência na imanência e no negrume seguro e quente da intimidade; um espírito que procura a própria luz e uma queda sinônimo de amortecimento e de taça (recipiente). Configura-se, neste cenário, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo místico ou antifráscico e, por conseguinte, um microuniverso místico impuro (quando, embora haja sinais do heroico, espada e monstro seguem desintegrados e sem função definida junto à personagem); e, segundo, tem-se estruturas de redobramento e perseverança (acolhida noturna que estimula percepções e a perseveração) e de viscosidade e adesividade do tema (aproximando ainda mais a percepção da expressão, a partir dos verbos e atitudes), com símbolos de inversão, tais como a expressão do eufemismo (figuras femininas, águas profundas; um regresso que não é convidativo, mas que vale a pena; proteção, cautela e tranquilidade, tanto na subida quanto, especialmente, na descida), o encaixamento e o redobramento (a dupla negação) e os agrupamentos *mater* e matéria (fendas e feminilidades fecundas).

Ademais, o fogo (representado pela arma, que amedronta e proporciona o medo), o animal, simbolizado pelos pássaros (sinônimo de arautos da calma e paz, sobretudo no que se refere às chuvas, segundo a respondente), e a água (revelada pela chuva, com imagens negativas e que representa a dificuldade para a respondente) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Enfim, todos os elementos foram utilizados na ficção que aposta na quietude e no aconchego da descida em prol de um retorno temporal cíclico mas, sobretudo, triunfal.

O protocolo abaixo apresenta a representação gráfica e fatos simbólicos representados em imagens, na visão de um **sujeito feminino (S21), de 24 anos, residente no bairro Monte Castelo.**



Na sequência, o sujeito respondente elaborou um relato, organizando - discursiva e textualmente, a sua proposta de representação pictórica.

*Era uma vez a garota Isadora (que) sofreu uma queda devido ao confronto na selva com índios e para se defender tinha uma espada. Como estava muito cansada, achou uma casa para se abrigar; depois de descansar, continuou seu passeio, mas na porta da casa encontrou um leão. Fechou a porta e procurou algo para se defender e achou uma arma e atirou no leão para poder sair de casa. Com tantos obstáculos e cansada ajudou um lindo rio com águas cristalinas; assim que bebeu a água, sentou(-se) na beira do rio e se aproximou um gato carinho(so); foi anoitecendo, começando o frio, e Isadora fez uma fogueira para aquecer ela e o gato, o companheiro.*

O questionário a seguir aborda a ideia central da respondente, sua inspiração, os principais elementos utilizados, a necessidade (ou não) de eliminação de algum deles, bem como, a conclusão da sua trama, e se há protagonismo da mesma na composição.

a. Qual a ideia central da sua composição?

*Enfrentar os obstáculos.*

b. Qual foi a sua inspiração?

*Menina.*

c. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

*Personagem e animal.*

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

*Monstro.*

d. Como acaba a história imaginada?

*Final feliz com o gato.*

e. Você estava na cena? Se estivesse, o que você faria?

*Sim. Pensei em mim.*

A quarta e última etapa do protocolo, permitiu que a referida respondente indicasse, com clareza, a sua forma de representação, função ou o papel exercido, além do simbolismo de cada um dos 9 (nove) elementos da composição proposta.

Elemento	D.	E.	F.
	Representado por	Função/Papel	Simbolizando
<b>QUEDA</b>	<i>Menina deitada</i>	<i>Representar o tombo</i>	<i>Dor</i>
<b>ESPADA</b>	<i>Espada</i>	<i>Brigar com índios</i>	<i>Defesa</i>
<b>REFÚGIO</b>	<i>Casa</i>	<i>Acolher a menina</i>	<i>Abrigo</i>
<b>MONSTRO</b>	<i>Leão</i>	<i>Assustar a menina</i>	<i>Medo</i>
<b>CÍCLICO</b>	<i>Arma</i>	<i>Matar o leão</i>	<i>Para poder ir adiante</i>
<b>PERSONAGEM</b>	<i>Isadora (a menina)</i>	<i>Representar passeio</i>	<i>Guerreira</i>
<b>ÁGUA</b>	<i>Ponte + rio</i>	<i>Beber/refrescar</i>	<i>Vida/renovação</i>
<b>ANIMAL</b>	<i>Gato</i>	<i>Amenizar a tristeza</i>	<i>Amizade</i>
<b>FOGO</b>	<i>Fogueira</i>	<i>Aquecer a menina e o gato</i>	<i>Sobrevivência</i>

Os conteúdos imagético-simbólicos do sujeito feminino (S21), de 24 anos, permitiram observar, num primeiro momento, um movimento e uma certa linearidade (quase

circular) temporal que ajuda a expandir a composição, sobretudo, num sentido anti-horário. As linhas indicativas encarregam-se de prenunciar cada fase da mudança e do deslocamento dos elementos.

A projeção gráfica, com plástica detalhada e traços e dimensões equilibrados que evidenciam clareza na consecução das etapas, também revela o consentimento e liberdade da respondente para vivenciar *frames* e frações de suas experiências imaginárias, num desenho que enfatiza: muito mais a representação das relações intra do que inter-pessoais; o realce para a personagem, ora em posição vertical, ora na linha do solo; os riscos trêmulos das cabeleiras e da caracterização das águas - que fluem sob a ponte; e, finalmente, a espada fálca (em riste), embora longe das mãos da personagem.

Num segundo aspecto, a composição textual da respondente e a forma como articulou os elementos arquetipais do protocolo, delinea, com conectivos, verbos e adjetivações, um relato coerente (para o que o teste propõe) e apelativo, envidando estímulos tanto para o lado combativo (esquizomorfo e heroico), com a verticalidade, a purificação, a água límpida e viril (que penetra na terra, fecunda, mas que, ao mesmo tempo, devasta), e da separação entre bem e mal, quanto para o espaço místico, da feminilidade, do regresso, da cautela na descida e da assimilação; gatilhos para conflitos interpessoais, combate e, ao mesmo tempo, solidão e retiro.

Num terceiro aspecto, considerando todo o inventário simbólico do teste (da disposição gráfica, passando pelo relato, questionário e pelo quadro-síntese), a respondente revelou traços que configuram o problema do tempo mortal, representados, por imagens da queda, catamórficas, por um lado (a menina Isadora e seus medos, angústia e eventual perda do apoio) e, a partir de imagens do monstro, teriomórficas (reveladas pela mordicância, temor, eminência da morte, rugido e devoramento das imagens do leão) e nictomórficas, por outro lado (águas paradas, mas profundas; devaneio hídrico enquanto espelho, reflexo, destino e tempo fatal), inspiração para a composição da respondente (enfrentar os obstáculos).

Numa quarta perspectiva, a respondente dá pistas do desencadeamento de sua temática e da configuração da angústia humana diante de uma realidade finita, a partir de uma teia de relações estabelecidas entre os elementos de estruturação: a personagem (a jovem Isadora, protagonista, representando a luta, tida pela respondente como um dos principais elementos da composição), a espada (numa analogia à necessidade de defesa), o refúgio (a casa, sinônimo de abrigo) e o cíclico (a arma, que mata e permite avançar, ir adiante), permitindo a indicação dos regimes, universos, estruturas, símbolos e microuniversos míticos.

A composição enaltece o movimento, a intensidade e o ritmo do tempo - que permite, concomitante, combater e se refugiar; uma eterna dinâmica cíclica para a busca pelo progresso, que harmoniza pelos contrastes. Configura-se, neste caso, primeiro, sinais de um regime noturno sob um universo sintético ou dramático e, por conseguinte, um microuniverso existencial sincrônico redobrado (onde a personagem vivencia ambas as ações - vida pacífica e combate); e, segundo, tem-se estruturas de harmonização dos contrários (harmonia rítmica e universal), da coerência dos contrastes (coerência que salvaguarda distinções) e da hipotipose futura (futuro já presente por meio da imaginação), com símbolos cíclicos (um tempo sem começo e fim, composto por fases), tais como o mito do progresso (a morte enquanto condicionante para que a vida renasça; luta constante e terror diante do mesmo tempo que angústia e traz esperança).

Em suma, o fogo (representado pela fogueira, simbolizando a necessidade de sobrevivência), o animal, revelado pelo felino (simbolizando a amizade e o elixir para a tristeza), e a água (representada pelo rio e pela ponte, símbolo de renovação, com imagens de vida) consubstanciaram os elementos complementares do AT-9. Na composição, todos os elementos foram utilizados numa projeção (pictográfica e textual) dramática, de superação e harmônica.

Após a análise individual dos 21 protocolos, ainda sob a perspectiva do AT-9, chega-se à tabela a seguir, um quadro síntese dos universos e microuniversos míticos dos respondentes, no entanto, identificados - num primeiro momento - no conjunto (contemplando ambas as gerações), tendo como base os elementos de estruturação: a personagem, a espada, o refúgio e o algo de cíclico.

Tabela 2: Os universos e os microuniversos míticos da pesquisa

<b>Universos (total)</b>		<b>Microuniversos</b>		<b>N</b>	<b>%</b>
Heroicos (4.76%)		Forma negativa		1	4.76
Místicos (57.14%)		Místico integrado		2	9.52
		Super místico		2	9.52
		Místico impuro		4	19.05
		Místico lúdico		4	19.05
		Sincrônico		Redobrado	4
Sintético (38.1%)	Universo existencial	Desdobrado		1	4.76
		Forma negativa		1	4.76
	Universo simbólico	Forma negativa		2	9.52
Total				21	100

Fonte: DURAND Y. (1988), adaptado pelo autor.

A tabela, que contempla a totalidade (percentual) dos universos e microuniversos míticos dos respondentes da pesquisa, ressalta, num primeiro momento, uma maior incidência do regime noturno (o universo místico, com microuniversos míticos impuro e lúdico), ou seja, embora haja sinais do heroico, o gládio/a espada e o monstro se afastam ou se desintegram da personagem, numa eufemização que se aproxima de um tom de diversão e espontaneidade. Além disso, o universo místico ou antifráscico durandiano traz a profundidade da fantasia noturna, uma espécie de fidelidade e recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes (refúgio), onde a simetria já não está na antítese (diurna), mas no aconchego do lar (noturno).

O universo sintético ou dramático (ainda sob o negrume) também ganha destaque, com ênfase no universo existencial sincrônico redobrado (quando de fato, a personagem vivencia as duas ações - pacificação e combate), no entanto, muito mais voltado para uma proposta de harmonia (que é rítmica, cíclica e, portanto, universal), valorizando as antíteses e a coerência do tempo. No universo sintético, como já fora evidenciado, o futuro (temporal) é presentificado e dominado pela imaginação, especialmente pelo mito.

Num desdobramento da tabela acima, o próximo quadro sintetiza os universos míticos, no entanto, subdividindo-os em gerações (as duas propostas geracionais - com base na perspectiva de Gilbert Durand - da presente pesquisa).

Tabela 3: Síntese dos universos míticos, divididos por gerações

Universos (total - 2 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> geração)		Microuniversos		2 <sup>a</sup> geração	1 <sup>a</sup> geração
Heroicos (1;0)		Forma negativa		1	-
Místicos (8;4)		Místico integrado		2	-
		Super místico		1	1
		Místico impuro		2	2
		Místico lúdico		3	1
Sintético (2;6)	Universo existencial	Sincrônico	Redobrado	-	4
			Desdobrado	1	-
	Forma negativa		1	-	
	Universo simbólico	Forma negativa		-	2

Fonte: DURAND Y. (1988), adaptado pelo autor.

Em complementação aos apontamentos anteriores, a presente tabela reitera a recorrência maior do universo sintético, com ênfase do microuniverso existencial sincrônico redobrado, no entanto, para a 1<sup>a</sup> geração (sujeitos respondentes de 21 a 50 anos) e, na sequência, reforça uma maior incidência do universo místico, com enfoque no microuniverso lúdico para a 2<sup>a</sup> geração (sujeitos respondentes de 55 a 84 anos).

As próximas quatro tabelas apontam características relevantes do elemento água (elemento fundante e arquetipal intrínseco à pesquisa), revelando seus aspectos morfológicos (as imagens), sua funcionalidade (funções) e simbolismo (forma de representação simbólica) no enredo (pictórico e textual) dos sujeitos respondentes (visão coletiva).

Tabela 4: Aspectos morfológicos do elemento 'água'

<b>Imagens</b>	<b>2ª geração</b>	<b>1ª geração</b>	<b>Total</b>
Rio ou riacho	2	1	3
Chuva	3	2	5
Cachoeira + rio (ou enxurrada)	1	4	5
Diferentes (poço artesiano e lágrimas)	3	-	3
Mar, oceano	1	1	2
Garrafa ou copo com água	1	-	1
Abstração (metáforas)	-	2	2

Fonte: DURAND Y. (1988), adaptado pelo autor.

Num primeiro aspecto morfológico do elemento água, houve um total de recorrências, respectivamente das imagens da chuva, de cachoeira + rio (ou enxurrada), seguidos do rio ou riacho, além de poço artesiano e lágrimas. Na 1ª geração, destaque para as imagens de cachoeira + rio (ou enxurrada) e, na 2ª geração, as ressonâncias evidenciaram a chuva, bem como as imagens de poço artesiano e lágrimas.

Tabela 5: Síntese dos aspectos morfológicos do elemento 'água'

<b>Grupo de imagens</b>	<b>Imagens em questão</b>	<b>2ª geração</b>	<b>1ª geração</b>	<b>Total</b>
Água em movimento (fluindo livremente)	Enxurrada, cachoeira do rio, rio	3	6	9
Outras figurações	Chuva, Garrafa ou copo com água, poço	5	1	6
Água represada ou bloqueada, ou estendida	Cascata / Lago, mar / oceano	1	1	2
Diferentes, Abstrações		2	2	4

Fonte: DURAND Y. (1988), adaptado pelo autor.

Em complementação aos aspectos morfológicos, desdobrando um pouco mais os grupos e as imagens em questão do elemento arquetipal água, para ambas as gerações as

imagens de enxurradas, cachoeira do rio ou rio, consubstanciando um grupo de imagens das águas que fluem, correm, que levam o que tem pela frente, ficaram num primeiro plano.

A 1ª geração confirmou as imagens do olhar global, ou seja, águas em movimento, ao encontro do drama cíclico da vida - do devir - e do universo sintético (no caso deles); já a 2ª geração, também ao encontro do universo místico já destacado, revelou imagens mais próximas da chuva, da garrafa ou do copo com água ou mesmo do poço, numa alusão ao recipiente, à taça, ao líquido fecundante (sêmen), cuja preocupação está no refúgio e na sobrevivência, embora sob ventos contrários constantes.

A próxima tabela demonstra as imagens e grupos que configuram aspectos da funcionalidade do elemento arquetípico água para os 21 sujeitos respondentes tubaronenses, divididos em duas gerações.

Tabela 6: Aspectos da funcionalidade do elemento 'água'

<b>Grupo de função</b>	<b>Imagens em questão</b>	<b>2ª geração</b>	<b>1ª geração</b>	<b>Total</b>
Decorativo	Local de encontro	1	3	4
	Limite, barreira	-	1	1
Utilidade para o personagem	Moinho, navegação	1		1
	Bebida – exigência de água	3	1	4
	Diversos	2	-	2
Perigo para o personagem	-	1	2	3
Tratamento simbolicamente	-	3	3	6

Fonte: DURAND Y. (1988), adaptado pelo autor.

Sob o aspecto funcional, a totalidade dos respondentes trouxe - para um primeiro plano - a função utilitária e condicionante (à personagem) do elemento água, ou seja, interface direta com os protagonistas dos protocolos (enredos pictográficos e textuais), seguida do tratamento simbólico, ou seja, metafórico da água (vida, lágrima e devaneios hídricos em geral), também proporcionalmente incidente para ambas as gerações.

No que tange a 1ª geração, o destaque funcional da água foi para o papel decorativo, como local de encontro (símbolo de socialidades e reenergização; e não como perigo). Já a 2ª geração ratificou a incidência da função de subsistência junto às imagens hídricas.

O último aspecto a ser analisado, para ambas as gerações e específico para o elemento água, está relacionado aos aspectos do simbolismo, segundo Durand Y. (1988), divididos entre positivos (símbolos de vida) e negativos (símbolos de morte).

Tabela 7: Aspectos do simbolismo do elemento 'água'

<b>Simbolismo (vida)</b>	<b>2ª geração</b>	<b>1ª geração</b>	<b>Total</b>
Vida	4	1	5
Força	-	3	3
Utilidade	3	1	4
Liberdade	1	2	3
<i>Total</i>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>15</b>
<b>Simbolismo (morte)</b>			
Obstáculo	2	1	3
Perigo	1	2	3
<i>Total</i>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>6</b>

Fonte: DURAND Y. (1988), adaptado pelo autor.

Conforme tabela acima, o aspecto simbólico positivo, ou seja, as imagens de vida, prevalece tanto na totalidade quanto na especificidade de ambas as gerações, com um detalhe: na 1ª geração, símbolos de força (espiritualidade, sintonia com o meio ambiente, liberdade, dentre outros atributos vinculados); já na 2ª geração apenas se reitera o símbolo da água enquanto sinônimo de existência, de crescimento, movimento, dentre outros qualificadores ao vocábulo *vida*.

E, por último, a tabela abaixo sintetiza, a partir do aspecto do simbolismo do teste experimental arquetípico, todos os nove elementos (personagem, queda, espada, monstro, algo cíclico, fogo, animal e a própria água), com vistas a sobressair (e a estabelecer relações) os símbolos positivos e negativos - de vida e de morte.

Tabela 8: Aspectos do simbolismo dos 9 elementos

<b>Simbolismo</b>	<b>2ª geração</b>		<b>1ª geração</b>		<b>Total</b>	
	+	-	+	-	+	-
Queda	1	10	2	8	3	18
Espada	8	3	8	2	16	5
Refúgio	11	-	9	1	20	1
Monstro	-	11	-	9	-	20
Elemento cíclico	10	1	10	-	20	1
Personagem	10	1	10	-	20	1
Água	8	3	7	3	15	6
Animal	10	1	10	-	20	1
Fogo	11	-	5	10	16	5

Fonte: DURAND Y. (1988), adaptado pelo autor.

Na totalidade dos respondentes, é possível inferir, com base na tabela supracitada, recorrências ligadas às imagens de vida em detrimento às de morte, levando-se em consideração o conjunto dos nove elementos arquetipais envolvidos no AT-9. No entanto, ao desconsiderar (apenas para uma análise momentânea) os elementos monstro e queda, naturalmente negativos

na teoria geral do imaginário proposta por Gilbert Durand (símbolos teriomórficos e catamórficos, sinônimos de angústia e de morte), o elemento água se apresentaria como o menos positivo diante da coletividade. Além disso, um outro ponto de vista é que a positividade do elemento espada, neste caso, está muito mais relacionado à recolha do drama e do lúdico do que das atribuições esquizomorfas do regime diurno (tendo em vista a análise das respostas precedentes).

Em suma, o inventário revelado pelo Arquétipo Teste dos Nove Elementos (AT-9) encadeado sob enredos pictóricos e textuais, trouxe indícios relevantes dos universos e microuniversos míticos dos 21 tubaronenses envolvidos na pesquisa, no entanto, ainda aquém dos aspectos que, de fato, os aproximem de um mito fundador ou de mitos diretores universais. A oportunidade de prosseguir conduz a possibilidade de complementação e de interface de outras mitohermenêuticas: a mitocrítica e a mitanálise.

## 4.2 A MITOCRÍTICA

O que dota a experiência mítica de pluralidade, sentimento de pertencimento e de trans-historicidade, por meio de cada vocábulo, imagem ou qualquer outra forma de expressão nas narrativas, é a sua potência simbólica. É esta eterna capacidade e reciprocidade de imaginar, mas, sobretudo, de potencializar a transcendência do símbolo (que reflete as relações - e a criatividade - dos indivíduos, bem como sua interação com o entorno, alicerçadas em arquétipos que se ressignificam em cada nova aparição) que viabiliza o imaginário revelado em discurso, por intermédio do mito.

É o sentido simbólico, no discurso mítico, e não o encadeamento de cada narrativa, que configura certa linearidade ao significante (sinônimo de símbolo, portanto). No mito, por exemplo, as formas de expressão jamais terão seus significados precisamente manifestos ou definidos: sempre haverá um rastro dessa universalidade simbólica, pelo dinamismo das imagens e funções que engendram, ou seja, existirá sempre um aspecto inconsciente, mais amplo; a exemplo de cada elemento da personalidade encontrado no subcapítulo anterior com o AT-9, percebe-se que subsiste um psiquismo humano latente ou na penumbra de um inconsciente que se expressa e deixa vestígios - traços míticos e arquetipais, captados através do arranjo narrativo de suas imagens e símbolos - formando uma consciência individual e coletiva e que vem, especialmente, legitimando os estudos da linguagem simbólica, das ciências das profundezas e, por conseguinte, da presente pesquisa.

Após a abordagem, a descrição de aspectos da ressonância dos arranjos simbólicos e identificação de universos e microuniversos míticos, culminando com a revelação de aspectos morfológicos, funcionais e simbólicos do elemento água, a partir dos fenômenos apreendidos pela intuição de cada um dos 21 sujeitos respondentes, por meio do AT-9, o presente subcapítulo propõe o avanço de mais um passo na trajetória para buscar o lastro do universo simbólico em direção ao imaginário tubaronense de 1974, ao averiguar, por meio da mitocrítica, os núcleos mitêmicos e arquetipais revelados pelas redundâncias e recorrências de uma matriz mítica (o mito da grande enchente), ressaltando que, de fato, o papel do mito extravasa a mera função de contar ou repetir uma história.

Na mitodologia de Gilbert Durand, é a mitocrítica que permitirá identificar, na coletividade, ou seja, na totalidade dos mesmos 21 sujeitos respondentes, na faixa dos 21 aos 84 anos (analisados a partir de dois grupos geracionais, dos 21 aos 50 anos e, respectivamente, dos 55 aos 84 anos, obedecendo a proposta metodológica - intervalos de 25 a 30 anos), desta vez, por intermédio das narrativas resultantes das nove palavras significativas propostas por esse autor (iscas semânticas) das entrevistas orais - Apêndice A, os mitemas (patentes e latentes), os mitologemas, a narrativa canônica, a variante e a constelação de afinidades que determinam a explicitação, a usura e a persuasão de um mito (e o drama) da grande enchente de 1974.

Esta etapa prevê duas fases na análise e apresentação da pluralidade das narrativas/entrevistas, tendo como premissas as nove iscas semânticas e a hipótese do mito da grande enchente de 1974. A primeira etapa, demonstrará, a partir das frações da decupagem das falas, os temas redundantes, sejam ações, qualificativos, personagens ou situações afins. A segunda, evidenciará, a partir dos temas recorrentes e de cada isca semântica, os mitemas (patentes e latentes), a amplitude (no caso dos mitologemas), a narrativa canônica, a variante e a constelação de afinidades, contextualizando as convergências a eventuais mitos fundadores.

Vale salientar, a exemplo do que ocorreu com a primeira fase da abordagem (AT-9): primeiro, que nenhum dos 21 sujeitos respondentes, de endereços distintos, teve conhecimento prévio da temática do presente estudo, evitando a indução consciente (exceto, e por óbvio, com a utilização das palavras sugeridas aos entrevistados pelo autor); e, segundo que, na abordagem, todos os entrevistados foram informados e estiveram à vontade para discorrerem sobre uma, algumas ou todas as iscas semânticas propostas, ou mesmo, desconsiderá-las em sua totalidade.

Abaixo, diante dos dois grupos geracionais de entrevistados, a primeira fase mitocrítica, sob a perspectiva das nove palavras significativas ou iscas semânticas.

#### 4.2.1 1974

Com exceção do entrevistado S20, que - de pronto - estabeleceu, mesmo que titubeando, uma analogia da data com uma competição esportiva mundial de futebol de campo (“Copa. Acho que teve Copa em 1974, se não me engano ...”, segundo o respondente), todos os demais respondentes, tanto da primeira quanto da segunda geração, aproximaram a data (isca semântica) à recorrência da temática enchente.

Na primeira geração, dentre as inúmeras impressões possíveis, destaque para as falas dos sujeitos S12, S13 e S14 que vivenciaram, embora na infância, o fatídico momento, denotando à cronologia proposta a temática *enchente*, bem como, aos qualificativos destruição, medo e instabilidade (física e emocional).

Além disso, ainda no que tange à primeira geração (21 aos 50 anos), revela-se, especialmente, as redundâncias e afirmações dos respondentes S15, S16, S17, S18, S19 e S21, que sequer eram nascidos (ou que nasceram) no período em que o acontecimento de fato ocorreu, estabelecendo relações similares aos demais, vinculando a temática *enchente* à cidade de Tubarão, à própria data de nascimento (a exemplo da fala do sujeito S15, que nasceu em 1974: “Enchente e data de nascimento”, disse) e a dificuldade relatada por outras pessoas (por quem viveu ou por bibliografias especializadas), como a fala retratada pelo respondente S18: “A enchente também, né? Eu não vivi, mas é muito falado e lembrado. Escuto que foi uma tragédia, que era o fim do mundo para as pessoas; perderam tudo (bens, famílias, filhos) com tanto custo; tristeza”.

Já no que se refere à segunda geração, além da vinculação com o calendário cronológico (isca semântica) à temática *enchente*, há, neste caso, uma associação (adjetiva e superlativa) ao vocábulo, tais como *grande*, *catastrófica* e *triste*, registrado nas falas dos sujeitos S3, S2, S4, S5, S8 e S10, além do respondente S9 que, de forma patente (explícita), aproximou o adjetivo *tristeza* à isca semântica e, por conseguinte, à temática *enchente*: “significa um ano de tristeza, né? De destruição; pessoa correndo de um lado para o outro; pedindo ajuda; foi muito triste”.

Muitos entrevistados da segunda geração, ao simples fato de ouvirem a palavra significativa *1974*, descrevem, ainda mais, as nuances da temática enchente, a exemplo do sujeito S7, que, além de ratificar o vocábulo, agregou detalhes à sua versão daquele ano: “Minha família ficou em frente da Catedral, na casa do falecido João Barreiro, onde caiu um helicóptero atrás da casa dele; eu não consegui chegar até lá; fiquei engalhado perto do Posto Santo Anjo, onde tinha o Hotel Glória; fiquei dois dias ali; na frente do Hotel só víamos passar caminhão;

vaca, boi, inclusive nós conseguimos pegar um porco nadando; este porco trouxemos para dentro, matamos para comermos; depois foi invadido um mercado ali próximo”; ou do sujeito S6: “foi um pavor; para você ter uma ideia minha casa não era aqui; minha casa era bem grande, lá em baixo; a água foi até a telha; saímos para os Campos Verde; quando chegamos não tinha mais parede, moveis, tudo; não esqueço; éramos novos, com três filhos e tudo até ali adquirido tinha sido com sacrifício; e vimos tudo ir por água abaixo; foi um pavor; esta cena não me esqueço até hoje: um senhor, lá de campos verdes, vinha de canoa pegar as pessoas ali na igreja; mas, ele veio próximo aqui de casa: ‘meu deus quando eu vi a canoa, porque só víamos a copa dos coqueiros’, só lembro de ter pego a roupa do meu marido, dos meus filhos e coloquei uns trinta queijos dentro de uma mala; na minha cabeça pensei: ‘meu deus, se o mundo for acabar, teremos comida, pelo menos para mais trinta dias’”, dentre outros tantos relatos da referida geração (55 aos 84 anos).

Ambas as gerações demonstraram em suas falas aspectos relevantes discorridos até aqui: primeiro, que a história narrada é uma articulação lógica e cronológica das grandes relações simbólicas que veicula, salvaguardando uma revolta contra a concepção linear em favor de um tempo, cíclico, cósmico e infinito (DURAND, 2002); segundo, que uma narrativa mítica, embora cíclica, se alicerça em algum momento da história e na memória (LE GOFF, 2003) - sinônimo de identidade, individual ou coletiva - no tempo mítico do instante, artifício da imaginação, não necessariamente cronológico, mas de agrupamentos de fenômenos instantâneos que se nutrem de paixão e razão para vencer o drama da realidade (BACHELARD, 2010) e, terceiro, que o imaginário (SILVA, 2003), embora não seja a própria vida, mas é uma versão dessa forma de vida, um espírito de época, uma atmosfera existencial e um rastro efêmero e intenso, na pele da existência.

#### 4.2.2 Tubarão

Ambas as gerações aproximaram o substantivo próprio e o nome do município (isca semântica) às recorrências (patentes e latentes) da expressão/temática *cidade acolhedora, próspera e resiliente*, provocando uma emersão e a redundância da narrativa da enchente de 1974, pelo menos em 7 (sete) oportunidades.

Na primeira geração, dentre as inúmeras possibilidades de observação, os antecessores ao cataclisma, por exemplo, associaram elementos de afetividade à expressão/tema recorrente (*local de nascença, de amor e de adoração*, demarcando cada complemento com substantivos possessivos), além de projetarem imagens de transição e da

própria infância, especialmente enfocadas por parte de dois sujeitos - dessa geração - que acompanharam o drama de perto. Ademais, ainda para ambos os sujeitos, também aproximando elementos do enredo da enchente de 74 à temática (e, de forma latente, implícita), respectivamente, com a *cidade reconstruída*, declaração do S14, e com a fala do respondente S13: “no início uma esperança: que ia ser bom, ia ser melhor; saímos do sítio, né? Saímos do sertão do Caruru para morar em Tubarão, na cidade. Não durou muito; mas até aquele momento a esperança”. No que se refere à segunda geração, além da vinculação ‘cidade acolhedora, próspera e resiliente’ à presente isca semântica, com vocábulos que também conotam posse, fecundidade e expressão de sensibilidade, há, neste caso, uma redundância e um vínculo ainda maior (com incidências mais patentes que latentes) com a narrativa da enchente de 1974.

Com exceção do sujeito S6, que fez uma referência sutil ao fenômeno em questão (“cidade acolhedora; acolheu e foi ajudada por muitas pessoas”), de forma latente, portanto, os demais (S2, S4, S7 e S9) - aqueles que explicitamente aproximaram isca semântica, temática e enchente - trouxeram elementos contundentes, vinculados à resiliência, imersão, lama, destruição em 74 e o próprio vocábulo *enchente*: para S2, sinônimo de cidade “embaixo d’água”; na fala do sujeito S4, “a capacidade que ela teve de sair da lama; de se reerguer; eu que vivi, achei isto fantástico”; na informação do S7, a fuga e a paixão: “eu gosto de morar aqui; eu sai da enchente, fui embora para Blumenau em 74 e a cabo de dois três anos voltei porque Tubarão começou a melhorar; vim embora e estou até hoje aqui”; ou na forma de expressão do entrevistado S9: “significa uma cidade boa, que, no caso, já foi destruída em 74, mas ela se ergueu, com a força do povo; hoje, significa uma cidade bonita e aconchegante”.

Em suma, as duas gerações demonstraram, de certa forma e em cada perspectiva, salvaguardando outros aspectos: primeiro, que os símbolos das cidades afirmam-se no interior de uma lógica comum e afetiva de sentidos e, quando engendram língua e histórias, estabelecem relação com o imaginário, onde recordações, fantasias, dentre outras imagens, podem compor, inclusive, memórias sem lugar físico, necessariamente, mas que fundam uma cidade simbólica, diversa ou semelhante da forma daquela que se vê nomeada (ANDERSON, 2008); segundo, conforme Rancière (2005), que a cidade ou comunidade partilha de *um sensível*, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes (entrelaçamento da pluralidade de atividades humanas); terceiro, que a prevalência de experiências simbólicas e do *estar junto* e *estar em relação*, com outros e com mitos, permite a passagem, segundo Maffesoli (2010), da mera questão de identidade para a proposta de identificação social; e, quarto, que o imaginário engendrado pelas imagens das cidades evoca uma atmosfera arquetipal, atemporal e coletiva,

nutrindo intercâmbios no universo mental dos indivíduos: uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008).

### 4.2.3 Rio Tubarão

Mais de 15 (quinze) recorrências (patentes e latentes), imputadas à ambas as gerações, aproximaram a palavra significativa *Rio Tubarão* à expressão/temática *rio presente, sereno e voraz*, além de correlacioná-lo, de forma redundante, à narrativa da enchente de 1974.

Na primeira geração, por exemplo, dentre a pluralidade de interpretações possíveis, os respondentes associaram à presente isca semântica e, por conseguinte, à expressão/tema recorrente, aos adjetivos *poluído, vital, belo e maternal*, além de projetarem imagens do medo (latência mítica retratada pelo sujeito S16) ou mesmo, de forma patente, também no que tange à aproximação ao enredo da enchente de 74, enquanto sinônimo de desmantelamento (em que pese trazer consigo a condicionante da renovação), conforme explícito pelo S17: “local que corta minha cidade; já houve destruição com ele; mas o intuito é trazer vida né? Peixes - risos”; ou simbolizando o fluxo, a demasia e o excesso (transbordamento, alagamento e mesmo a enchente), como reforçaram, respectivamente, os respondentes S12, S14 e S15.

Além disso, no que se refere à segunda geração, somada à vinculação da presente isca semântica ao composto *meio ambiente* e aos predicativos muito similares aos da primeira geração, há, também neste caso, uma redundância e um vínculo ainda maior (dentre incidências patentes e latentes) com o mito da enchente de 1974.

Com exceção do sujeito S4 (que preferiu não responder ao estímulo), todos os demais desta geração (com idades entre 55 e 84 anos), associaram à isca semântica, reforçando a temática recorrente, às *águas turvas, volumosas e profundas da cheia de 74*, seja na conotação dos respondentes S2 (“É bom porque tem água; mas é um rio perigoso; tenho medo; quando passávamos nele, tinha um lugar bem fundo, meu irmão caiu na água e meu pai deu uma surra muito grande – meu pai botou o pé na boca do estomago dele; ele foi embora e quando voltou, voltou com um câncer na mão; foi uma tristeza - choro”), S3 (“precisa ser redragado outra vez; está muito baixo; barbaridade, não leva água toda e enche para cá”), S5 (“Ui! Precisa ser dragado; precisa limpar bem este rio para nós não passar trabalho; porque as bocas de lobo estão todas entupidas”) e S11 (“lembranças boas e más; me criei na beira do rio; muitas coisas me trouxe boas outras ruins, que vem na mente até hoje”); ou na explicitação (na forma patente da recorrência mítica), por meio dos sujeitos S1 (“enchente; não tenho medo não; quando alagou tudo ninguém sabia onde estava o rio”), S6 (“Interessante porque eu quando vim para cá como

aluno do Colégio Dehon, o rio Tubarão era onde a gente pescava para poder fazer as festinhas da gente e tomava banho; então era lazer e beleza; a partir de 74 passou a ser um motivo de preocupação; tu sempre olha para ele: ‘será que vai ter outra?’), S7 (“Até que suportou muito ainda; porque foi água demais”), S8 (“para nós depois que fizeram este rio mesmo - refere-se à retificação que houve pós-enchente - foi muito bom, porque hoje nunca mais aconteceu como antes; pena que já está tudo fechado; porque se abrisse esse rio, diminuiria as águas nas estradas, né?”) e S10 (“Ao mesmo tempo que é bonito, é assustador; marcou muito a enchente né? Quem passou, quem lembra, quem viu o que ele fez a gente não esquece nunca; a gente passa para os filhos é como se eles vivessem também, porque nós vivemos”).

Em suma, fica evidente, para ambas as gerações, e em cada perspectiva, salvaguardando outros aspectos: primeiro, o lastro da simbologia e da mítica (dicotômica e ambivalente) das águas ou do inconsciente hídrico/ fluvial, na perspectiva bachelardiana (BACHELARD, 1997), cuja água, embora límpida, calma e vital (do líquido maternal, tão reverenciado), é a *senhora da linguagem fluida*, da brusquidão, do turvo, da ira, do transitório, do profundo, da vertigem, da morte e do sofrimento infinito; e, segundo, na perspectiva mitológica (CAVALCANTI, 1997), cujos rios, a exemplo do *Tub-Nharô* (Tubarão), dentre os quase 3 mil outros (filhos de *Oceano* e de *Tetis*), das nascentes e dos palácios que governam sob e sobre os cursos d’água, são testemunhas mas, sobretudo, protagonistas das *entranhas do mundo inferior* (subterrâneo): da morte simbólica, por meio da sedução das sereias (filhas de *Aqueloo* e de *Melpômene*), que roubam as almas na noite cósmica para o renascimento espiritual; do convite mortal do *Estige*, nascente da *Arcácia*, cujas águas envenenam humanos e rebanhos; do transporte de almas, da barca de *Caronte*, pelo rio *Aqueronte*; do rio das chamas ardentes, o *Priflegeronte*; do *Cocito*, rio das lamentações, por estar próximo ao inferno; e do *Lete*, rio do esquecimento da vida na terra.

#### 4.2.4 Chuva

Com exceção de 3 (três) respondentes, todos os demais sujeitos, de ambas as gerações, de forma patente ou latente, ligaram a palavra significativa *Chuva* à temática *tempestade/enxurrada*, neste sentido, correlacionando-a, de forma redundante, também à enchente de 1974.

Na primeira geração, por exemplo, dentre inúmeros aspectos e abordagens possíveis, os respondentes associaram à presente isca semântica e, por conseguinte, ao tema recorrente, o atributo *essencial* (embora se apresenta sob imagens de volume, violência e de

agitação). Mas, especialmente, alguns sujeitos dessa geração, primeiro de forma implícita, conotam à palavra significativa propriedades ambivalentes, por exemplo, tanto no sentido de cultivar e de trazer *benesse*, quando no significado de dificultar e de causar estragos, eixos das falas dos sujeitos S14, S17, S19, S20, culminando com a resposta do entrevistado S21, que ainda estabelece um elo com o rio (o Rio Tubarão, neste caso): “vem algo que vai molhar mais as plantas, que vai encher mais o rio, que muita gente depende dela também, da chuva”.

Além disso, a geração dos 21 aos 50 anos constituiu nexos, de forma explícita, entre a isca semântica sugerida, a expressão recorrente (*tempestade/enxurrada*) e o enredo da enchente de 1974: “enchente; sinto o cheiro da enchente; dá arrepio e medo”, enfatizou o respondente S12; “enchente”, declarou o sujeito S15; “dependendo da chuva, né? Antes enchia aqui. Um transtorno. Mas, muita chuva, preocupação com o rio; a história: ‘dá uma passada para ver o nível do rio’; é isso”, relatou o S16. O sujeito S13, inclusive, se emocionou ao revelar sua aproximação ao estímulo/vocábulo ‘Chuva’ denotando ao movimento atmosférico a promessa da autora (“cada vez que chove eu me lembro que o sol vai aparecer”, disse) e, sobretudo, ao vinculá-lo à sua infância e ausência do pai (na enchente): “a lembrança da mãe, da falta dela; éramos em 4; meu pai era caminhoneiro, levava três a quatro meses para ficar em casa; na enchente ele não estava lá; foram os meus tios nos buscar”, reiterou.

Já no que tange à segunda geração, somada à vinculação da presente isca semântica à adjetivação *vital*, dentre os predicativos similares aos da primeira geração, há, também neste caso, uma redundância e um vínculo ainda maior (dentre incidências patentes e latentes) com a enchente de 1974. Com exceção do sujeito S9, todos os demais respondentes desta geração (com idades entre 55 e 84 anos), associaram à isca semântica, reforçando a temática recorrente, ao medo da chuva *desproporcional*, abundante, reforçados de forma latente, pelos respondentes S5 e S11 e, especialmente, de forma explícita (patente) pelos sujeitos S1 (“Enchente; tenho medo de trovoada - chuva não”), S2 e S10 (para ambos, sinônimo de “enchente”), S6 (“Ah! Eu me apavoro quando vejo; principalmente quando dá leste”), S7 (“Ah. Chuva foi bastante. A água vinha de rolo. Da Rui Barbosa, sentido Congonhas, ia levando tudo pela frente”), S8 (“Sempre a gente tem medo; não da chuva; porque a chuva o rio cresce e a gente fica com medo né; teve já no portão agora; (...) Antes não tinha tanto medo, porque a enchente não prejudicava tanto; mas depois daquela grande a gente imagina que pode dar outra”). O respondente S4 ainda consegue sentir os efeitos da enchente, por meio do vocábulo *chuva*: “cheiro horroroso; aquilo impregnava na cidade; o cheiro é constante e não sai mais do olfato da gente”, reiterou.

Dentre outras perspectivas possíveis, duas a destacar, no que se refere ao presente estímulo para ambas as gerações: primeiro, a exemplo dos estímulos e iscas semânticas

anteriores, a pregnância simbólica que trazem consigo (DURAND, 1996); e, segundo, ao encontro dos símbolos do imaginário, de que há evidências de um enredo mítico-ritual (onde divindades se revelam pela natureza e pelos fenômenos atmosféricos) que se atualiza e se ressignifica - uma matriz identitária, *quiçá*, que une a humanidade, com o mito do eterno retorno (ELIADE, 1992), a exemplo da histólise diluvial (dos cataclismos cósmicos), cujas catástrofes reforçam, pelas narrativas míticas, que algo está descompensado e em desarmonia entre homens e deuses, forçando o regresso ao caos e ao tempo primordial (CAMPBELL, 1990) - da ira dos deuses em virtude da falibilidade e decrepitude humana; por exemplo, dos 40 dias e 40 noites de chuva e a *batalha* de Noé, na mitologia judaico-cristã - descrito no livro do Gênesis, passando pelo bom (e mau) humor do Deus africano *Kmvum*, dentre inúmeras outras formas de manifestação mítica, até que, em algum momento, estabeleça-se uma trégua, uma aliança: que seja com Deus (na mitologia judaico-cristã), *Oxumare* (mitologia iorubá), dentre outros deuses, por meio de uma mensagem (quem sabe um arco-íris), que ratifique o compromisso do Cosmo e suas divindades (e a esperança humana) de que, de fato, a aurora se cumprirá.

#### 4.2.5 Vento leste (lestada)

As duas segmentações geracionais aproximaram a isca semântica *vento leste ou lestada* às recorrências (patentes e latentes) da expressão/temática *vento perigoso/vento da enchente*, provocando também uma emersão e a redundância à narrativa da enchente de 1974, pelo menos em 14 (quatorze), das 21 respostas.

Na primeira geração, dentre as inúmeras possibilidades de observação, em que pese o desconhecimento de 6 (seis) de seus integrantes, 4 (quatro) estabeleceram um elo entre a palavra significativa, a expressão/temática recorrente e a enchente tubaronense de 1974, de forma patente, a exemplo da resposta do sujeito S12 (cheia; enchente), ou de forma latente, revelados nas declarações dos respondentes S13 e 17, sinônimos de *chuva* e de *medo*, especialmente representada na fala do sujeito S18, que enaltece a relevância cultural (indivíduos com idade longa) na transmissão desse referido conhecimento: “já ouvi falar só que não me lembro agora. Geralmente quem fala são as pessoas mais antigas assim”.

No que se refere à segunda geração, embora um único respondente ter declarado desconhecer o estímulo *lestada ou vento leste*, os outros 10 (dez) sujeitos vincularam à isca semântica e à expressão *vento perigoso/vento da enchente* (com incidências mais patentes que latentes), ao enredo da enchente de 1974.

De maneira latente, a partir das respostas dos sujeitos S1 (“A única pessoa que tinha este medo era o meu pai; tinha um medo que Deus o livre; porque minha mãe ela estava grávida e eles foram buscar lenha, abóbora, batata e quando chegou lá na frente, puxando o carro de boi, o carro passou por cima dela; quando chegou à noite, ganhou uma menina, botando sangue pela boca, durou uma hora; ela tinha quatro filhos homens; no outro ano, dia 30 de setembro eu nasci; foi o vento que carregou o carro de boi; passou por cima da mãe”), S4 (“Fecha a barra do Camacho - risos; a lestada; sempre foi um vento ruim, de chuva, para quem está na praia; lestada (chuva e vento), tempo ruim”) e S8 (“Ah! Enche o rio; às vezes não precisa nem chover aqui para nós, mas quando vimos as nuvens ‘bem pretas’, pode ver que no outro dia o rio está enchendo. Preocupa”).

Além disso, ainda no que se refere à segunda geração (com os sujeitos respondentes de 55 a 84 anos), outros foram ainda mais explícitos com as referidas aproximações simbólicas: “que enche tudo aí”, disse o sujeito S3; “o vento era bastante; ora o leste, ora o sul; a boca da barra trancou e represou mais ainda”, reforçou o respondente S7; o sujeito S10 deu detalhes do seu receio e do que sentiu (“Lembro que na época, bem no começo, não tinha vento; depois começou a vir e a chuva vinha, batia nas paredes da casa, entrada pelas frestas; até hoje, quando vem, fica o receio de represar ou ‘maresão’); “vento perigoso quando vem com chuva; ressaca do mar, enfim; como na época encheu pela lestada, assusta”, ratificou o S11 - que, indagado se alguma vez já visitara às margens do rio por medo, com o objetivo de observar o nível das águas - foi categórico em responder que ‘sim’ e “diversas vezes”; culminando com as respostas dos sujeitos S2, S5 e S6 que aliam o ‘lestada’ ao ‘horror da enchente’, segundo comentaram.

Enfim, ambas as gerações demonstraram, de certa forma e em cada perspectiva, salvaguardando outros aspectos (inclusive, as peculiaridades científicas do fenômeno): primeiro, que símbolos, sob forma de relato, manifestam-se diante da instabilidade e do drama de conviver e de sobreviver num tempo profano, estreitando para tanto, laços entre criador e criaturas - antropogênese ligada à cosmogênese (CAVALCANTI, 1997); e, segundo, uma certa relação mitológica, na medida em que os fenômenos meteorológicos se revelam em símbolos: a abóboda celeste que tudo evoca; a insignificância humana diante da imensidão do universo inacessível e perene; e o céu como arquétipo da ordem universal (ELIADE, 1998); sinais de *Shiva* - a trindade hinduísta -, de *Zeus*, pai dos deuses gregos, *Amanassu*, o Deus dos ventos e da tempestade tubaronense (NUNES, 2015), e de tantas outras divindades que se manifestavam pela chuva fecundante, com o arco-íris que garante, dentre outras significações, a circulação das águas mas, especialmente, pela interação criador e criatura, por meio dos ventos e tormentas

que comunicam, concomitantemente, pelos fenômenos naturais, a sacralidade, a catástrofe e a renovação, muitas vezes espelhos do temor, da angústia e do medo.

#### 4.2.6 Rádio Tubá

Com exceção do sujeito S8, que preferiu não responder ao estímulo, todos os demais respondentes, de ambas as gerações, qualificaram a presente isca semântica. Em que pese ambas as gerações associarem a palavra significativa *Rádio Tubá* a um *meio de comunicação radiofônico*, boa parte vinculou o veículo à recorrência temática de *emissora informativa, tradicional (a mais conhecida), religiosa e local*, embora 5 (cinco) respondentes também estabelecessem um elo com a enchente de 1974.

Nas falas da primeira geração, dentre as inúmeras impressões possíveis (e reforçando a temática recorrente), destaque para a proximidade entre os atributos tradição, família, religião, a mais conhecida, notícia local e informação à presente isca semântica. Além disso, e especialmente, salienta-se a maneira explícita (patente) que dois (dos dez) sujeitos respondentes dessa geração assemelharam à palavra significativa sugerida à “transmissão da enchente na catástrofe” (S14) e ao “noticiário da enchente” (S12).

Já no que se refere à segunda geração, além da vinculação ir ao encontro do que disseram os representantes da primeira, agregaram à isca semântica *Rádio Tubá* qualificativos de nostalgia, gosto pela escuta, identidade, além de reforçar o papel de emissora religiosa que informa, 2 (dois) dos 11 (onze) entrevistados registraram de forma patente o papel da emissora radiofônica durante os dias de enchente: para o sujeito S3, a Rádio Tubá atuava também na prevenção: “anunciava no tempo da enchente, para que a pessoa se prevenisse”; informação, com ousadia e credibilidade, reforça o respondente S6 (“meio de comunicação excelente; cada segundo dava uma notícia; não tinha nada, nem luz; era por ali que a gente se mantinha informado, né?”); e relevante, mesmo para quem sequer ouviu, relatou o sujeito S6 (“Ficou informando direto; na época faltou luz; não lembro de ouvir rádio; mas lembro que o pessoal falava, o comentário da rádio Tubá; eles falavam lá de cima, Lauro Muller; eu lembro do que eu vi”).

Ambas as gerações demonstraram em suas falas, dentre outras perspectivas cabíveis: primeiro que, pelo mito, o imaginário perpassa as criações e tecnologias da comunicação e da cultura de massa, permeando diferentes atividades humanas (BARROS, 2014); segundo, que imaginários contagiam através de meios próprios para o povoamento do universo mental dos indivíduos ou para a construção de bacias semânticas que determinarão

cada trajeto; são dispositivos de produção e mitos, de visões de mundo e de estilos de vida; não são imposições - preenchem a técnica com vontade de poder (ordem, força, controle, submissão) e de potência (na medida em que relativiza o poder - fundamento nos símbolos, que seduz e deturpa), conforme Silva (2003); e, terceiro, reforçando as premissas anteriores, que por intermédio do imaginário, o indivíduo se constrói na cultura (compreendida de modo processual e envolvida por símbolos - universo de criação, transmissão, apropriação e interpretação dos bens simbólicos e das relações que estabelecem), segundo Pitta (2005).

Cada traço mítico encontrado nas falas, de certa forma, consubstancia o papel da Rádio Tubá (a exemplo dos demais meios de comunicação) que, perante às falas, cumpre com o seu papel de informar (ou mesmo formar) mas, sobretudo, exerce, com efetividade, a sensação de homogeneizar a formação da consciência imaginária tubaronense, de forma consciente ou não, nestes 70 anos de existência - a primeira emissora radiofônica instalada na cidade, até hoje gerida pela Cúria Diocesana.

#### 4.2.7 Irmoto

Com exceção de 2 (dois) respondentes que disseram desconhecê-lo e de outros 6 (seis) sujeitos que ligaram a isca semântica à *medicina* e, especialmente, à *política*, todos os demais entrevistados (13 no total), de ambas as gerações - de forma patente ou latente - associaram o nome próprio *Irmoto* à temática *prefeito da enchente*, neste sentido, correlacionando-o, de forma redundante, também à enchente de 1974.

Na primeira geração, por exemplo, dentre inúmeros aspectos e abordagens possíveis, os respondentes aliaram à presente isca semântica e, por conseguinte, ao tema recorrente, o atributo gestor público, político e médico. Os sujeitos S12 (“Prefeito da época; Dr. Irmoto, médico”), S15 (“Prefeito”) e S18 (“Fez bastante coisas boas para Tubarão né? Foi bem essencial. Não sei dizer o que, mas já ouvi dizer muitas palavras sobre ele”) ajudam a compor essa latência mítica (mito da enchente de 1974), a partir de cada recorrência. Além disso, outros 2 (dois) sujeitos estabeleceram tal relação (isca semântica - temática recorrente - enchente de 1974) de forma explícita (patente), por intermédio das declarações dos sujeitos S14 (“Foi o prefeito na época que ajudou na reconstrução da cidade; a mãe e o pai diziam.”) e S17 (“Prefeito da época da enchente”).

Entre os respondentes da segunda geração (com idades entre 55 e 84 anos), com exceção de um deles, todos os demais sujeitos atribuíram qualificadores positivos ao médico e político (reconhecendo-o pelo que sabem e também sobre o que ouvem). No entanto, e

especialmente, dos 11 (onze) entrevistados dessa segunda geração, 8 (oito), pelo menos, aproximam seu nome à narrativa da enchente de 1974, de forma implícita (latente), em dois desses casos, por meio do sujeito S2 (“é um homem que hoje não dão muito valor pra ele; mas é um homem de muito valor” e do respondente S3 (“prefeito”), ou mesmo os outros 6 (seis), de forma explícita, (patente), a exemplo do reconhecimento do sujeito S4 (“Foi o prefeito da época; lembro que no domingo, tocando a boca no trombone literalmente, pedindo ajuda e falando para o mundo sobre a situação que Tubarão estava vivendo; teve a infelicidade de ter no seu mandato uma catástrofe; depois teve a felicidade que desta catástrofe ele conseguiu uma projeção inclusive nacional”), por meio da declaração do S6 (“Foi um excelente prefeito; ele salvou tubarão; ele não teve medo e nem vergonha de andar de bermuda e ir para a Barra do Camacho; na época nós só olhávamos para a frente e ver se tinha terra seca”), da observação do sujeito S7 (“O Irmoto ajudou muito na época da enchente também; colaborou muito com o pessoal, na entrega de mercadoria, tudo”), da constatação presencial do S10 (“Dr. Irmoto; era prefeito; lembro dele no meio do pântano, com uma enxada na mão, cavando para lá e para cá, tirando a lama, né? Foi comentado na época: ‘até o prefeito estava lá de bota até o joelho”), da valorização do sujeito S11 (“Prefeito de Tubarão em 74; acho que não teve outro melhor que ele, não só pela enchente; grande médico que nos ajudou muito, principalmente minha esposa”) e, mesmo no ‘desabafo’ descomprometido do respondente S9 (“Rs. Olha o Irmoto, foi bom médico, mas quando foi prefeito de Tubarão, não fez nada por Tubarão; nota dez para medicina e prefeito, não fez nada; só fez na enchente porque teve ajuda de fora; do contrário não faria nada; que se ajudou mesmo foi o povo (um ajudou o outro); se não fosse o povo”).

Dentre outras perspectivas possíveis, três breves constatações neste caso, no que se refere ao presente estímulo para ambas as gerações: primeiro, que a ênfase num passado ajuda a estabelecer aliança entre tempo e espaço e, sobretudo, a politizar as narrativas míticas (LE GOFF, 1993); segundo, que o tempo mítico está calcado no tempo do fazer social (mais identitário) e, sobretudo, num tempo imaginário (da representação social), conforme Catoriadis (1982); e, terceiro, sob uma perspectiva mais pragmática, que Irmoto José Feuerschutte integra uma peculiaridade tubaronense: médicos com militância na política; são inúmeros, nos níveis municipal, estadual e federal. Tudo começa com Joaquim David Lima, primeiro médico do principal hospital de Tubarão - mais tarde deputado estadual e federal - que fora sucedido por Otto Feuerschutte, prefeito e deputado estadual; já nos anos 50, foi a vez de Arnaldo Bittencourt, médico pediatra, que assume a Prefeitura, depois Stelio Cascaes Boabaid, prefeito na década de 60 e, dentre inúmeros outros, Irmoto (a presente isca semântica), ginecologista e obstetra, filho de Otto, prefeito de Tubarão na fatídica enchente de 1974 (TEIXEIRA, 2004).

#### 4.2.8 Catedral

Embora todos os 21 (vinte e um) sujeitos entrevistados reconheçam na palavra significativa *Catedral* um ponto referencial para o município de Tubarão, 11 (onze) deles, portanto de ambas as segmentações geracionais, aproximaram a isca semântica às recorrências (patentes e latentes) da expressão/temática *local de acolhimento/abrigo/refúgio da enchente*, provocando também a redundância (e aparecimento) do enredo da enchente de 1974.

Na primeira geração, por exemplo, dentre as inúmeras possibilidades de observação, os sujeitos respondentes (de 21 a 50 anos), primeiro, alguns qualificaram a palavra significativa *Catedral* a um prédio principal, à cidade de Tubarão, a uma igreja católica, à tradição e a um ponto de referência, turístico; e, segundo, reforçaram o elo existente entre a palavra significativa, a expressão/temática recorrente e a enchente tubaronense de 1974, de forma latente, a exemplo da resposta do sujeito S13, que reiterou a importância da localização estratégica da construção naquela oportunidade: “lembro que as pessoas diziam que estavam subindo para o morro da Catedral, que era o ponto mais alto; só isto que lembro; na verdade, os adultos ficavam mais na cozinha e as crianças mais na sala; ali, na Catedral, foi o velório do meu pai”; por outro lado, o nexos simbólico com a enchente também se deu de maneira explícita (patente), revelados nas declarações dos respondentes S12 (“Local de refúgio; abrigo do pessoal”), S14 (“Ontem o povo se refugiou. Fuga do povo de Tubarão, né?”) e S17 (“Lugar de refúgio para muita gente na época da enchente”).

No que se refere à segunda geração, em que pese 4 (quatro) sujeitos reforçarem adjetivos similares aos atribuídos à primeira geração, acrescidos dos predicativos missa, nostalgia, beleza e local de casamento, os 7 (sete) outros estabeleceram um nexos (seja latente ou patente) entre a isca semântica, as recorrências da expressão/temática *local de acolhimento/abrigo/refúgio da enchente* e a redundância do enredo da enchente de 1974. Para os indicativos latentes, a palavra significativa *Catedral* foi o local que acolheu a população, para o sujeito S6 (“Foi uma acolhedora né? Acolheu a população, abriu as portas para o povo; todo mundo foi para lá: pobre, rico, tudo; os padres foram muito bons”) e está numa posição (e visão) privilegiada, conforme declarou o sujeito S9 (“É um lugar alto, presença, lugar e vista é a nossa Catedral; está num lugar alto porque se acontecer alguma coisa, como aquela enchente, eles abrigaram bastante pessoa na Catedral; a gente espera que nunca aconteça outra, mas se acontecer ela vai abrigar mais gente porque ela está maior”).

Além disso, foram 5 (cinco) outras recorrências patentes (que aliam isca semântica, tema e narrativa da enchente de 1974): para o sujeito S3, sinônimo de “rezar missa; e quando

encheu todo mundo foi para dentro dela”; para o respondente S7, “acolhimento das pessoas; um lugar onde se descobriu que na penúria, na catástrofe, na diversidade da vida, a amizade, a compreensão, o companheirismo existe no ser humano; foi fantástico; em frente à minha casa, muitas pessoas ofereciam água, querendo saber se queria um pedaço de pão; então esta solidariedade transformou, pelas condições de relevo, a Catedral numa área de acolhimento muito forte”; para o S8, um vínculo de afetividade (maternal): “para nós aqui é a mãe né? A mãe das igrejas; Para mim é a mãe da igreja porque é de lá que os padres saem, vem para cá; agasalhou muita gente com a enchente; a gente lembra o que falavam (que muita gente se abrigou lá)”; já para o S10, reforçando outras posições similares, “foi um refúgio também; lugar mais alto; no começo não queriam abrir; e começou acumular aquela gentalhada e abriram”; e para o sujeito S11, um “lugar religioso, mas local onde muita gente correu na enchente; não foi o nosso caso, mas...muita gente do centro e regiões se abrigaram por lá”.

Em suma, ambas as gerações demonstraram, de certa forma e em cada perspectiva, salvaguardando outros aspectos: primeiro, a relevância da simbologia sacra (do remédio espiritual, da penitência e da intercessão pela benevolência divina), especialmente quando a angústia de um tempo mortal e a certeza da finitude humana estão em jogo (ELIADE, 1992; KOISO, 2004; DURAND, 2002); além disso, é uma das características do cristianismo dar valor ao sofrimento, vinculando persistência à realidade, uma vez que é considerado divino (caráter arquetipal).

Por isso, cabem também as narrativas e ao rito, por exemplo, anular o tempo, angústia e o sofrimento, resgatando harmonia entre humanidade e os ritmos cósmicos, transformando dor e experiência negativa numa experiência dotada de conteúdo espiritual positivo (ELIADE, 1992); e, segundo, conforme Anderson (2008), que sistemas culturais, como o reino dinástico e, sobretudo, a comunidade religiosa foram (e são) fundamentais para germinarem raízes culturais e imaginárias e, por conseguinte, para a formação de cidades imaginadas.

#### **4.2.9 Solidariedade**

As duas gerações aproximaram a isca semântica *solidariedade* às recorrências (patentes e latentes) da expressão/temática *reciprocidade*, provocando também a redundância da narrativa da enchente de 1974, pelo menos em 9 (nove), das 21 respostas.

Na primeira geração (sujeitos de 21 a 50 anos), dentre as inúmeras possibilidades de observação, os indivíduos aliaram à isca semântica *solidariedade* e à expressão/temática atributos como coletividade, ajuda ao próximo, valor da humanidade e, até mesmo, hipocrisia.

Além disso, e especialmente ainda no que se refere a esse segmento geracional, houve - a exemplo de todos os casos supracitados - uma interface com o enredo da enchente de 1974: latente, para o sujeito S17 (“Uns ajudando os outros. Tudo liga né? Agora está ligando tudo. Uns ajudando os outros naquele momento de dificuldade”) e patente (de forma explícita) para os indivíduos S12 (“Alimentos, muitas comidas que vieram de outros estados, né?”) e S14 (“Foi onde as pessoas de vários lugares e até de outros países ajudaram o povo tubaronense”).

Já no que se refere à segunda geração (indivíduos com idade entre 55 e 84 anos), embora 5 (cinco) sujeitos tenham apenas cumulado à isca semântica características similares às descritas pela geração anterior, sinônimo de religião e de habilidade humana, que, geralmente, se manifesta nas adversidades, os outros 6 (seis), de forma explícita, vincularam, tanto a palavra significativa *solidariedade* quanto a temática recorrente, ao fenômeno da enchente de 1974.

Para cada sujeito respondente, mais do que uma explicitação ou constatação, tratava-se de uma viagem (temporal) simbólica: repleta de gentileza, lembra o indivíduo S3 (“‘a turma da lancha’ foram muito gentis com a gente”); momento singular, disse o indivíduo S6 (“A gente encontrou muita; muita solidariedade; encontramos tanta que às vezes assim até era demais; todos queriam ajudar”); movimento e clamor pela sobrevivência, frisou S8 durante o estímulo (“Dizem que muita gente ajudou nós no tempo; nós morríamos de fome; não tinha onde comprar; o comércio estava embaixo d’água; dizem que o Pelé mandou muita carne - aquelas plastificadas - e enlatado para gente; isso que a gente ouve falar”); um brado pela união, reforçou S7 (“Todo mundo se uniu; deu a mão um para o outro e foi fazendo o que nós somos hoje”); de sufoco, sublinhou o sujeito S10 (“Foi né? Muita solidariedade. Era comida, um ajudando outro; lembro da mãe fazendo sopa para aquelas pessoas, com arroz e batata só, mas comiam como se fosse um banquete; nós passamos necessidade); e, especialmente, de aprender e de reverberar a gratidão, lembrou S11 (“tivemos muita ajuda na época; aprendemos muito; nos serviu de lição até hoje; situações que a gente passou na época, se puder ser solidário a um caso similar, teremos de ser, como na época”).

Contudo, ambas as gerações demonstraram, de certa forma e em cada perspectiva, salvaguardando outros aspectos: primeiro, que, conforme Rosário (2003), situações ambientais (alicerçadas no breu, barulho, gritos, silêncio, reza, fome, odor putrefato e flagelo - típicas de enchentes), cognitivas - e também imaginárias, para Durand (2002) - por mais que não se configurem padrão, geram reações nos indivíduos físicas ou comportamentais (a capacidade de

reagir, de ser resiliente, com base na solidariedade seria uma delas) que os permitem vencer medos, angústias e fobias; e, segundo, que a ênfase da solidariedade - no episódio cataclísmico tubaronense de 1974 - permite uma “atualização da ancestralidade” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012), onde vozes se reencontram (biológicas e simbólicas), perpassando gerações nos ritos de iniciação; uma atualização em situações limite, de risco da própria sobrevivência, propiciando uma religação e uma releitura da pessoa em relação ao seu lugar - nas situações limite, na toada dos autores, atualizam-se os mitos de origem ocorrendo, tanto a religação com a ancestralidade individual, quanto, sobretudo, uma religação coletiva, a partir de uma nova releitura do mundo, passando a interpretá-lo de outra maneira quando, de fato, se exerce essa pertença (idem, 2012).

As recorrências (latentes e patentes), resultado da primeira fase de análise das narrativas/entrevistas – e que tinham como premissas as 9 (nove) iscas semânticas e a narrativa da grande enchente de 1974 - fundamentaram a primeira fase mitocrítica com a definição das expressões ou temáticas redundantes, condicionantes para a identificação dos mitemas. Neste sentido, esta segunda fase, a partir de cada isca semântica, de certa forma, sintetizará esses primeiros resultados mas, sobretudo, evidenciará os mitemas (patentes e latentes), a amplitude (no caso dos mitologemas), a narrativa canônica, a variante e a constelação de afinidades, contextualizando as convergências entre o mito fundador, a enchente de 1974 e mitos diretores.

Com base nas entrevistas orais dos 21 respondentes (divididos em duas gerações: 21 aos 50; 55 aos 84 anos - *corpus* da presente pesquisa), os desdobramentos das respostas aos estímulos, inicialmente, acerca da palavra significativa 1974 definiram o vocábulo *enchente* como tema recorrente, seguido do mitema (apenas patente, neste caso) *ano de destruição e de tristeza*. Ato contínuo, os entrevistados, a partir do nome próprio *Tubarão* (isca semântica), delinearam a expressão *cidade acolhedora, próspera e resiliente* como tema recorrente, além dos mitemas *cidade que acolheu e foi ajudada* (latente) e *cidade submersa que se reergueu* (patente).

Posteriormente, os sujeitos demarcaram à isca semântica *Rio Tubarão* à temática *rio presente, sereno e voraz* e os mitemas formados pelas expressões *rio perigoso* (latente) e *rio de águas turvas, que corta a cidade, mas destrói* (patente). Depois, os entrevistados compuseram a expressão/temática recorrente *tempestade/enxurrada* e os mitemas *chuva que cultiva, estraga e enche o rio* (latente) e *cheiro de enchente* (patente), com base na palavra significativa *Chuva*.

A isca semântica *Vento leste/lestada* engendrou, por parte dos respondentes, a temática recorrente *vento perigoso/vento de enchente*, além dos mitemas compostos pela ação

traz a chuva e o medo (latente) e pelo qualificador *horror da enchente* (patente). Além disso, a temática recorrente *emissora informativa, tradicional (a mais conhecida), religiosa e local* e o mitema (apenas patente, neste caso) formado pela expressão *noticiário da enchente* consubstanciaram as falas dos sujeitos entrevistados que tinham como estímulo a palavra significativa *Rádio Tubá*. A isca semântica *Irmoto* foi o antepenúltimo estímulo aos entrevistados que perfizeram a temática recorrente a partir da expressão *prefeito da enchente* e definiram, como mitemas, a sentença *prefeito de valor* (latente) e a ação *salvou Tubarão* (patente).

Já a palavra significativa *Catedral*, na avaliação dos entrevistados, trouxe como temática recorrente a expressão *local de acolhimento/abrigo/refúgio da enchente*, com os mitemas compostos pela ação *abriu as portas para o povo* (latente) e pelo indicativo *lugar de abrigo na enchente* (patente). A isca semântica *solidariedade* foi o último estímulo perante os sujeitos entrevistados que compuseram o vocábulo *reciprocidade* como temática recorrente, além dos mitemas formados pelas expressões *um ajudando o outro, naquele momento de dificuldade* (latente) e *ajuda na época que serve de lição até hoje* (patente), concluindo uma síntese da primeira fase mitocrítica, aproximando a narrativa da enchente tubaronense de 1974 ao aspecto mítico (fundador), mas, especialmente, avançando à segunda, na medida em que se apresentaram os mitemas (latentes e patentes) para cada isca semântica/palavra significativa.

A exemplo dos mitemas, os mitologemas também se configuram sob repetições, embora se apresentem com unidades menores, menos redundantes e, especialmente, a partir da noção de amplitude das narrativas - uma espécie de *olhar para o todo*; um *esqueleto*, um resumo da situação mitológica que, a seguir, darão passagem a outros componentes míticos, tais como a narrativa canônica, a variante e a constelação de afinidades, tanto no que se refere ao mito local quanto no que tange à mitos diretores (intra e inter-culturais).

Neste sentido, a partir das respostas dos 21 respondentes, e daqui por diante com base na visão global das 9 (nove) iscas semânticas previamente definidas e apresentadas como estímulo, tem-se, primeiro, um mitologema, que se materializa enquanto esboço de mais um passo em direção ao que seria o mito fundador local: *1974, o Rio Tubarão, as chuvas, o lestada, a grande enchente, o refúgio na Catedral, a rádio da catástrofe e um jovem político que salva seu povo - resiliente - com a solidariedade de muitos*; e, segundo, o que imediatamente configura uma narrativa canônica, que complementa e conecta o mitologema, estabelecendo, por intermédio das respostas em análise, um modelo padrão: *em 1974 - um tempo triste que ficou na história e na memória - em decorrência da violência das chuvas e do vento ruim (o leste ou lestada), o Tubarão (até então límpido e vital) transborda, turva suas águas, mata,*

*leva o que vê pela frente e desabriga milhares de tubaronenses, configurando uma grande catástrofe; um cenário de horror, angustia e medo. A Catedral, ponto de referência e mais alto da cidade, vira refúgio, local de acolhida e, ao seu lado, também no morro, a Rádio Tubá, a pioneira, crível, noticiava a enchente. Num momento de instabilidade (física e emocional), eis que surge um médico-prefeito, Dr. Irmoto, que tira o município literalmente da lama, com o apoio de todos (coragem e solidariedade, daqueles de dentro, de perto e de longe); momento de gratidão, aprendizado, resiliência.*

Os últimos dois componentes da mitocrítica, a variante e a constelação de afinidades, definem-se, exatamente, numa breve analogia (exercício a ser aprofundado, a seguir, pela bacia semântica da mitodologia mitanalítica), contextualizando o que seria o mito fundador local (*a grande enchente tubaronense de 1974*) às eventuais convergências e derivações com mitos diretores; um contexto que não começa (e nem termina) em Tubarão, e em 1974; até porque não era a primeira vez que uma enchente acometera o município de Tubarão.

O mito tubaronense de 1974 e mitos diretores universais passam a ganhar corpo com a mitocrítica e se diferencia, além de estabelecer relações com constelações de afinidades (mitos diluvianos, cataclísmicos, cosmogônicos e cosmológicos que perpassam gerações) exatamente por suas variantes ou lições, uma vez que, conforme Campbell (2004), é o vigor metafórico dos símbolos (e a forma como potencializam-se) que dá vida às narrativas míticas; uma espécie de (re)encontro, permanente, entre o homem e o Cosmo.

Neste sentido, três pontos relevantes: o primeiro, no que tange às constelações de afinidades, a aproximação com a mitologia pelos devaneios hídricos. A água traz consigo devaneios da imaginação, do líquido primordial, mortal e eterno (águas da morte são sinônimas das águas da vida), segundo Bachelard (1997); segundo, nos cataclismos cósmicos - como o mito diluviano ou histólise diluvial - as catástrofes reforçam, nas narrativas, que algo está descompensado e em desarmonia entre os homens (geralmente, nestes casos, via integração ente as águas e os astros), para o desenvolvimento de uma nova consciência diante da fragilidade da vida; uma concepção cíclica e eterno retorno, conforme Eliade (1992). Além disso, os mitos diluvianos (como as enchentes tubaronenses, especialmente na ‘variante ou lição’ de 1974) versam sobre a ‘indignação’ de um ser supremo, a destruição da humanidade, o sacrifício e a oportunidade do recomeço (pecado, decrepitude e regeneração; efeito físico, mas obra dos deuses) - trata-se da ideia de reabsorver a humanidade pela água e instaurar uma nova época (a concepção cíclica do Cosmos e da história); e, especialmente, terceiro, já apontando o aspecto da ‘variante ou lição’ - os dramas recordam os homens dos tempos primordiais, das cosmogonias e cosmologias, de um começo, e que o sofrimento nunca será o

fim, porque em tudo há um significado cíclico e positivo – Eliade (1992). No entanto, na concepção do eterno retorno (ELIADE, 1992), há um universo simbólico arquetípico limitado que assegura uma base comum, proporcionando um retorno eterno das imagens e a dinâmica do imaginário.

Por isso, as variantes ou lições (fomentadas pelas tecnologias do imaginário, como eventos e monumentos alusivos, a religião, o próprio seio familiar e, especialmente, os meios de comunicação, por exemplo), relembrando a humanidade dos mitos anteriores e mitologias diretores porque reconhece neles uma ação permanentemente cíclica, embora, muitas vezes, tudo aconteça de maneira inconsciente.

A questão é que não há mitos novos (DURAND, 2002). Haverá sempre uma variação e um regresso (fortalecido ou desgastado - objeto da mitanálise), cuja herança é mítica e carrega consigo uma pregnância simbólica; é o que transporta 1974 (paradoxalmente, atemporal) para diferentes épocas, ressignificando um mito - de um determinado momento e de forma cíclica - um *Tub-Nharô*, ora índio, ora Deus, ora cidade, ora Rio, mas, sobretudo, feroz que, com a lestada, *certamente* levará o que estiver pela frente.

### 4.3 A MITANÁLISE

Ato contínuo à aplicação do método mitocrítico, com a identificação dos mitemas, mitologemas, narrativa canônica, variante e constelações de afinidades, revelando ressonâncias, recorrências de uma matriz mítica, de um mito fundador (*a grande enchente tubaronense de 1974*), sob o olhar das 21 entrevistas orais (sujeitos respondentes, na faixa dos 21 aos 84 anos - analisados a partir de dois grupos geracionais, dos 21 aos 50 anos e, respectivamente, dos 55 aos 84 anos, obedecendo a proposta metodológica durandiana - intervalos de 25 e 30 anos), por meio das nove iscas semânticas (*1974, Tubarão, Rio Tubarão, Rádio Tubá, Irmoto, Catedral, Vento Leste ou lestada, Chuva e Solidariedade*), parte-se para a terceira parte da pesquisa: a perspectiva mitanalítica.

Nesta etapa, por intermédio da mitanálise, portanto, identificar-se-á e se contextualizará, também na coletividade, a partir das seis fases da bacia semântica (onde a tópica sociocultural já estaria implícita, segundo a metodologia durandiana), a trajetória mítica, neste caso, a convergência entre o mito fundador tubaronense e os mitos diretores (diluvianos, cataclísmicos, cosmogônicos, cosmológicos, dentre as manifestações locais num determinado espaço temporal, mas que seguem perpassando gerações) bem como, as grandes imagens que

permanecem, o que derivam e o que desgastam (e/ou recebem novos elementos), aprofundando a análise mitocrítica.

A fase mitanalítica, na mitodologia durandiana, permite estabelecer relações, a partir dos componentes míticos já evidenciados na etapa mitocrítica, por meio do que Gilbert Durand (1996) - a partir do filósofo alemão Ernest Cassirer - denomina de *pregnância simbólica* - o que impregna, carrega, agrega e satura, por exemplo - e a flutuação simbólica do mito permeada pelos movimentos históricos e pelas (e permeando) relações sociais.

Sem qualquer pretensão de esgotar a temática e a discussão gerada, no entanto, evidencia alguns motivos para as recorrências mitêmicas que, em tese, separa um mero enredo histórico de uma narrativa mítica. O processo mitanalítico, segundo Durand (2004), mergulha no nível fundador da tópica sociocultural (o *isso* psicoide), com os esquemas e imagens arquetípicas, perpassa pela parte central (ego societal), com o processo de racionalização e estratificação de papéis (ideologia e poder), engendrando o empobrecimento ou fortalecimento do mito, juntamente com a parte superior (superego), onde configuram as condições de circulação do mito, que definem e descrevem o conjunto social (códigos planos, programas, pedagogias, numa circularidade ascensional ou descensional (lenta, mas jamais linear), movimento revelado pelas seis fases do que o autor (*idem*) denomina bacia semântica: o escoamento; a divisão de águas; as confluências; o nome do rio; a organização dos rios; além dos deltas e meandros.

Neste sentido, sob o aspecto mitanalítico, com base na hermenêutica durandiana, para além do texto (na condição de significante) e de suas recorrências e ressonâncias, o que passa, em especial, a estar em tela é o contexto do pensamento simbólico (perspectiva do significado), segundo o Durand (1979), sobretudo viabilizado em forma de trajetos que interagem a potência e a transcendência dos símbolos com a experiência objetiva, permitindo que uma simples narrativa, por exemplo, outrora apenas alicerçada na história, dê materialidade a um mito e, por conseguinte, consubstancie um imaginário.

Portanto, são os símbolos, como disposto ao longo da presente pesquisa, de elevado poder criativo, que brotam, penetram e/ou conectam pessoas e suas manifestações, permitindo interfaces entre o sagrado e o profano (o tempo do instante e do celeste), repetindo, de forma cíclica e permanentemente, o ato da criação e regeneração; mito, segundo Maffesoli (2010), enquanto patrimônio comunitário que sensibiliza consciências e compõe o que denomina socialidades.

O escoamento, já na primeira fase da bacia semântica dos tubaronenses, em ambas as divisões geracionais propostas nesta pesquisa, fica explícito nas declarações dos

respondentes, a partir da aproximação com os devaneios hídricos e mitos diretores (cataclísmicos, dentre os quais os diluvianos) a partir do elemento arquetípico água, dentre outros fenômenos meteorológicos, revelando tendência a um isomorfismo (imagens, símbolos e arquétipos) próprios do regime noturno (uma grande enchente como mito fundador), sob estruturas místicas (eufemistas) e dramáticas (cíclicas).

Dentre as 9 (nove) iscas semânticas ou palavras significativas estabelecidas, os exemplos do escoamento ficam ainda mais evidentes na palavra significativa *Rio Tubarão*, com a temática recorrente *rio presente, sereno e voraz* e com mitemas formados pelas expressões *rio perigoso* (de forma latente) e *rio de águas turvas, que corta a cidade, mas destrói* (de maneira patente), simbolizando o transbordamento, alagamento e mesmo a enchente. Diante das respostas, o Rio Tubarão é força dramática das narrativas locais, desvinculando-se das imagens de navegabilidade, fertilidade, potabilidade e desenvolvimento, especialmente por estar representando como amálgama ao episódio do ano de 1974.

Neste sentido, as falas aproximam as águas do Tubarão aos cataclismos cósmicos, por meio das catástrofes como os dilúvios, reforçando, nas narrativas míticas, a descompensação e a desarmonia entre homens e deuses (os tubaronenses e a natureza, por exemplo), como imperativos do regresso ao caos e ao tempo primordial.

Foi assim, nas mitologias locais, a exemplo do jovem guerreiro *Kyreybaba*, numa narrativa mítica tubaronense (NUNES, 2004) ou, segundo Domingues (2015), nas mitologia universais, como a greco-romana, quando *Zeus* destruiu os homens, por causa de suas perversidades, com um grande dilúvio, consagrando *Deucalião*, o mais justo dos homens, *Pirra*, a mais virtuosa das mulheres, e sua grande arca que flutuou, dias e noites, sobre as águas profundas, até encalhar nas montanhas do *Parnaso*, bem como, a mitologia suméria, com o protagonismo de *Gilgamesh* e do valente *Enkidu* (CAMPBELL, 2004), ou mesmo na mitologia judaico-cristã, com o mito diluviano descrito no livro do Gênesis, capítulos VI a IX (BÍBLIA ONLINE, 2016), num episódio que imortalizou *Noach* (Noé), dentre inúmeras outras passagens.

Ademais, dilúvios, segundo Eliade (1972), simbolizam, em diferentes culturas, uma espécie de matriz: a indignação de um ser supremo que acaba com a humanidade, pede sacrifício e oferece a oportunidade do recomeço; um evento físico, de grandes proporções (como a enchente de 1974, para os respondentes), obra dos deuses, com o imperativo de, real e simbolicamente, devastar o que existe, demarcar uma presença cíclica, forçar uma resiliência e caminhar adiante.

Além disso, para também exemplificar a fase do escoamento, a partir das entrevistas, os sujeitos respondentes estabeleceram relação importante entre a palavra significativa *Chuva* às temáticas recorrentes *tempestade/enxurrada* e os mitemas *chuva que cultiva, estraga e enche o rio* (latente) e *cheiro de enchente* (patente), somadas à associação da isca semântica *Vento leste/lestada* à temática recorrente *vento perigoso/vento de enchente*, com mitemas compostos pela ação *traz a chuva e o medo* (latente) e pelo qualificador *horror da enchente* (patente).

Para Eliade (1998), em inúmeras populações e mitologias universais, de diferentes épocas, o que vem de cima é celeste, soberano e geralmente se manifesta por meio de fenômenos meteorológicos (trovão, vento, chuva, arco-íris). No entanto, para Bachelard (1996), devaneios que só são possíveis graças a uma estreita ligação com a matéria, a partir de forças da mente humana; ou seja, ora oriundos de fora - da própria natureza, ora calcados dentro, no seio de cada ser. São maniqueísmos e dinamismos entre vida e morte, tempo e espaço, que estão no devaneio, no ritmo, na rima e em cada estrofe da unidade poética das águas (e também do Rio Tubarão): fecunda, dramática, cíclica ou regenerativa.

A segunda fase da bacia semântica durandiana é representada pela divisão das águas, o momento em que alguns escoamentos se juntam, numa sinergia ou oposição com imaginários do passado e do presente. Na presente pesquisa, a divisão de águas, a partir da revisão da literatura local e regional, bem como, através das declarações dos respondentes, aproximou e potencializou o enredo mítico-ritual (de uma grande enchente tubaronense) de um fim do mundo trágico e, ao mesmo tempo, de um recomeço, tendo como base a matriz dos cataclismos cósmicos e diluvianos.

É preciso salientar que a composição de um mito local sobre cheias e enchentes em Tubarão, e o movimento de *divisão de águas* da bacia semântica, não foi privilégio apenas das águas de março de 1974. Há registros, na literatura e memória local, de quase 15 inundações na bacia fluvial da Cidade Azul, de maior ou menor extensão, compiladas em diferentes épocas do ano, no período compreendido entre 1838 a 1995, potencializadas, dentre outras razões, pela disposição geográfica do município, combinações atmosféricas, intensidade pluviométrica e, por conseguinte, alterações (antrópicas ou não) que culminaram na alteração do nível de seu principal rio. Ademais, o Tubarão, nasce na Serra Geral, é o rio principal de uma Bacia Hidrográfica homônima, mas inclui inúmeras áreas com lagoas e mais de 270 rios que serpenteiam 6 mil km<sup>2</sup>, nos 18 municípios que compõem a Associação dos Municípios da Região de Laguna (GAPP-UNISUL, 2016).

Embora qualificada noutras épocas como *grande cheia* e até *catastrófica*, nos registros e nas entrevistas (a partir dos nove estímulos semânticos), nenhum outro momento da história local converge tanto com mitos diretores, configurando a presente etapa da bacia semântica, do que a enchente de 1974. Tal constatação é explicitada nas falas dos sujeitos respondentes S18 (“A enchente também, né? Eu não vivi, mas é muito falado e lembrado. Escuto que foi uma tragédia, que era o fim do mundo para as pessoas; perderam tudo (bens, famílias, filhos) com tanto custo; tristeza”) e sujeito S6 (“foi um pavor; para você ter uma ideia minha casa não era aqui; minha casa era bem grande, lá em baixo; a água foi até a telha; saímos para os Campos Verde; quando chegamos não tinha mais parede, moveis, tudo; não esqueço; éramos novos, com três filhos e tudo até ali adquirido tinha sido com sacrifício; e vimos tudo ir por água abaixo; foi um pavor; esta cena não me esqueço até hoje) ao serem estimulados pela palavra semântica *1974*.

Além disso, a exemplo dos mitos diretores diluvianos, sob a regência das águas e dos astros, em sua grande maioria, revelando uma matriz similar (uma angústia/pecado, uma comunidade, uma entidade que pune, um protagonista, uma aliança e os sobreviventes), para o respondente S10 não há dúvidas, quando estimulado com a palavra significativa *Irmoto*: “Dr. Irmoto; era prefeito; lembro dele no meio do pântano, com uma enxada na mão, cavando para lá e para cá, tirando a lama, né? Foi comentado na época: ‘até o prefeito estava lá de bota até o joelho’”. A atuação ‘heroica’ também é destacada pelos sujeitos S6 (“Foi um excelente prefeito; ele salvou tubarão; ele não teve medo e nem vergonha de andar de bermuda e ir para a Barra do Camacho; na época nós só olhávamos para a frente e ver se tinha terra seca”) e S11 (“Prefeito de Tubarão em 74; acho que não teve outro melhor que ele, não só pela enchente; grande médico que nos ajudou muito, principalmente minha esposa” - em meio ao ‘dilúvio’ tubaronense, nas recorrências dos tubaronenses, quase um *Noach* (Noé) do século XX).

Embora fazendo valer o instinto de sobrevivência, em meio ao pavor, ao subir em árvores, telhados ou buscar proteção no alto para que as águas não os atingisse, registrou Albeirice (1981), os tubaronenses descobriram rapidamente sua montanha do *Parnaso* (mitologia greco-romana) ou mesmo a montanha de *Ararat* (mitologia judaico-cristã): a igreja matriz, a exemplo da fala do sujeito S9, quando indagado sobre a palavra significativa *Catedral*: “é um lugar alto, presença, lugar e vista é a nossa Catedral; está num lugar alto porque se acontecer alguma coisa, como aquela enchente, eles abrigaram bastante pessoa na Catedral; a gente espera que nunca aconteça outra, mas se acontecer ela vai abrigar mais gente porque ela está maior”.

Há também indicativos da fase de divisão de águas e, ao mesmo tempo, convergência com mitos diretores, em inúmeras falas da literatura local, a exemplo de: Albeirice (1981, p.24): “os tempos de Noé pareciam ter voltado na Cidade Azul. Em questão de horas a calamidade se manifestara totalmente. – Um novo dilúvio!”; na obra de Carginin (2000 p. 160): ‘os jovens de hoje, nascidos após a enchente, não fazem a menor ideia do que foi o dilúvio de março de 1974. Qualquer versão que lhes seja repassada não retrataria o que foi a dolorosa e sinistra realidade’; nos relatos do jornalista Machado (2005, p. 56): “há também quem chore, permeando os soluços com o balbuciar de orações e rogos pela cessação da chuva. Que seja agora! A prece dolorida parece emergir como manifestação de desespero (...)”; na declaração de Buss (2002, p. 555): “era realmente um panorama terrível. (...) Para mim, veio à lembrança a cena bíblica do dilúvio. Que alívio! Que alegria, em poder continuar a vida”; e mesmo nas palavras de Vettoretti (1992, p. 231): um “pranto coletivo. Muitos pareciam escutar o toque da corneta do anjo do apocalipse”, dentre outros; oposições e aproximações (que a seguir darão origem à confluências): para Durand (2002), uma demonstração do apagamento do *sobrehumano* e da pureza das essências, para a entrega segura, quente e íntima da queda que se eufemiza em descida e no abismo que se minimiza em taça, constantes rítmicas que estão nos fenômenos e nos acidentes; para Eliade (1992), uma demonstração do conceito cíclico do tempo mítico, assemelhando-se ao ritmo diluviano e, por conseguinte, lunar (nascimento, crescimento, decrepitude, desaparecimento e renascimento); ou para Vettoretti (2004), uma demonstração da força do rio *Tuba-nharô*, outrora piscoso, potável, navegável e tranquilo, comparável a um pai bondoso. No entanto, com a lestadá, um rio furioso, que leva tudo que estiver pela frente, transformando-se em, de fato, um pai feroz (*Nharô*).

A terceira e a quarta fase da bacia semântica, respectivamente intituladas confluências e nome do rio, delineiam-se quase que em concomitância: esta, caracterizando a denominação da bacia semântica como um todo e aquela, segundo a perspectiva durandiana, pelo reconhecimento da narrativa mítica.

Ambas tomam forma, dentre outros indicativos já evidenciados na presente pesquisa, primeiro, nas respostas dos entrevistados atinentes à palavra significativa 1974, onde praticamente a totalidade, de ambas as gerações, trouxeram o vocábulo *enchente* como tema recorrente e estabeleceram como mitema (explícito) *ano de destruição e de tristeza*, ou seja, contribuindo para o desvelamento do nome do rio e de suas confluências: o processo de mitologização da *grande enchente tubaronense de 1974*. Ademais, os símbolos das águas do Rio Tubarão (em 1974) eram, na visão dos entrevistados, símbolos do negrume, da lama, da viscosidade, da profundidade, do vigor, mas, especialmente, do fim (BACHELARD, 1997).

Dentre as falas dos respondentes, por exemplo, de primeira geração, os sujeitos S12, S13 e S14 denotaram à data a temática *enchente*, bem como, aos qualificativos destruição, medo e instabilidade (física e emocional). Além disso, ainda no que tange à primeira geração (21 aos 50 anos), revelaram os respondentes S15, S16, S17, S18, S19 e S21, que sequer eram nascidos (ou que nasceram) vínculo entre a temática ‘enchente’, a data cronológica e a cidade de Tubarão, como a fala retratada pelo respondente S18: “A enchente também, né? Eu não vivi, mas é muito falado e lembrado. Escuto que foi uma tragédia, que era o fim do mundo para as pessoas; perderam tudo (bens, famílias, filhos) com tanto custo; tristeza”.

Na segunda geração, conforme já evidenciado na análise mitocrítica, além da vinculação com o calendário cronológico (isca semântica) e à temática *enchente*, há, neste caso, uma associação (adjetiva e superlativa) ao vocábulo, tais como *grande*, *catastrófica* e *triste*, registrado nas falas dos sujeitos S3, S2, S4, S5, S8 e S10.

Além disso, um outro exemplo de confluência para o nome do rio (a grande enchente tubaronense de 1974), foi perceber que ambas as gerações aproximaram o substantivo próprio e o nome do município, a isca semântica *Tubarão*, às recorrências (patentes e latentes) da expressão/temática *cidade acolhedora, próspera e resiliente*, provocando uma emersão e a redundância do mito da enchente de 1974: “cidade reconstruída”, na declaração do S14; na fala do respondente S2, sinônimo de cidade “embaixo d’água”; ou na resposta do sujeito S4, “a capacidade que ela teve de sair da lama; de se reerguer; eu que vivi, achei isto fantástico”.

A quinta fase - a organização dos rios - da bacia semântica é significativa para estabelecer fluxos e frequência de um imaginário (viabilizado pelo mito) da grande enchente tubaronense de 1974, reconhecendo, sobretudo, a relevância das tecnologias do imaginário (SILVA, 2003), com vontades de poder e potência.

Em Tubarão, conforme já descrito, diferente das enchentes anteriores e posteriores a 1974 (e até tão devastadoras quanto, ressalvadas as peculiaridades de cada época), há anualmente, inúmeros meios de comunicação e noticiários nacionais, regionais e locais, e até mesmo sites institucionais (como entidades de classe e empresas da região), que investem tempo e recursos na memória da *grande enchente de 1974*, especialmente desde 2009, quando ato contínuo às celebrações do 35º aniversário da enchente, o poder público local sancionou a Lei de número 3289, que instituiu o dia 24 de março como a data da memória da catástrofe de 1974. Nesta data os tubaronenses participam de eventos e estudos, com o objetivo de relembrar a tragédia, revisam o que está sendo feito pelo Poder Público com objetivo de minimizar os efeitos de um novo desastre natural, acompanham reflexões (em templos, igrejas e escolas - sendo estas últimas, obrigatórias) sobre a temática e que, na data simbólica, às 15 horas, durante

um minuto, sons sejam emitidos para lembrar o evento, sugerindo que as pessoas interrompam suas atividades naquele instante (PREFEITURA MUNICIPAL DE TUBARÃO, 2009).

Outrossim, conforme já ilustrado nesta pesquisa, em Tubarão, as marcas e as cicatrizes viram registros da enchente de 74, motivos de exposições fotográficas permanentes em centros de cultura, empresas, residências, inspiração para as pinturas, além de pretexto para monumentos em praças e outros locais estratégicos da cidade. O município de Tubarão, as demais cidades, comunidades, nações e suas relações sociais, suas manifestações, artefatos e processos são produções humanas e, por isso, causa e efeito de dimensões imaginárias (ANDERSON, 2008). Ainda segundo o autor (idem), para além de uma mera representação física ou imagética, o imaginário engendrado pelas imagens das cidades evoca uma atmosfera, arquetipal, atemporal e coletiva, nutrindo intercâmbios no universo mental dos indivíduos e, em especial, estabelecendo vínculos entre habitantes de uma outra modalidade comunitária: a cidade simbólica, uma comunidade imaginada (que, embora sob o impacto global, abrem espaço para uma nova concepção do local).

A Rádio Tubá, a partir da fala dos respondentes, ilustra com propriedade a quinta fase da bacia semântica tubaronense. Após o estímulo *Rádio Tubá*, com exceção do sujeito S8, que não preferiu não responder, todos os demais respondentes, de ambas as gerações, qualificaram a presente isca semântica - para além de um meio de comunicação radiofônico - à recorrência temática de *emissora informativa, tradicional (a mais conhecida), religiosa e local*.

Nas falas da primeira geração, salienta-se a maneira explícita (patente) que dois (dos dez) sujeitos respondentes dessa geração assemelharam à palavra significativa sugerida à “transmissão da enchente na catástrofe” (S14) e ao “Noticiário da Enchente” (S12). Na segunda geração, dentre outras falas, destacam-se as recorrências dos sujeitos S3 (“anunciava no tempo da enchente, para que a pessoa se prevenisse”) e do respondente S6 (“meio de comunicação excelente; cada segundo dava uma notícia; não tinha nada, nem luz; era por ali que a gente se mantinha informado, né?”).

A organização dos rios consolidou ainda um outro movimento (ainda forte no imaginário local): a solidariedade e a resiliência dos tubaronenses. Ambas as gerações aproximaram a isca semântica *solidariedade* às recorrências (patentes e latentes) da expressão/temática *reciprocidade*, provocando também a redundância do mito da enchente de 1974, pelo menos em 9 (nove), das 21 respostas. Para o indivíduo S14 (“Foi onde as pessoas de vários lugares e até de outros países ajudaram o povo tubaronense”) e para o respondente S3 (“a turma da lancha’ foram muito gentis com a gente”), dentre outras respostas.

A última etapa da bacia semântica durandiana é intitulada deltas e meandros, sinais de saturação e do prenúncio do devir. O que se observa, a partir das entrevistas orais com os 21 respondentes (divididos em duas gerações: 21 aos 50; 55 aos 84 anos - *corpus* da presente pesquisa), foi: primeiro, que ambas as gerações responderam aos estímulos, com base em cada palavra significativa (as nove iscas semânticas) demonstrando, em sua grande maioria (sem focar nos elementos qualitativos, mas na relevância de cada um deles) uma recorrência importante nos temas e nos mitemas relacionados à *grande enchente tubaronense de 1974*; segundo, que há um mito fundador (a grande enchente tubaronense de 1974) e que segue com vigor ao completar seus 43 anos, especialmente potencializado pelo desempenho singular das tecnologias do imaginário locais; terceiro, que há uma estreita ligação com os enredos míticos cataclísmicos e diluvianos, expressos nas declarações e na literatura local; quarto, que embora envolvidos pelo regime noturno, bem como, suas estruturas místicas e dramáticas (que privilegiam o refúgio e o cíclico), há uma vontade implícita do registro esquizomorfo (heroico); e quinto, que o ‘fantasma’ de 1974 ainda assusta os tubaronenses, de forma presente e perene: bastam que trovões se aproximem e o *aguaceiro* venha, acompanhado pelo sopro da lestada e, sobretudo, que o rio se avolume para que, em poucas horas, entre os entrevistados e inúmeros tubaronenses, acompanhados de suas sombrinhas, aproximem-se das margens do *Tub-Nharô* para conferir seu *humor*.

É a dinâmica e a polivalência do símbolo que transforma, por exemplo, um rio, num paraíso ou descolará um anjo negro de sua mera sintaxe ou morfologia; uma linguagem simbólica que permite, ainda hoje, identificar nas narrativas dos tubaronenses a presença de um imaginário, um *ethos*, que transcende a mera experiência física de uma comunidade, pós-desastre natural, possibilitando-os assimilar, banhar-se, se esquivar ou dar novos significados, mesmo que por um instante, na única certeza da humanidade: a finitude, ou seja, vale o que for possível para ter mais deste mundo (CAMPBELL, 2002).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A recompensa de uma pesquisa (por parte do autor, da orientação e de todos os envolvidos nela), independentemente do grau de abordagem jamais deveria ser o produto ou o seu fim, mas o processo e o valor agregado científica e socialmente, a partir das ponderações e das indagações que o aprendizado - decorrente do trajeto - suscitou ou suscitará num cidadão, num determinado grupo ou *quicá* numa comunidade. Ademais, cada passo desse caminho gratificante, certamente, tem a energia das pegadas dos inúmeros pesquisadores das ciências das profundezas ou da teoria do imaginário durandiano que, pela linguagem, se aventuram a (con)viver no movediço terreno dos devaneios, fantasias, das objetividades e subjetividades, transformando os momentos em movimentos, inspiração para contextualizar e aproximar ainda mais identidades, identificações, pessoas e horizontes, por intermédio das histórias, cujo cerne está na angústia da finitude humana e de um tempo que se esvai por entre os dedos: é aqui que a narrativa mítica, de fato, tem lugar.

O imaginário é uma atmosfera arquetipal que constitui o conector obrigatório de qualquer representação humana. Basta observar, olhar para o lado, para o entorno e o senso comum. Sempre haverá um objeto, um *corpus*, um motivo, um fenômeno imaginário. Neste sentido, a Teoria do Imaginário, nos últimos 50 anos, tem dispendido valiosa contribuição para reposicionar o complexo e ainda pouco compreendido universo da psique humana, por meio de estudos que direcionam o olhar sensível e racional (e não racionalizante) para ressonância mítica e simbólica, outrora relegados à penumbra, ao recalque e ao esquecimento, ocupando de vez espaços relevantes nas pesquisas.

O Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul dá mais um passo nesta direção e registra a sua parcela de contribuição, seja por intermédio de disciplinas do imaginário afins ou por meio de Grupos de Pesquisa, como o *Imaginário e Cotidiano*, cujos estudos estão alicerçados nas manifestações simbólicas e formadoras da noção de realidade que motivam a vida social, iniciativas coordenadas pela Dra. Heloisa Juncklaus, professora titular do Programa e orientadora desta pesquisa doutoral, e que apoiou, de forma incondicional, cada movimento deste trabalho - que se propôs em levar a especificidade das narrativas míticas de uma comunidade do sul catarinense e a sua relação simbólica com um rio, para navegar, imergir e emergir num oceano de possibilidades de reflexão nos campos do imaginário. Este foi o contexto onde a presente pesquisa encontrou entusiasmo e estímulo para o eco do Tubarão.

Como demonstrado ao longo desse estudo, o Rio Tubarão tem sido o elo e a força dramática de inúmeras narrativas locais, especialmente o enredo mítico de 1974, registrado na

literatura e na oralidade local, inundando com intensidade e frequência à trajetória antropológica tubaronense e, naturalmente, perpassando gerações. No entanto, o que marcou 1974 não foi a aflição, a violência ou mesmo as mortes que afastara as pessoas de seus entes queridos, consequências de um mero fenômeno natural, seus medos e traumas, mas, foi sobretudo, o que ficou, o que uniu, ou seja, elementos que ajudaram a compor e a preservar este amálgama a 43 anos (e que ainda se mantém forte), decorrente de *um outono de março* que ainda segue vivo e presente.

Portanto, este é o momento de resgatar as promessas de pesquisa e, especialmente, de tecer comentários sobre os ‘ganhos’ decorrentes da complementariedade das mitologias ou da convergência mitohermenêutica (com o AT-9, a mitocrítica e a mitanálise), a partir das iscas semânticas e dos protocolos e entrevistas aplicados a 21 sujeitos (da faixa dos 20 aos 80 anos), a começar pelas três questões-problema levantadas no presente estudo de doutoramento: a primeira, se as narrativas dos tubaronenses consubstanciam, de fato, um imaginário local; a segunda, se confirmada a existência de um imaginário, como se desvela, se constitui e se desgasta o mito fundador (aliás, e qual seria ele); e, terceiro, que (ou quais) vestígios e marcas da narrativa mítica local identificam a atmosfera e o lastro imaginário de uma comunidade imaginada.

Ato contínuo à problemática, decorreram os objetivos da pesquisa: o geral com vistas a identificar - na transversalidade dos microuniversos míticos e nas imagens simbólicas do devaneio hídrico dos tubaronenses - ressurgências e convergências que definem uma narrativa mítica local (o mito fundador da grande enchente de 1974), aproximam-na de outros mitos diretores (mitologias cosmológicas, cosmogônicas e cataclísmicas/diluvianas) e que consubstanciam, a cada relato épico, paradoxalmente atemporal e inacabado, um imaginário e uma comunidade imaginada.

Dentre os objetivos específicos: o primeiro, contextualizar o mito fundador da grande enchente tubaronense de 1974, sob as imagens simbólicas da água, às narrativas mitológicas de origem (cosmogônicas, cosmológicas e cataclísmicas/diluvianas), bem como, às estruturas antropológicas do imaginário; o segundo, apontar, por intermédio do AT-9 os universos e microuniversos míticos dos tubaronenses, bem como, a morfologia, a funcionalidade e o simbolismo das imagens suscitadas pelos nove arquétipos do teste, especialmente do elemento água; e, terceiro, evidenciar, por meio dos métodos mitológicos da mitocrítica e da mitanálise, ressurgências e convergências que constituem e desvelam uma matriz mítica (o mito fundador da grande enchente tubaronense de 1974), cujos sinais apontem para a existência de um imaginário local - uma comunidade imaginada.

A aplicação e a interface metodológica (AT-9, mitocrítica e mitanálise), por intermédio das iscas semânticas ou palavras significativas temáticas e do envolvimento dos 21 sujeitos respondentes (de ambas as gerações – 21 aos 50; 55 aos 84 anos), legitimando uma das hipóteses, evidenciou a presença de um imaginário tubaronense, materializado por meio das marcas de um mito, cujo lastro consolida uma comunidade imaginada, forjando as seguintes afirmações:

*I. No que tange aos universos e microuniversos míticos:*

a. **tubaronenses: mais drama e refúgio, menos gládio.** Predominância, na totalidade dos respondentes, do universo místico, com microuniverso lúdico, seguido da recorrência de tendência sintética, com microuniverso existencial sincrônico redobrado (a 1ª geração - sujeitos respondentes de 21 a 50 anos - com maior incidência do universo sintético e microuniverso existencial sincrônico redobrado, e a 2ª geração - sujeitos respondentes de 55 a 84 anos - com universo míticos e microuniversos lúdico).

Neste sentido, os universos e microuniversos míticos dos tubaronenses gravitam mais ao redor dos processos matriciais de incluir (místico) e dramatizar (sintético) do que combater e separar (heroico), ou seja, há uma proximidade muito maior das estruturas de redobramento, miniaturização e de eufemização do que estruturas esquizomorfias, que conotam euforia, ascensão e gigantização. Neste contexto, o gládio/a espada e o monstro se afastam do personagem, em favor da diversão e da espontaneidade.

Além disso, o universo místico ou antifrásico traz na profundidade da fantasia noturna, uma espécie de fidelidade e recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes (tendência ao refúgio), onde a simetria já não está na antítese (diurna), mas na semelhança (noturna). Já no universo sintético ou dramático (ainda sob o negrume), também recorrente, com ênfase no universo existencial sincrônico redobrado (quando de fato, o personagem vivencia as duas ações - pacificação e combate), volta-se mais para uma proposta de harmonia (que é rítmica, cíclica e, portanto, universal), valorizando as antíteses e a coerência do tempo. No universo sintético, como já fora evidenciado, o futuro (temporal) é presentificado e dominado pela imaginação, especialmente pelo mito. Hoje, muito do que se diz, registrou ou registra, especialmente na mídia e na literatura local, referindo-se ao mito da enchente de 1974, pelo contrário, enfatiza a proeminência do gládio e do combate, o que também pode ser um sinal de eufemismo (próprio do regime noturno).

Nesta pesquisa, os resultados ressaltam a realidade dos 21 tubaronenses entrevistados, bem como a resiliência, ao menos dos respondentes, que está mais sintonizada à

observação, reconciliação, integração e ao refúgio do que, de fato, à batalha, à ascensão e o enfrentamento.

b. **na visão coletiva dos tubaronenses (dos nove arquétipos), o elemento *água* ganha destaque - negativo.** Dentre os arquétipos utilizados na totalidade da aplicação do AT-9, embora com muito mais elementos ligados às imagens positivas (de vida) dos universos e microuniversos míticos tubaronenses - com exceção da angústia representada pelos arquétipos do monstro e da queda (naturalmente negativos pela teoria durandiana) - a água (que deveria ser um elemento complementar do teste) é o primeiro arquétipo do *ranking* de recorrências com tendência negativa ou menos positiva, ou seja, diante da coletividade do enredo, dos elementos (teoricamente mais positivos pelos sujeitos) a água lidera as imagens de morte. Além disso, destaca-se a positividade do elemento arquetipal 'espada', no mito tubaronense, muito mais relacionado à recolha do drama e do lúdico do que das atribuições esquizomorfias do regime diurno (tendo em vista a correlação com as respostas precedentes).

## II. *No que se refere aos devaneios hídricos (imagens-símbolo da água):*

a. **Tubarão: águas de chuva, de cachoeira e rio; água em movimento.** Na análise morfológica do elemento água (dos universos míticos dos tubaronenses), houve (na coletividade) um total de recorrências das imagens de *chuva* e de *cachoeira + rio* (ou *enxurrada*), seguidos de imagens de *rio ou riacho*, além de *poço artesiano e lágrimas*. Na 1ª geração, destaque para as imagens de *cachoeira + rio (ou enxurrada)* e, na 2ª geração, para as ressonâncias que evidenciaram a *chuva*, bem como as imagens de *poço artesiano e lágrimas*.

Em complementação aos aspectos morfológicos, desdobrando um pouco mais os grupos e as imagens em questão do elemento arquetipal água, para ambas as gerações as imagens de *enxurradas, cachoeira do rio ou rio*, consubstanciando um grupo de imagens das águas que fluem, correm, que levam o que tem pela frente, ficaram num primeiro plano. Outrossim, para ambas as gerações, a *água* nos enredos representa movimento - ao encontro do drama cíclico da vida (do devir) ou mesmo recipiente, taça, líquido fecundante (numa alusão também à chuva), voltados para o refúgio, fuga e sobrevivência.

b. **água para subsistência e local de encontro dos tubaronenses.** Nas respostas, a funcionalidade do elemento complementar e arquetipal *água*, revelou - na totalidade dos respondentes tubaronenses - num primeiro plano, a questão da utilidade e de condição ao personagem, ou seja, numa interface direta com os protagonistas dos protocolos (enredos pictográficos e textuais), seguida de uma função mais simbólica, ou seja, o lado metafórico da água (vida, lágrima e devaneios hídricos em geral): uma 1ª geração, cujo destaque funcional foi

o papel decorativo - como local de encontro (símbolo de socialidades e reenergização; e não como perigo); e uma 2ª geração que prima pela função de subsistência junto às imagens hídricas.

**c. avaliada de forma isolada dos demais elementos, água traz imagens de vida.**

No aspecto simbólico a imagem positiva do elemento água, ou seja, as imagens de vida, prevalecem, tanto na totalidade quanto na especificidade de ambas as gerações, quando o elemento água é analisado separado dos demais elementos: na 1ª geração, as imagens de *vida* passam a ser símbolo de força (espiritualidade, sintonia com o meio ambiente, liberdade, dentre outros atributos vinculados); e na 2ª geração, reiterando o que já fora supracitado, símbolos de água enquanto sinônimo de existência, de crescimento, movimento, dentre outros qualificadores ao vocábulo *vida*.

**d. aproximação com mitos diretores universais; água é ancestralidade e transitoriedade.** O mito tubaronense da grande enchente de 1974 aproxima mitologias dos seus devaneios hídricos, com imagens dos cataclismos, mitos de origem e diluvianos de outrora (bacia semântica mitanalítica, além das variantes e constelações de afinidades da mitocrítica).

Dentre outras inferências possíveis: primeiro, que a aniquilação do *velho*, implica no reconhecimento da falibilidade humana e, sobretudo, de uma sacralidade, de algo que transcende a experimentação física; segundo, que se há um fim, há um início e uma renovação periódica do Cosmo, evidenciando ainda mais quem criou e quem é criatura; terceiro, com a sombra da morte, a proximidade da finitude humana e a guerra angustiante contra o tempo; quarto, a relevância de um mito, de uma história sagrada, oriunda de um acontecimento natural (língua dos deuses), para domar os ventos contrários do tempo, do nascimento ao pós-morte; quinto, que as águas - simbolizando a substância primordial - representam, além da subsistência e destruição, o movimento sem volta e a transitoriedade da aventura de viver; e, especialmente, a percepção de que há convergência nas histórias, um núcleo elementar e uma matriz metaforizados, delineados e interpretados em diferentes lugares do globo, nas diferentes culturas, legitimando, o que o mitólogo Eliade (1992) denomina de mito do eterno retorno e de um imaginário, legitimado em Durand (2002).

Há uma partilha de um mesmo momento (mito fundador tubaronense com mitos diretores universais), convergindo microuniversos míticos para uma matriz, uma comunidade imaginada, consubstanciando um campo simbólico comum e, portanto, muito similar, por exemplo, à narrativa do dilúvio mítico: uma comunidade (representando a humanidade), a ocupação desordenada (o pecado); a força das águas do Tubarão (*encomenda* de um Deus punitivo); Irmoto, o jovem prefeito da época (o Noé, considerado um herói local); os

testemunhos (que reverberam pelos diálogos, de quem viveu e quem não esteve para conferir, o fato, fazendo-os partilhar de uma mesma atmosfera); uma cidade reconstruída pela solidariedade pós-enchente (a aliança entre criador e criatura); no entanto, com o paradoxal compromisso de seguir adiante com a narrativa, sempre aberta, sem cicatrizar, em favor de uma identificação e coerência comunitária imaginal (que os faz pertencer).

Neste sentido, os símbolos da narrativa da enchente tubaronense de 1974, dos presságios ao apocalipse, seguem presentes, regenerando-se e se fortalecendo: basta uma simples aproximação de trovões, relâmpagos e nuvens carregadas conduzidas pelo sopro da lestada, para se deflagrarem sensações semelhantes, angustiantes, partilhadas e múltiplas que sacralizam os mitos diretores universais com a renovação de uma narrativa cosmológica e o imaginário de uma comunidade local.

### III. *No que tange ao mito e, por conseguinte, ao imaginário de 1974:*

a. **a existência de um mito diretor local: a grande enchente tubaronense de 1974.** Em Tubarão, pós-74, passaram a orbitar imagens e símbolos de um mito e de um universo mitológico. Na mitocrítica, as falas dos tubaronenses, em todas as nove iscas semânticas utilizadas, fizeram convergir mitemas (recorrências e ressonâncias) para o enredo da enchente tubaronense específicos, configurando o mitologema, a partir da noção de amplitude (1974, o Rio Tubarão, as chuvas, o lestada, a grande enchente, o refúgio na Catedral, a rádio da catástrofe e um jovem político que salva seu povo - resiliente - com a solidariedade de muitos) e uma narrativa canônica, que o complementa: *em 1974 - um tempo triste que ficou na história e na memória - em decorrência da violência das chuvas e do vento ruim (o leste ou lestada), o Tubarão (até então límpido e vital) transborda, turva suas águas, mata, leva o que vê pela frente e desabriga milhares de tubaronenses, configurando uma grande catástrofe; um cenário de horror, angustia e medo. A Catedral, ponto de referência e mais alto da cidade, vira refúgio, local de acolhida e, ao seu lado, também no morro, a Rádio Tubá, a pioneira, crível, noticiava a enchente. Num momento de instabilidade (física e emocional), eis que surge um médico-prefeito, Dr. Irmoto, que tira o município literalmente da lama, com o apoio de todos (coragem e solidariedade, daqueles de dentro, de perto e de longe); momento de gratidão, aprendizado, resiliência.*

Para além da materialidade, a inundação tubaronense consubstanciou narrativas míticas impregnadas de imaginário, onde vida/morte se faz presente.

b. **A grande enchente para o tubaronense: um mito, um *local sagrado*, uma cidade simbólica que permite a compreensão, a identificação e o encontro.** Um mito se presta à múltiplas aplicações, entre as quais a cura, a criação poética, a introdução do indivíduo na sociedade, dentre outros; é uma a experiência existencial.

É a narrativa (como o mito fundador tubaronense) que dá substância o mito - que se alicerça na história (mas não se fixa nela) - sob uma tessitura poética que consola (e, outras vezes, potencializa) a angústia do homem, convidando-o, certo de sua finitude, a formar imagens cosmológicas, a partir do lugar que ocupa, consubstanciando suas referências existenciais. Seus símbolos, com elevado poder criativo, brotam, penetram e conectam pessoas e suas manifestações, numa contação de histórias de vidas profanas, mas, especialmente, sagradas - onde deuses caminham, alimentam-se, castigam e concedem penitência, por intermédio da natureza - repetindo permanentemente o ato da criação, regenerando, de forma cíclica, o tempo - do instante e o celeste.

Dentre suas funções, a mitologia, ao enunciar uma tradição, traz consigo o vislumbre e a perplexidade perante o mistério da existência, oferece um enredo cosmológico, da cosmogonia à vida eterna - que é cíclico e estabelece uma certa ordem social, integrando indivíduos, física e espiritualmente. Ao navegar, mergulhar, emergir e se deixar levar pelas correntezas do Rio Tubarão, especialmente em 1974, os tubaronenses, pela linguagem simbólica das narrativas, consolidam uma atmosfera arquetipal (imaginário) que, ainda hoje, atua e transcende a mera experiência física de uma comunidade.

Esta atmosfera possibilita que as criaturas domem seus medos e angústias, eufemizem e driblem a sombra da morte, se safem ou se aproximem do criador, mesmo que por um tempo (mítico), consubstanciada, neste caso, pelas constelações de imagens simbólicas das águas, que trazem consigo harmonia e dicotomias, além de estimularem, a seguir, a fluidez de uma reflexão sobre os medos, o tempo e a morte, a partir de uma perspectiva mítica que metaforiza a épica jornada da existência humana.

Há 43 anos tem sido assim: uma narrativa local que, ao mesmo tempo, aproxima enredos cataclísmicos, cosmogônicos e cosmológico (mitos diretores universais), constatado e recorrente, em cada canto, registro e devaneio dos tubaronenses; uma linguagem simbólica que permite, ainda hoje, identificar nas narrativas dos tubaronenses a presença de um imaginário, um *ethos*, que transcende a mera experiência física de uma comunidade, pós-desastre natural, possibilitando-os assimilar, banhar-se, se esquivar ou dar novos significados, mesmo que por um instante, na única certeza da humanidade: a finitude, ou seja, vale o que for possível para ter mais deste mundo (deste Rio Tubarão).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEIRO, Julião. A correnteza levou. In: MUSSI, Amaline Boulus Issa (Org.). **Rio Tubarão: no curso d'alma**. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

ACADEMIA TUBARONENSE DE LETRAS; CORRÊA, Gilmar et al. (). **Retratos de Tubarão e outras imagens**. Tubarão: Copiart, 2013.

ALBEIRICE, Pedro. **Tubarão 74: a catástrofe**. Tubarão: Dehon, 1981.

ANDERSON, Benedict Richard O'Gorman. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO AMADIO VETTORETTI. **Coletânea de jornais sobre a enchente de 1974**. Tubarão: s/ed., 2016.

AUGRAS, Monique. **Imaginário da magia: magia do imaginário**. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A intuição do instante**. Campinas: Verus, 2010.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Raízes dos estudos do imaginário: teóricos, noções, métodos. In: ARAÚJO, Denize Correa; *et al* (orgs.). **Teorias da imagem e do imaginário**. [s./l.]: Compós, 2014.

BARROS, Eduardo Portanova. Maffesoli e a “investigação de sentido”: das identidades às identificações. **Ciências Sociais Unisinos**. V.44. n.3. set./dez.2008.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo, SP: Difel, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

BECKER, Ítala Irene Basile. **O índio Kingáng do Paraná: subsídios para uma etno-história.** São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia: feitiçarias, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (Org.). **A memória da nação.** Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian. 7-9 out. 1987. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1991.

BETTIOL, Patricia Meneghel. Nosso Rio Tubarão. In: MUSSI, Amaline Boulus Issa (Org.). **Rio Tubarão: no curso d'alma.** Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

BÍBLIA ONLINE. **Bíblia Sagrada.** Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/6>>. Acesso em: 14 set. 2016.

BITTENCOURT, Arary Cardozo. **O menino de Oficinas: volume 1 - recontando o sul catarinense e em especial Tubarão.** Tubarão: Copiart, 2008. 269 p.

BRESCIANI, Maria Stella. **Cidade, cidadania e imaginário.** In SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatayh (Org.). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens.** Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

BURKE, Peter (org). **A escrita da história: novas perspectivas.** São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

BUSS, Wilson. Presença no seminário Nossa Senhora de Fátima. In: HEERDT, Sebastião Salésio et al. **Elfos seculares: histórias dos tempos de seminário.** Tubarão: Ed. Unisul, 2002.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho (Org.). **O simbolismo nas culturas indígenas brasileiras.** [S. l.]: Paulus, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **A extensão interior do espaço exterior: a metáfora como mito e religião.** Rio de Janeiro: Campus, 1991.

\_\_\_\_\_. **As máscaras de Deus: mitologia ocidental.** São Paulo: Palas Athena, 2004.

\_\_\_\_\_. **As máscaras de Deus: mitologia primitiva.** São Paulo: Palas Athena, 1992.

\_\_\_\_\_. **Isto és tu: redimensionando a metáfora religiosa.** São Paulo: Landy, 2002.

\_\_\_\_\_. **O herói de mil faces.** São Paulo: Pensamento, 1999.

\_\_\_\_\_. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARDOSO, Darlete. **Associativismo, lutas e conquistas de 1952 a 2012:** os 60 anos de história da Acit. Palhoça: Ed. Unisul, 2013.

CARGNIN, Alberto. **Tubarão:** do primeiro centenário ao fim do milênio. Tubarão: Dehon, 2000. 174 p.

CARUSO, Mariléa Martins Leal; CARUSO, Raimundo C. **Imigrantes 1748-1900:** viagens que descobriram Santa Catarina. Tubarão: Ed. Unisul, 2007. 295 p.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CAVALCANTI, Raíssa. **Mitos da água:** as imagens da alma no seu caminho evolutivo. São Paulo: Cultrix, 1997.

CORNFORT, F. M. **Principium Sapientiae:** as origens do pensamento filosófico grego. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1952.

DAVIS, Lee. **Natural Disasters.** New York: Facts On File Science Library, 2008.

DELLA GIUSTINA, Osvaldo. **As instituições também têm alma:** a Unisul e sua história. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

DIDIO, Jocelite. **A catastrófica enchente do rio Tubarão em março de 1974: fatores e medidas.** Monografia (Curso de Geografia). Universidade do Sul de Santa Catarina, 2005.

DOMINGUES, Joelza Ester. **Dilúvios mitológicos.** Disponível em: <<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/diluvios-mitologicos/>>. Acesso em: 14 set. 2016.

DURAND, Gilbert. **A fé do sapateiro.** Brasília, DF: Ed. da Universidade de Brasília, 1995.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica.** Lisboa: Arcádia, 1979.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

\_\_\_\_\_. **Mito e sociedade:** a mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa: [s/ed.], 1983.

\_\_\_\_\_. **Mito, símbolo e mitologia.** Lisboa: Editorial Presença, 1982.

\_\_\_\_\_. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DURAND, Yves. **L'apport de la perspective systémique de Stéphane Lupasco à la théorie des structures de l'imaginaire et à son expérimentation.** Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires n° 13, mai 1998. Disponível em: <<http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13c3.php>>. Acesso em: 2- set. 2016.

\_\_\_\_\_. **L'exploration de l'imaginaire:** introduction à la modélisation des univers mythiques. Paris: L'Espace bleu, c1988.

DURAND, Yves; CARVALHO, José Carlos de Paula. A formulação experimental do imaginário e seus modelos. **Revista da Faculdade de Educação.** v. 13, n. 2 (1987); 133-154. Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação: 1987.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno.** Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **Tratado de história das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FELISBINO, Albertina. Travessia. In: MUSSI, Amaline Boulus Issa (Org.). **Rio Tubarão:** no curso d'alma. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário:** bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.

FERRY, Luc. **Aprender a viver:** filosofia para os novos tempos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FEUERSCHUETTE, Irmoto José. Uma direção para a vida. Tubarão: Reuter Ed., 2004.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos.** Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FROMM, Erich. **A linguagem esquecida:** uma introdução ao entendimento dos contos de fadas e mitos. São Paulo: Zahar Editores, 1987.

FUNDAÇÃO EDUCACIONAL DO SUL DE SANTA CATARINA. **Termos de referência:** processo de planejamento do sul de Santa Catarina. Tubarão: FESSC, 1976. 1-2v.

GAAP-UNISUL. **Grupo de Apoio Permanente ao Comitê de Gerenciamento da Bacia Hidrográfica do Rio Tubarão e Complexo Lagunar (GAPP)**. Disponível em: <<http://gapp.unisul.br/>>. Acesso em: 12 set. 2016.

GHIZONI, Raimundo. *Espargindo Luzes*. Tubarão: (s./ed.), 2005.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Editora Atlas, 1989.

GODINHO, Helder; JABOUILLE, Victor. **Prefácio**. In: DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

GOMES, Eunice Simões Lins. **A Catástrofe e o Imaginários dos Sobreviventes: quando imaginação molda o social**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPR, 2009.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Jornalismo e ciências da linguagem**. São Paulo: Hacker/Edusp, 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.

HERDT, Sebastião Salésio. *A vida no rio*. In: MUSSI, Amaline Boulus Issa (Org.). **Rio Tubarão: no curso d'alma**. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

ILHAHAWAII. **Native American Lore Index Page**. Disponível em: <<http://www.ilhawaii.net/~stony/loreindx.html>>. Acesso em: 14 set. 2016.

JUNG, Carl Gustav. **A vida simbólica: escritos diversos**. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. **Psicologia do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1999.

JUNG, Carl Gustav; HENDERSON, Joseph L.; FRANZ, Marie-Louise von; JACOBI, Jolande; JAFFÉ, Aniela (Edit.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KOISO, Kioko. **Mar, medo e morte: aspectos psicológicos dos naufragos na história trágico-marítima, nos testemunhos inéditos e noutras fontes**. Cascais: Patrimonia Histotica, 2004.

KUERTEN, Ângela Martorano. *Além de um rio...* In: MUSSI, Amaline Boulus Issa (Org.). **Rio Tubarão: no curso d'alma**. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados**. São Paulo: Atlas, 2012.

LAPOLLI, Marilene. As margens do rio – Meus caminhos. In: MUSSI, Amaline Boulus Issa (Org.). **Rio Tubarão: no curso d'alma**. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **História e memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

LEGROS, Patrick; MONNEYRON, Frédéric; RENARD, Jean-Bruno; TACUSSEL, Patrick. **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1978.

\_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

MACHADO, César do Canto. **Tubarão 1974: fatos e relatos da grande enchente**. Tubarão: Unisul, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva**. São Paulo: Sulina, 2010.

\_\_\_\_\_. **O ritmo da vida**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MEDEIROS, Murilo Tadeu. Um final de semana inesquecível. In: MUSSI, Amaline Boulus Issa (Org.). **Rio Tubarão: no curso d'alma**. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

MELATTI, Júlio Cezar. **Índios do Brasil**. São Paulo: Ed. Edusp, 2007.

MEZARI, Francisco Guedin. Por que a ideia de ir para o seminário. In: HEERDT, Sebastião Salésio; *et al.* **Elfos seculares: histórias dos tempos de seminário**. Tubarão: Ed. Unisul, 2002.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. Sob a perspectiva do imaginário: os mitos como categoria dos estudos da cultura e da mídia. In: FLORES, Giovanna G. Benedetto; NECKEL, Nádia Régia Maffi; GALLO, Solange Maria Leda (Orgs.). **Análise de Discurso em Rede: cultura e mídia**. Campina: Vozes, 2016.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; MÁXIMO, Willian Corrêa. Recorrências e convergências do imaginário: o dilúvio mítico como matriz imaginal de identidade local após uma enchente. **Revista Cadernos de Comunicação**, Santa Maria, v. 20, n. 3, art. 9, p. 180, set/dez. 2016.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Brasília, DF: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2007.

NUNES, Edgar. **João Teixeira Nunes: sem dúvidas e história do Rio Tubarão**. Tubarão: Copiart, 2007.

NUNES, Lélia Pereira da Silva. **Zumblick: uma história de vida e de arte**. Brasília, DF: Senado Federal, 1993.

NUNES, Miryan Maier. Rio que te quero bem. In: MUSSI, Amaline Boulus Issa (Org.). **Rio Tubarão: no curso d'alma**. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

\_\_\_\_\_. **Guapira: a nascente do rio**. Tubarão: Ed. do autor, 2004.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cidade maldita. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.

PITTA, Danielle Perin Rocha. Imaginário, cultura e comunicação. **Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário**. UFRO. Ano IV, n. 6, jan-dez. 2004.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

PLECK, Eliane C. Deckmann. O imaginário dos séculos XVI e XVII suas manifestações e alterações na América. In: SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (Org.). **Do Tratado de Tordesilhas 1492 ao Tratado de Madrid 1750**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1997.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PREFEITURA MUNICIPAL DE TUBARÃO. **Lei nº 3289, de 12 de maio de 2009**: Institui o dia municipal da memória da catástrofe de 1974 e dá intensificação das formas de prevenção e reação eficiente a outros possíveis desastres naturais. Tubarão, 2009.

QUILLET, Pierre. **Introdução ao pensamento de Bachelard**. Rio de Janeiro: Zahar, [1977].

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RAUEN, Fábio José. **Roteiros de investigação científica**. Tubarão: UNISUL, 2002.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ROSÁRIO, Victor João Gama do. **Dos medos e das fobias**. Dissertação (Estudos Portugueses). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. 2003.

SANT'ANNA, Ronaldo A. **50 anos CDL Tubarão: a história**. Tubarão: s/ ed., 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict Richard O'Gorman. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SOUTO, Maria Generosa Ferreira. **Contar e ouvir histórias**: alternativas do saber e da sabedoria. In: OLIVEIRA, Ilca Oliveira de; *et al.* Escritas do corpo, da terra e do imaginário. Montes Claros: Unimontes, 2003.

SOUZA, Célia Ferraz de. Construindo o espaço da representação: ou o urbanismo de representação. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatthy (org.). **Imagens urbanas**: os diversos olhares na formação do imaginário urbano. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.

TEIXEIRA, José Warmuth. **Ferrovias Tereza Cristina**: uma viagem ao desenvolvimento. Tubarão: Ed. do autor, 2004.

TEIXEIRA, José Warmuth; GRIEBLER, Lea; PEREIRA, Chirle. **Hospital Nossa Senhora da Conceição**: 100 anos de amor pela vida. Tubarão: Ed. do autor, 2004.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; ARAÚJO, Alberto Filipe. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; ARAÚJO, Alberto Filipe. **Gilbert Durand**: imaginário e educação. Niterói: Intertexto, 2013.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

VETTORETTI, Amadio. **Estação da piedade**. Tubarão: Copiart, 2004.

\_\_\_\_\_. **História de Tubarão**: das origens ao século XX. Tubarão: Prefeitura Municipal, 1992.

ZUMBLICK, Walter Carlos. **Este meu Tubarão**. [S.l.: s.n., 19--?]. 2 v.

\_\_\_\_\_. **Este meu Tubarão...** Tubarão: Imprensa Oficial, 1974.

ZUMBLICK, Willy Alfredo. **Entre penas e pincéis**. Tubarão: Ed. Universitária, 1998.

## ANEXO A – CLASSIFICAÇÃO ISOTÓPICA DAS IMAGENS

REGIMES OU POLARIDADES	DIURNO		NOTURNO			
	ESQUIZOMÓRFICAS (ou heróicas)		SINTÉTICAS (ou dramáticas)		MÍSTICAS (ou antifrísicas)	
Estruturas	1ª idealização e "recoo" autístico. 2ª diairetismo ( <i>Spaltung</i> ). 3ª geometrismo, simetria, gigantismo. 4ª antítese polêmica.		1ª coincidência "oppositorum" e sistematização. 2ª dialética dos antagonistas, dramatização. 3ª historização. 4ª progressismo parcial (ciclo) ou total.		1ª redobramento e perseveração. 2ª viscosidade, adesividade antifrísica. 3ª realismo sensorial. 4ª miniaturização (Gulliver).	
Princípios de explicação e de justificação ou lógicos	Representação objetivamente heterogeneizante (antítese) e subjetivamente homogeneizante (autismo). Os Princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO, de IDENTIDADE funcionam plenamente.		Representação diacrônica que liga as contradições pelo fator tempo. O Princípio de CAUSALIDADE, sob todas as suas formas (espec. FINAL e EFICIENTE), funciona plenamente.		Representação objetivamente homogeneizante (perseveração) e subjectivamente heterogeneizante (esforço antifrísico). Os Princípios de ANALOGIA, de SIMILITUDE funcionam plenamente.	
Reflexos dominantes	Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).		Dominante COPULATIVA com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (quinésicos, músico-rítmicos, etc.).		Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos, térmicos</i> e os seus derivados <i>táteis, olfativos, gustativos</i> .	
Esquemas "verbais"	DISTINGUIR		LIGAR		CONFUNDIR	
	Separar ≠ Misturar	Subir ≠ Cair	Amadurecer Progredir	Voltar Recensear	Descer, Possuir, Penetrar	
Arquétipos "atributos"	Puro ≠ Manchado Claro ≠ Escuro	Alto ≠ Baixo	Para a frente, Futuro	Para trás, Passado	Profundo, Calmo, Quente, Íntimo, Escondido	
Situação das "categorias" do jogo de Tarô	O GLÁDIO	(O Cetro)	O PAU	O DENÁRIO	A TAÇA	
Arquétipos "substantivos"	A Luz ≠ As Trevas. O Ar ≠ O Miasma. A Arma Heróica ≠ A Atadura. O Batismo ≠ A Mancha.	O Cume ≠ O Abismo. O Céu ≠ O Inferno. O Chefe ≠ O Inferior. O Herói ≠ O Monstro. O Anjo ≠ O Animal. A Asa ≠ O Réptil.	O Fogo-chama. O Filho. A Árvore. O Germe.	A Roda. A Cruz. A Lua. O Andrógino. O Deus plural.	O Microcosmo. A Criança, o Polegar. O Animal <i>gigogne</i> . A Cor. A Noite. A Mãe. O Recipiente.	A Morada. O Centro. A Flor. A Mulher. O Alimento. A Substância.
Dos Símbolos aos Sistemas	O Sol, O Azul celeste, O Olho do Pai, As Runas, O Mantra, As Armas, A Vedação, A Circuncisão, A Tonsura, etc.	A Escada de mão, A Escada, O Bétulo, O Campanário, O Zigarette, A Águia, A Calhanda, A Pomba, Júpiter, etc.	O Calendário, A Aritmologia, a Tríade, a Tétrade, a Astrobiologia A Iniciação, O "Duas-vezes nascido", A Orgia, O Messias, A Pedra Filosofal, A Música, etc.	O Sacrifício, O Dragão, A Espiral, O Caracol, O Urso, O Cordeiro. A Lebre, A Roda de fiar, O Isqueiro, A <i>Baratte</i> , etc.	O Ventre, Engolidores e Engolidos, Kobolds, Dáctilos, Osiris, As Tintas, As Pedras Preciosas, Melusina, O Vêu, O Manto, A Taça, O Caldeirão, etc.	O Túmulo, O Berço, A Crisálida, A Ilha, A Caverna, O Mandala, A Barca, O Saco, o Ovo, O Leite, O Mel, O Vinho, O Ouro, etc.

**APÊNDICE A – ISCAS SEMÂNTICAS/ENTREVISTAS**

Sujeito	1			
	Monstro		Queda	
	Desenho	Símbolo	Desenho	Símbolo
1	Esposo (sorrindo)	Pessoa Ruim	Carro 'roubado'	Sofrimento
2	Água	Enchente	Moto	Queda
3	Monstro (sem tronco)	Perigo	Pedra	Obstáculo
4	Cobra (posição de ataque)	Desafios	Escada / degraus	Ingenuidade
5	Esposo (e palavras - sofrimento e triste)	Sofrimento	Esposo (escada)	Início da tristeza
6	Monstro (barbudo e cabeludo)	Mal	Pedra	Ir adiante
7	Motorista do caminhão (sorrindo)	Mal	Acidente carro e caminhão	Susto / Atenção
8	Monstro (sorrindo e sem corpo)	Susto	Arvore (tombo)	Tristeza
9	Monstro (boca aberta)	Maldade	X	Sofrimento (mesmo sem desenhar)
10	Cachorro	Monstro	Palavra Queda e bicicleta	Tombo
11	Javali	Perigo	Carro	Desespero
12	Terreno do pai destruído	Destruição	Enchente	Recomeço
13	Tio sorrindo	Medo	Chão	Decepção
14	Palavra Depressão	Medo	Bicicleta	Tristeza
15	Três amigos sorrindo	Falsidade	Casa anterior do personagem	Escolha errada
16	Monstro sorrindo	Medo	Pedra	Problemas com pai e mãe
17	Não representou	X	Menina tropeçando	Errar
18	Relógio	Tempo	Ataúde	Morte
19	Ampulheta	Tempo	Cachoeira	Renovação
20	Drogas	Mau	Declive	Fracasso
21	Leão sorrindo	Medo	Uma menina deitada	Dor

(continua...)

## APÊNDICE A – ISCAS SEMÂNTICAS/ENTREVISTAS

(...continuação)

Sujeito	2			
	Espada, Refúgio, Cíclico			
	Espada		Refúgio	
	Desenho	Símbolo	Desenho	Símbolo
1	Relho (nas mãos do monstro)	Cavalo	Banheiro	Proteção
2	Espada (solta e em riste)	Luta	Casa	Proteção
3	Espada (nas mãos do personagem, mas não em riste)	Proteção	Casa Cachorro	Casa
4	Espada (riste e solta)	Força da vida	Casa	Proteção
5	Espada (e a palavra hospital) - solta	hospital	Casa	Vida
6	Espada (na mão - cortar lenha)	Trabalho	Sombrinha	Abrigo
7	Espada (solta)	Atenção	Igreja	Deus / servir os outros
8	Espada (em riste, mas solta)	Infância	Ação de 'sair correndo'	Neto correndo
9	Espada (solta)	Morte	Consultório Veterinário	Proteção
10	Espada	Diversão	Pai	Proteção
11	Facão (solto)	Ferramenta	Barraca	Refugio
12	Espada em riste, sem ninguém segurando	Faca de dois gumes	Casa de outro	Segurança
13	Pai	Quebra de confiança	Cama	Solidão
14	Espada	Luta	Família	Equilíbrio
15	Filho	Avanço	Casa atual do personagem	Proteção
16	Espada de brinquedo empunhada	Defesa	Casa avó	Segurança
17	Bíblia	Esperança	Igreja	Comunhão e cuidado
18	Igreja	Conforte	Família	Tudo
19	Espada na pedra	Dificuldade	Violão	Música
20	Pessoa	Superioridade Força	Mãe de um gato	Segurança
21	Espada	Defesa	Casa	Abrigo

(continua...)

## APÊNDICE A – ISCAS SEMÂNTICAS/ENTREVISTAS

(...continuação)

Sujeito	2		3	
	Espada, Refúgio, Cíclico		Personagem	
	Desenho	Símbolo	Desenho	Símbolo
1	Casamento	Felicidade	Filho da autora	Filho do coração
2	Plantação de Arroz	Ir adiante	Afilhado (João)	Ignorância
3	Estrada	Caminho	Ele mesmo	Infância
4	Estetoscópio	Futuro	Menina (longos e ondulados os cabelos)	Continuidade da vida
5	Médico	Ineficiência	Esposo (sorrindo)	Tudo
6	Netos	Tudo / vida	Ela mesma	eu
7	Palavra Deus	Ir para a frente	Ele mesmo (sorrindo)	Trabalho
8	Escada	Fé	Ela mesma (impressão de que há três olhos no desenho)	Alegria
9	Estrada	Ir longe	Cachorro	Amizade
10	Estrada	Ir adiante	Menina	Infância
11	Estrada	Passagem	Cachorro	Amizade
12	Cruz	Deus/Força	Pai	Tudo
13	Levantar da cama	Ir adiante	O gato	Alegria
14	Palavra União	Seguir a vida	Filho	Amor
15	Filho	Avanço	Ele mesmo sorrindo	Guerreiro
16	Placa de sucesso, saúde e felicidade	Caminho desejado	Menino	Sobrinho
17	Um casal	Aliança	Ela mesma	A mudança
18	Estrada	Caminho/Vencimento	Ela mesma	Mulher forte
19	Lua minguante	Transformação	Jovem	Eu
20	Empresa	Formar sociedade	Gato	Persistência
21	Arma	Ir adiante	Uma menina	Guerreira

(continua...)

## APÊNDICE A – ISCAS SEMÂNTICAS/ENTREVISTAS

(continuação...)

Sujeito	4			
	Água, Animal, Fogo			
	Água		Animal	
	Desenho	Símbolo	Desenho	Símbolo
1	Poço artesiano	Utilidade	Galinha	Alimento
2	Casa (cheia)	Medo da enchente	Cachorro	Companhia
3	Chuva / poças	Natureza	Cachorro	Amizade
4	Copo d'água	Vida	Pássaro	Meio Ambiente
5	Lagrima	Sufrimento do esposo	Cachorro	Amor do esposo
6	Rio	Sobrevivência	Cavalo	Trabalho
7	Lágrimas	Tristeza	Cavalo	Diversão
8	Chuva	Natureza	Cachorro (tanto vivo, quanto morto)	Estimação
9	Chuva (pingos)	Saúde / Vida	Cachorro (novo)	Substituir a personagem, em virtude de sua morte
10	Mar	Boas energias	Pássaro	Liberdade
11	Rio	Sede	Galinha	Alimento
12	Cheia	Medo	Peixe	Alimento
13	Enchente	Limpeza	Cachorro	Retomada
14	Cachoeira	Limpeza da alma	Cachorro	Alegria
15	Palavra vida	Tudo representa	Palavra cachorro	Amizade
16	Mar	Alegria	Peixe	Lúdico
17	Cachoeira	Gratidão	Cachorro	Nada
18	Rio	Algo passageiro/ que vem e vai	Cachorro	Amizade
19	Cachoeira	Renovação	Corvo	Arte
20	Chuva	Dificuldade	Pássaros	Calmaria
21	Ponte e rio	Renovação	Gato	Amizade

(continua...)

## APÊNDICE A – ISCAS SEMÂNTICAS/ENTREVISTAS

(...continuação)

Sujeito	4	
	Água, Animal, Fogo	
	Fogo	
	Desenho	Símbolo
1	Fogão à lenha	Alimentação
2	Fogueira	Alternativa boa
3	Chaminé	Clareza
4	Tocha	Esperança
5	Fogão	Trabalhar com zelo para esposo / amor
6	Fogo	Subsistência
7	Fogão à lenha	União
8	Sol	Calor / quente / fogo (até queimar uma árvore)
9	Fogo	Limpeza
10	Sol	Clareza
11	Fogueira	Cozinhar
12	Locomotiva	Força
13	Cruz	Batalha que não vence a morte
14	Frase "Queimar coisas negativas"	Acabar a negatividade
15	Casa destruída	Destruição
16	Sol	Energia boa
17	Uma menina com dúvida	Confusão
18	Tocha	Destruição
19	Isqueiro	Paz
20	Arma	Medo
21	Fogueira	Sobrevivência

**APÊNDICE B – FORMULÁRIO PROTOCOLAR DA TÉCNICA AT-9**

OBRIGADO POR PARTICIPAR DA PESQUISA.

**1. Você tem 30 minutos desenhar uma história que tenha os seguintes elementos:**

- uma queda; uma espada; um refúgio; um monstro devorante; alguma coisa cíclica  
(que gira, que produz ou que progride); um personagem; água;
- um animal (pássaro, peixe, réptil ou mamífero) e fogo.

**2. Agora, escreva a história do seu desenho.**

## APÊNDICE B – FORMULÁRIO PROTOCOLAR DA TÉCNICA AT-9

3. Responda de modo preciso as seguintes questões:

A. Qual a ideia central da sua composição?

B. Qual foi a sua inspiração?

C. Entre os 9 elementos de sua composição, indique:

1. Os principais elementos de sua construção (desenho).

2. Dentre estes, quais os elementos que você eliminaria? Por quê?

D. Como acaba a história imaginada?

E. Você estava na cena? Se estivesse, onde e o que você faria?



A seguir, especifique:

Coluna A, como você representou os 9 elementos do teste?

Coluna B, qual a função de cada uma de suas representações?

Coluna C, o que simboliza, para você, cada um dos 9 elementos do teste?

Elemento	A. Representado por	B. Função/Papel	C. Simbolizando
QUEDA			
ESPADA			
REFÚGIO			
MONSTRO			
CÍCLICO			
PERSONAGEM			
ÁGUA			
ANIMAL			
FOGO			