



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
LUIZA LIENE BRESSAN

**OPERÁRIOS DE PRIMEIRA HORA:
UM ESTUDO SOBRE O IMAGINÁRIO NA CORRENTE IMIGRATÓRIA
ITALIANA NO SUL DE SANTA CATARINA A PARTIR DA OBRA HOMÔNIMA DE
VALDEMAR MURARO MAZZURANA.**

TUBARÃO
2015

LUIZA LIENE BRESSAN

**OPERÁRIOS DE PRIMEIRA HORA:
UM ESTUDO SOBRE O IMAGINÁRIO NA CORRENTE IMIGRATÓRIA
ITALIANA NO SUL DE SANTA CATARINA A PARTIR DA OBRA HOMÔNIMA DE
VALDEMAR MURARO MAZZURANA.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof. Dr. Heloísa Juncklaus Preis Moraes

Tubarão

2015

Bressan, Luiza Liene, 1962-

B84 Operários de primeira hora : um estudo sobre o imaginário na corrente imigratória italiana no sul de Santa Catarina a partir da obra homônima de Valdemar Muraro Mazzurana / Luiza Liene Bressan; -- 2015.

1. 76 f. ; 30 cm

Orientadora : Heloisa Juncklaus Preis Moraes.

2. Dissertação (mestrado)–Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2015.

3. Inclui bibliografias.

1. Imaginação. 2. Italianos - Santa Catarina - Ficção. 3. Narrativa. 4. Imagem. I. Moraes, Heloisa Juncklaus Preis. II. Universidade do Sul de Santa Catarina – Mestrado em Ciências da Linguagem. III. Título.

CDD (21. ed.) 153.3

LUIZA LIENE BRESSAN

**OPERÁRIOS DE PRIMEIRA HORA: UM ESTUDO SOBRE O IMAGINÁRIO
NA CORRENTE IMIGRATÓRIA ITALIANA NO SUL DE SANTA
CATARINA A PARTIR DA OBRA HOMÔNIMA DE
VALDEMAR MURARO MAZZURANA**

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

Tubarão, 17 de dezembro de 2015.



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



Professora Roberta Mânica Cardoso, Doutora
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul



Professora Maria Isabel Rodrigues Orofino, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Àqueles a quem amo e que atribuem sentido à
minha vida.

À tia Doca, ponto de luz em algum lugar.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos iniciais a Deus, já que Ele colocou pessoas tão especiais a meu lado, sem as quais certamente esta caminhada não teria se concretizado.

A meus pais, Carlos (in memoriam) e Santina meu infinito agradecimento. Sempre acreditaram em minha capacidade e me acharam a melhor de todas, mesmo não sendo. Isso só me fortaleceu e me fez tentar, não ser a melhor, mas a fazer o melhor de mim. Obrigada pelo amor incondicional!

A meu querido esposo, Cláudio, por ser tão importante na minha vida. Sempre a meu lado, me pondo para cima e me fazendo acreditar que posso mais que imagino. Graças a seu companheirismo, amizade, paciência, compreensão, apoio, alegria e amor, este trabalho pôde ser concretizado. Obrigada por ter feito do meu sonho o nosso sonho!

À Mariana, presença ímpar em minha vida. Minha razão de ser e existir.

A minhas irmãs, Aracy, Aurora e Ana e a meu sobrinho Luís Philipe meu agradecimento especial, pois, a seu modo, sempre se orgulharam de mim e confiaram em meu trabalho. Obrigada pela confiança!

Meus cunhados Paulo e Geraldo, minha gratidão pela disponibilidade de sempre.

À professora doutora Heloisa, que me acolheu e me orientou seguramente pelos caminhos do Imaginário. Sua sensibilidade e, acima de tudo, sua generosidade, foram imprescindíveis nesta caminhada. Obrigada por este sorriso que sempre motiva. Sua ajuda nos momentos mais críticos, por acreditar no futuro deste projeto e contribuir para o meu crescimento profissional e por ser também um exemplo a ser seguido. Sua participação foi fundamental para a realização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul representado pelo Profº. Dr. Fábio José Rauen, pelos momentos partilhados, sem esmorecimento e a todos os professores que fizeram parte desse caminhar.

Aos colegas de curso, companheiros de viagem.

Ao Unibave lugar em que me constituo como sujeito aprendente na docência superior.

Ninguém vence sozinho... OBRIGADA.

“A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas. Só a alma atormentada pode trazer para a voz um

formato de pássaro.

Arte não tem pensa:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

Deus deu a forma. Os artistas desformam”.

Manuel de Barros.

RESUMO

Este estudo está focado no conjunto teórico do imaginário proposto por Durand. Apresenta como objetivo compreender de que forma se constrói, na narrativa, “Operários de Primeira Hora. A épic da migração italiana no sul de Santa Catarina” de Valdemar Muraro Mazzurana, o imaginário do imigrante italiano no sul de Santa Catarina. Para empreender a análise construímos um referencial teórico, fundamentando a teoria durandiana e os desdobramentos dos regimes diurno e noturno da imagem. Estes regimes fazem parte do que o teórico chamou o trajeto antropológico do imaginário. Também estudamos brevemente a questão da narrativa e do narrador, guiados por Benjamin. Na sequência situamos o autor Mazzurana e sua trajetória bem como a questão da ocupação das terras do sul catarinense pelas correntes imigratórias italianas. Como metodologia de trabalho, elegemos a mitocrítica e mitanálise, métodos desenvolvidos também por Durand para analisar de que forma se construiu a narrativa e de que forma a busca pela cocanha se constituiu como um mito norteador dos primeiros imigrantes que chegaram à região sul de Santa Catarina. Fazemos também algumas reflexões sobre a imagem de *diaolim*, como entidade representativa do mal que acompanhou um dos imigrantes desde a longínqua Itália e se fez presente até o desaparecimento da personagem. Assim, constatamos que as modificações do espaço geográfico (a grande floresta) são indissociáveis das transformações no espaço privado e do ser humano que transita neste espaço. O drama da imigração italiana que serve de pano de fundo da narrativa são focos privilegiados para recuperar o cotidiano de um território-Brentano- uma cidade imaginal. A experiência vivida aparece dota de múltiplos sentidos, sedimentados sob o jugo da conquista pela cocanha e pelas agruras de uma vida difícil, envolvida em dores e alegrias, na espera de um devir de fama e fartura para o imigrante.

Palavras-chave: Imaginário. Regimes da imagem. Mitocrítica e mitanálise.

ABSTRACT

This study is focused in the theoretical group of the imaginary proposed by Durand. It presents as objective understands that it forms if it builds, in the narrative, “Operários de Primeira Hora. A épic da migração italiana no sul de Santa Catarina” of Valdemar Muraro Mazzurana, the imaginary of the Italian immigrant in the south of Santa Catarina. To undertake the analysis we built a theoretical referencial, basing the theory durandiana and the unfolding of the regimes of the day and night of the image. These regimes are part of which the theoretical called the anthropological itinerary of the imaginary. We also studied shortly the subject of the narrative and of the narrator, guided by Benjamin. In the sequence we placed the author Mazzurana and his path as well as the subject of the occupation of the lands of the south Santa Catarina for the immigrant Italian currents. As work methodology, we chose the myth criticism and analysis of myth, methods also developed by Durand to analyze that it forms if it built the narrative and that it forms the search for the cocanha was constituted as a guiding myth of the first immigrants that arrived to the south area of Santa Catarina. We make also some reflections on the *diaolim* image, as representative entity of the evil that it accompanied one of the immigrants from distant Italy and it was made present until the character's disappearance. Like this, we verified that the modifications of the geographical space (the great forest) they are inseparable of the transformations in the private space and of the human being that in this space. The drama of the Italian immigration that serves as backdrop of the narrative is privileged focuses to recover the daily of a territory – Brentano- the imaginal city . The lived experience appears endows of multiples senses, silted up under the yoke of the conquest by the cocanha and for the bitterness of a difficult life, involved in pains and happiness, in the wait of a future of fame and abundance for the immigrant.

Keywords: Imaginary. Regimes of the image. Critical myth and analysis myth.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Resumo das Estruturas Durandianas.....	25
---	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 DAS MOTIVAÇÕES DESTE ESTUDO	12
1.2 DOS OBJETIVOS DA PESQUISA	13
1.2.1 Do Objetivo Geral	14
1.2.2 Dos Objetivos Específicos	14
2 DAS ORIGENS DO IMAGINÁRIO	17
2.1 OS REGIMES DA IMAGEM: A LUZ E A SOMBRA.....	21
2.1.1 O Regime Diurno das Imagens	23
2.1.2 O Regime Noturno das Imagens	24
2.2 MITOS: CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO PRIMORDIAL.....	26
3 NARRATIVA: ESPAÇOS E TEMPOS DE MEMÓRIA	28
3.1 NARRADOR E NARRATIVA HISTÓRICA: ENTRELAÇANDO FIOS.....	28
3.1.1 O Narrador	31
3.1.2 Reflexões sobre o Enredo	32
3.1.2.1 Configuração do Enredo	33
3.2.2 Os Fundadores de Brentano: Por onde Transitam as Personagens	34
3.1.3 Sobre o Tempo nas Narrativas	35
3.1.4 Espaços: Os Lugares em que os Sonhos Percorreram para Construir a <i>Mérica</i> ..	37
4 AMÉRICA: A CONSTRUÇÃO IMAGINÁRIA DA TERRA PROMETIDA	39
4.1 A DIÁSPORA ITALIANA.....	39
4.2 COLÔNIAS ITALIANAS NO SUL CATARINENSE	42
4.3 UM AUTOR À PROCURA DE UMA LITERATURA COCANHA ¹	45
4.4 ENTRE HERÓIS E VILÕES: A IMAGINÁRIA BRENTANO DE MAZURANA	47
5 MITOCRÍTICA E MITANÁLISE A PARTIR DA NARRATIVA “OPERÁRIOS DE PRIMEIRA HORA”	50
5.1 EM BUSCA DA COCANHA	52
5.1.1 Brentano e o elemento Terra	53
5.1.2 O Imaginário Religioso de Os Operários de Primeira Hora	58
5.1.3 Enfrentamentos: de herói ascendente à queda livre	62
5.1.4 Breves anotações sobre os monstros de Brentano	65

5.1.5 Apresentando Sperandio Catassoldi	66
PRIMEIRAS CONCLUSÕES	69
REFERÊNCIAS.....	72

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina- Unisul, por meio da linha de pesquisa "Linguagem e Cultura" por onde caminham a modernidade e a contemporaneidade, as linguagens verbais e não verbais e suas correlações, bem como as manifestações culturais e estéticas, com ênfase na produção simbólica e seus diversos suportes. Em particular esta pesquisa atua numa intersecção entre os campos da literatura e antropologia, caminhos por entre os quais situamos o Imaginário.

Para empreender o desafio, buscamos nos estudos durandianos sobre o imaginário a base teórica de sustentação deste trabalho, sem deixar de visitar alguns conceitos junguianos e de Bachelard que são precursores de Durand. O estudo do imaginário propriamente literário inicia-se a partir de Bachelard e sua fenomenologia dinâmica. O autor francês vê na arte literária o melhor meio para que as imagens produzidas pela subjetividade humana sejam exteriorizadas. A partir desse estudioso, a literatura deixa de ser objeto de simples fruição para tornar-se meio de conhecimento: “O objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos, será, a nosso ver, um bom condutor do psiquismo imaginante” (BACHELARD, 1990, p. 5). Isso demonstra como os estudos feitos no campo da teoria do imaginário podem enriquecer e trazer descobertas aos estudos literários. Bachelard (2001, p.6) ainda nos orienta ao afirmar que “a expressão literária tem vida autônoma e que a imaginação literária não é uma imaginação de segunda posição, vindo depois das imagens visuais registradas pela percepção”.

Seguidor dos estudos bachelardianos, o pesquisador francês Gilbert Durand aprofundou os estudos sobre o imaginário, contrapondo-se aos conceitos de outros pensadores. O estudioso situa o Imaginário não como uma disciplina, mas como um tecido conjuntivo “entre” as disciplinas, o reflexo – ou a “reflexão”- que acrescenta ao banal significativo os significados, o apelo do sentido. Em suas reflexões Durand (1996) comenta que as filosofias ocidentais relegaram – em suas palavras, baniram- o museu das imagens, pondo-as aqui e ali em depósitos regulamentos (em seu dizer, lixeiras). “Museu, reserva de museu, do conjunto de todas as imagens passadas e possíveis produzidas pelo *homo sapiens sapiens*” (DURAND, 1996, p.231). E se produzimos incessantemente imagens implica dizer, também, a existência de um pluralismo das imagens e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens, infundavelmente díspares e duais. Ao situar os estudos do Imaginário, Durand (1996) diz que como a imagem invade a civilização iconoclasta, a possibilidade de um

imaginário rico em sua pluralidade e sistêmico, “injeta-se”, pouco a pouco, em todas as disciplinas. Em colóquio realizado em 1994, Durand (1996, 232) afirma que as “letras” e as artes de todos os tempos haviam sido o refúgio tolerado imaginário”. Mas este imaginário das letras e das artes transcendeu de novo. A noção de mitocrítica elaborada pelo estudioso do imaginário, por meio do “mito” que lhe é central, encontrou nas ciências do mito o entre-lugar deste estudo.

Os avanços dos estudos sobre o poder do simbólico e as diversificações do imaginário do *sapiens* permitiram-nos (1950-60) dividir o campo do imaginário humano em dois (diurno e noturno) e depois em três regimes (ligados aos três reflexos dominantes do sapiens: postural, digestivo e copulativo). Mas estes estudos pluridisciplinares demonstram-nos, sobretudo, a emergência progressiva- no seio das disciplinas- de um campo absolutamente interdisciplinar que possui uma objetividade própria e suas articulações internas. Melhor, ainda, são os próprios neurofisiologistas (J.F. Lambert, J.C. Eccles, etc.) a deduzir de estudos muito rigorosos a existência de um não-lugar, paracerebral, sede do “espírito”... (DURAND, 1996, p. 237).

Nesse sentido, o imaginário emergiu, conforme já havia dito Bachelard, como uma teoria científica a partir da educação poética e mítica. Assim, não é repudiando as imagens, mas aderindo a uma constelação de imagens ou mesmo a um mito que se pode formar o espírito científico.

Toda cultura científica deve começar, como se longamente explicado, por uma catarse intelectual e afetiva. Resta, então, a tarefa mais difícil: colocar a cultura científica em estado de mobilização permanente, substituir o saber fechado e estático por um conhecimento aberto e dinâmico, dialetizar todas as variáveis experimentais, oferecer enfim à razão razões para evoluir (BACHELARD, 1996, p.24).

Ao situar o Imaginário, não como uma disciplina, mas como uma dinâmica interdisciplinar, permeando saberes e fazeres, Durand (1996, p.243-244) a coloca no “*mundus imaginallis*, que é a “epifania de um mistério”, faz ver o invisível através dos significantes, das parábolas, dos mitos, dos poemas... Existe em todas as culturas que, durante muito tempo, viveram das “técnicas do invisível”.

A visão durandiana de mundo é dual. Para o autor, ao estudar os regimes diurno e noturno em sua obra “Estruturas antropológicas do Imaginário” já sinaliza esta para esta tendência. Desta forma, para Durand (2002), estes regimes parecem um uno/dual. Se existem, estão em pares contraditórios, assim como há o bem e o mal, a dor e a alegria e, também os fatos que consideramos como inexoráveis na existência humana, que são a vida e a morte. Portanto, existem duas faces em tudo que cerca a existência e o ser humano também se constitui dessa dualidade. Esta constituição dual do ser humano nos é apresentada pela filosofia, pela psicologia, pela literatura e por outras áreas de conhecimento. É neste jogo de

dualidade, contrariedade e questionamentos que surgem os estudos e as artes, inclusive a literária.

Além desses, também buscamos nos estudos da sociologia do imaginário, um ponto de vista científico emergente, pois a mesma tenta aproximar as distâncias estabelecidas historicamente entre o real e o imaginário, quando Legros et al (2007) desconstrói a razão de ser da dicotomia noturno X diurno, ao considerar o real aquilo que se vislumbra antes de se tornar fato ou simplesmente algo não realizável no presente, mas possível de ser no futuro. Legros et al (2007, p. 243) assim se manifesta: “a literatura constitui, de modo geral, um campo de investigação importante para a sociologia do imaginário. Parece igualmente desejável, para estudar os mitos da literatura, partir de definições mais amplas que exercem a literatura e incluindo-a.”

A narrativa literária em estudo contribui para a constituição de um imaginário de conquistas épicas e um provável diálogo entre a literatura e a narrativa histórica são algumas questões sobre as quais empreendemos a pesquisa neste projeto e que nos ajudaram no entendimento do estudo pretendido. Toda obra de arte é um diálogo aberto estabelecido entre a subjetividade de um autor e as condições sociais e naturais da época e local na qual é produzida. A literatura se constitui de um discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas.

1.1 DAS MOTIVAÇÕES DESTE ESTUDO

Os processos migratórios são por excelência fenômenos complexos cuja correta compreensão requer o aporte de diferentes áreas do conhecimento. Uma das áreas está relacionada à história, não só a de aporte científico, mas também a pessoal. Aquela que diz respeito como sujeitos de ser e estar no mundo. Na essência destes processos encontram-se a desterritorialização e reterritorialização. Destituídos de seus territórios, os imigrantes italianos chegaram ao sul catarinense a partir da década de 1870. Meu avô foi um destes trabalhadores de primeira hora. Está é uma das motivações que me levam a estudar a narrativa de Mazzurana, pois nela há um pouco também de mim. Minha linguagem interpretativa torna-se uma com a do escritor. A narrativa, neste sentido, pode ser compreendida como um momento de elaboração da experiência do deslocamento /desenraizamento por meio da obra em estudo. Também contribui para que venham à tona os inúmeros processos de subjetivação. Em outras palavras, quem narra, reconfigura os eventos e os redimensiona no tempo e no espaço. É um reencontro de gerações.

Outra motivação está relacionada com a formação em Letras. Desde muito cedo a Literatura me cativou e sigo cativa, por conta e risco próprios decorrentes das imagens que suscitam dos textos literários.

Por fim, e não menos significativo, está em pôr em cena, os escritos de um autor regional. Longe dos holofotes que iluminam aqueles que estão mais centrais, a literatura produzida nos arrabaldes nem sempre é estudada como deveria. Há exemplos claros deste apagamento, inclusive entre aqueles que são consagrados pelas cátedras, a exemplo, podemos citar Lima Barreto.

No Sul, a corrente migratória foi bastante significativa, concentrada em colônias e suas produções agrícolas. O desejo de alguns políticos liberais do Império era trazer pequenos proprietários para povoar as regiões sulinas e, assim, evitaria a conquista dos vizinhos platinos sobre a região. Havia, também, o desejo dos grandes proprietários rurais em prosseguir numa política agrária centrada na grande propriedade e na agricultura de exportação. Neste sentido, toda a região transformou-se em receptora de imigrantes, destinados a pequenos lotes de terra.

Assim, o processo de ocupação se assemelha as descrições que encontramos na narrativa que ora analisamos.

Neste sentido, os questionamentos norteadores da pesquisa ou hipóteses que procuramos responder foram: como Como se constrói na narrativa “Operários de Primeira Hora. A épic da migração italiana no sul de Santa Catarina” de Valdemar Muraro Mazzurana, o imaginário do imigrante italiano no sul de Santa Catarina? É possível relacionar a narrativa literária à teoria do imaginário? Quais os mitos mais recorrentes na narrativa que recupera a épic da migração italiana no sul de Santa Catarina? A linguagem da narrativa recupera os mitos relacionados à cocanha?

1.2 DOS OBJETIVOS DA PESQUISA

Toda pesquisa, além de responder às indagações pertinentes ao tema, precisa atingir algumas metas. Por isso, oportuno se faz traçar objetivos para que se alcance o pretendido. Por isso, há um objetivo geral que dá uma visão global sobre tema, relacionando o conteúdo intrínseco ao tema, aos fenômenos com ele envolvidos, eventos que nele são observados, ideias a serem estudadas.

1.2.1 Do Objetivo Geral

Assim compreendido, estabelecemos como objetivo geral da pesquisa: compreender de que forma se constrói, na narrativa, “Operários de Primeira Hora. A épica da migração italiana no sul de Santa Catarina” de Valdemar Muraro Mazzurana (2012), o imaginário do imigrante italiano no sul de Santa Catarina.

Definido a meta maior, necessário se faz defini-la em alguns pormenores para que se possa compreender a pesquisa que se realiza.

1.2.2 Dos Objetivos Específicos

Os objetivos específicos referem-se aos resultados que queremos alcançar. E para melhor detalhar o estudo pretendido, elencamos alguns objetivos específicos. Assim, são, ainda, objetivos desta pesquisa:

- a) Estudar os pressupostos teóricos metodológicos do imaginário concebido por Durand;
- b) Estudar a relação entre mito, literatura e imaginário;
- c) Localizar historicamente a região sul catarinense na qual se concentrou os imigrantes italianos no final do séc. XIX e início do séc. XX, descrita miticamente como Brentano, nomeação dada pelo autor à vila dos imigrantes italianos na narrativa;
- d) Relacionar os estudos do imaginário a partir de seus precursores à narrativa em estudo.

Na esteira dessas ponderações, a presente pesquisa justifica-se como uma oportunidade de melhor se conhecer a produção literária de Santa Catarina, mais especificamente de um autor do interior, cujas obras são pouco conhecidas pelos meios acadêmicos literários, tudo isso a partir da compreensão dos fenômenos mítico e simbólico presentes em sua narrativa. A abordagem do imaginário e suas relações com o texto literário elucidam uma rica multiplicidade de sentidos desvendados a partir da pesquisa proposta.

Apesar dos muitos e diversificados estudos sobre a imigração italiana no sul de Santa Catarina, ainda há poucos estudos sob o viés literário. A grande maioria destes estudos fundamenta-se nos documentos históricos salvaguardados em museus e casas de cultura, ou ainda em arquivos particulares. Baseiam-se, portanto, em pontos de vistas de pesquisadores mais voltados para as questões históricas. A proposta desse estudo se diferencia destes, pois tem como objeto de estudo um romance literário, produzido por um autor regional e pouco conhecido além de suas fronteiras geográficas.

Trata-se, então, de uma análise pretenciosa: trazer para o cenário da academia o ainda pouco conhecido e divulgado. A narrativa, objeto deste estudo, é a obra “Operários de Primeira Hora. A érica da migração italiana no sul de Santa Catarina” de Valdemar Muraro Mazzurana.

é uma obra literário/humana, onde seu autor, preocupado com a autenticidade criadora, envereda por essas picadas sem se preocupar muito com escolas ou movimentos, manifestando sempre certo comprometimento social, cujo foco é o ser humano, as suas limitações e a sua necessidade de libertação (MAZZURANA, 2012, p. 8).

Na narrativa, o autor recria o cenário da vinda de imigrantes italianos que ocuparam a região sul de Santa Catarina no final do séc. XIX e no início do séc. XX.

A proposta da pesquisa é pontuar os elementos míticos e simbólicos que atuam na narrativa escolhida e verificar, tendo como base a teoria do imaginário, a importância que os mitos têm na relação existente entre o ser humano e o mundo em que habita.

É importante dizer que a narrativa selecionada para análise é uma das últimas publicações do autor, Valdemar Muraro Mazzurana. Esse autor é um dos fundadores da ACOL (Academia Orleanense de Letras) e ao lado do pesquisador Pe. João Leonir Dall’Alba responsável pela organização dos movimentos culturais de Orleans no final dos anos 70 e início dos anos 80. Incentivados por estes líderes, outros escritores se engajaram na causa dos fazeres literários. Neste mesmo período, aconteceu um movimento na literatura catarinense chamado de “Grupo Sul”, liderado por Celestino Sachetti. Este movimento foi o precursor do engajamento dos fazeres literários da região sul e motivou a fundação das academias de letras. Motivados por esta iniciativa, em setembro de 1981 foi criada a Academia Orleanense de Letras, onde o autor se filia com suas publicações.

Quanto à metodologia, o trabalho compreende duas etapas, a saber: pesquisa teórica e pesquisa analítica.

A pesquisa teórica diz respeito às leituras bibliográficas que darão sustentação à pesquisa, ou seja, como os teóricos que estudam o imaginário e de que forma este imaginário se presentificam na narrativa de Mazzurana. Assim, será imprescindível aprofundar a leitura de alguns autores cujo estudo está centrado na temática do imaginário. São eles: Gilbert Durand (1996, 2001,2002), Gaston Bachelard (1990, 2001), Carl Gustav Jung (1998, 2000), Mircea Eliade (2003) Ernst Cassirer (2000), Michel Maffesoli (2001), Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard e Patrick Tacussel (2007), Danielle Rocha Pitta (2005) entre outros que emprestam à pesquisa a necessária cientificidade.

A segunda etapa consiste na análise da narrativa à luz das teorias relacionadas. É nessa etapa que acontece a mitocrítica propriamente dita, ou seja, é feita a análise da obra a partir das imagens, dos símbolos e dos mitos para que (re) vele a compreensão do imaginário da narrativa do imaginário sobre a imigração italiana presente da narrativa, objeto de análise.

Durand (1996, p.251) contribui com esta perspectiva de análise, quando afirma que:

O “sentido” de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado através de uma receita *fastfood* de análise. E é o “mito” que “descobre” a interpretação, o mito com as suas marcas de referência metalépticas, as suas redundâncias diferenciais do “alguns”, seja ele, “mito pessoal”, seja mito de uma época, seja mito de uma cultura, seja mito eterno e universal...

Desta forma, acreditamos na pertinência deste estudo como forma de contribuir para aprofundar as pesquisas sobre a teoria do imaginário e sua aplicabilidade na compreensão de narrativas literárias. Também esperamos que o trabalho alavanque outras pesquisas sobre os autores regionais e pouco conhecidos para que suas publicações apareçam em cenários de pesquisa científica e que se tornem visíveis no cenário literário.

2 DAS ORIGENS DO IMAGINÁRIO

O imaginário concebido por Durand (2002) tem raízes nos estudos de Jung e em seus estudos sobre o inconsciente coletivo, espécie de material não palpável que se perpetua na sociedade humana. Uma espécie de energia coletiva, pouco definível se confrontada com a ciência cartesiana. A importância do mundo imaginário e seu conteúdo simbólico são ressaltados por Jung como o ato de imaginar (*imaginatio*) em termos alquímicos era percebido como uma atividade que não criava simplesmente fantasia, mas sim produzia algo mais corpóreo, um “corpo sutil”, semiespiritual na sua natureza. Como a “imaginação” é vista como ato de criação, a *imaginatio* fornece a chave para a meta da alquimia: projetar e tornar realidade os conteúdos do inconsciente que não existem na natureza. Os conteúdos do inconsciente têm um caráter arquetípico a priori. O meio pelo qual esta meta se realiza é expresso adequadamente pelo símbolo, já que este “não é abstrato nem concreto, nem racional nem irracional, nem real nem irreal, mas ambos” (JUNG, 1998). Para Jung (1979) o símbolo surge do fundo do inconsciente humano provindo dos arquétipos ou imagens primárias situadas no inconsciente coletivo. Por se afastar dos métodos científicos do final do século XIX, os estudos junguianos ficaram ‘apagados’ e não tinham muita credibilidade nos meios acadêmicos como fundamentos de uma ciência que pudesse dar conta da complexidade que envolve que seria definir o imaginário numa perspectiva científica que se insere nos fazeres simbólicos do ser humano, inclusive àqueles relacionados ao fazer literário.

Jung (2000) ainda diz que as imagens são predisposições, potencialidades, esquemas prévios de conduta herdados de nossos antepassados, como caminhos virtuais deixados de herança. Desta forma, o imaginário humano não se alimenta de fantasias. O imaginário humano possui uma história, uma estrutura anterior que foi assim edificada por todas as experiências vividas pelo homem.

Nesta linha de estudos, aparecem os tratados de Bachelard (2001) de quem Durand é herdeiro, aprofundando questões epistemológicas já avançadas para a segunda metade do século XX. Pode-se afirmar que Bachelard não estudou a natureza, mas o cosmos. O mundo pelo qual nos movemos de forma dinâmica. E este dinamismo centra-se na criatividade cujas forças oníricas são a expressão inconsciente e de origem cósmica. Bachelard (2001) reavalia o papel do olhar na construção do imaginário. A imaginação material e dinâmica demonstra a objetividade material de nossa habitação poética no mundo.

Bachelard (2001) comenta, ainda, que a palavra essencial que corresponde à imaginação, não é a imagem, mas sim o imaginário e que o valor de uma imagem se mensura

pelo tamanho de sua aura imaginária, ou seja, o imaginário possibilita que imaginação se torne fundamentalmente aberta e evasiva. É a experiência para a abertura psíquica, para vivenciar a novidade. (BACHELARD, 2001).

Tomada em vontade de trabalhar a expressão, a imagem literária é uma realidade física que tem um relevo especial; mas exatamente, é o relevo psíquico, o psiquismo em vários planos. Ela grava ou eleva. Reencontra uma profundidade ou sugere uma elevação. Sobe ou desce entre céu e terra. É polifônica por ser polissemântica. (BACHELARD, 2001, p.260).

Seguindo estes fundamentos bachelardianos e amparado em correntes sólidas da Antropologia, Gilbert Durand considera o imaginário como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes modalidades da sua produção, pelo *homo sapiens* (DURAND, 2012), dizendo que o seu projeto se constitui em estudar o modo pelo qual as imagens se produzem, como se transmitem, bem como a sua recepção. O imaginário implica, portanto, um pluralismo das imagens e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes. (DURAND, 1996, p. 215), a saber: ícone, símbolo, emblema, alegoria, imaginação criadora ou reprodutiva, sonho, mito, delírio, etc.

Durand (2012) diz que o imaginário constitui a matéria prima do espírito, o esforço do ser para levantar, ainda que de forma fugaz, a esperança contra a finitude da vida, manifestando-se como atividade que reinventa o mundo, como imaginação criadora. Esta, muito além de simples faculdade de formar imagens, é dinamismo organizador da representação: ao deformar os estímulos fornecidos pela percepção, a imaginação consiste em dinamismo reformador das sensações. Sabendo-se que todo pensamento do homem é representação, pois cada imagem que lhe é apresentada se agrega a um conjunto de possíveis articulações simbólicas complexas, graças a essa capacidade seu imaginário é sempre simbólico. Neste sentido, entende-se que o imaginário não é um elemento secundário do pensamento humano, mas a própria matriz do pensamento.

Na continuidade destes estudos sobre o imaginário, aparecem as reflexões de Maffesoli, para quem o imaginário

é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual. (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

Nesta mesma entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, na Revista Famecos (2001) Maffesoli comenta sobre a proximidade entre cultura e imaginário, resguardadas as peculiaridades conceituais de cada uma, dizendo que o imaginário é, ao

mesmo tempo, mais do que essa cultura: é a aura que a ultrapassa e alimenta. Ao ser questionado sobre ideologia, imaginário e cultura, assim se manifestou:

O imaginário é também a aura de uma ideologia, pois, além do racional que a compõe, envolve uma sensibilidade, o sentimento, o afetivo. Em geral, quem adere a uma ideologia imagina fazê-lo por razões necessárias e suficientes, não percebendo o quanto entra na sua adesão outro componente, que chamarei de não racional: o desejo de estar junto, o lúdico, o afetivo, o laço social, etc. O imaginário é, ao mesmo tempo, impalpável e real (MAFFESOLI, 2001, p.77).

Cabe, também, dizer que investir numa análise da narrativa de Mazzurana a partir dos pressupostos teóricos do imaginário, requer que entendamos o campo da literatura como uma linguagem aberta, polissêmica e polifônica.

Assim, para empreender uma análise de narrativas literárias é necessário que sejamos capazes de desdobrar os sentidos destas, deixando vir à tona, acima de sua primeira linguagem, uma segunda, isto é, uma coerência dos signos, que se interpenetram, construindo a trama de muitos sentidos e de muitos falares.

Enfatizamos, dessa forma, que os estudos de antropologia serão, portanto, uma das referências conceituais aqui contempladas, privilegiando as reflexões de Gilbert Durand e de seus seguidores que continuam aprofundando os estudos do imaginário sob o viés antropológico.

Gilbert Durand (2012) ampara seus estudos sobre o imaginário, enfocando suas preocupações e discordando do caráter de desvalorização das imagens, presentes em teorias que privilegiam a consciência racional, menosprezando realidades cuja compreensão não se dá apenas pela razão, pontuando aí, as questões do inconsciente, a imaginação, a fantasia, os mitos e a subjetividade. Para ele, as imagens simbólicas fazem parte do imaginário que se constitui como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens (...), o grande denominador fundamental aonde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 2012, p.18). Este acervo imaginário, que é simbólico, além de consistir uma mera coletânea de imagens, deve ir além disso, considerando a subjetividade e permitindo a implicação de uma coletividade, superando a fragmentação. Este estudioso defende a ideia de que o imaginário é o alicerce fundante onde se constrói as concepções de ser humano, de mundo e de sociedade.

Os fundamentos da teoria de Durand foram construídos e apresentados por meio da obra “As estruturas antropológicas do imaginário – introdução à arquetipologia geral”. Nesta obra discorre que o ser humano possui uma imensa capacidade de simbolizar e que estes símbolos estão relacionados à sua vida sociocultural. Conforme Durand (2012) é por

meio de trocas subjetivas (individuais) ininterruptas e os comandos objetivos (culturais) que se dá o trajeto antropológico.

Desta maneira, o trajeto antropológico tem como característica a reversibilidade das vontades pulsionais do sujeito. Constitui-se de um caminhar reversível: dentro/interior para fora/externo e de fora/externo para dentro/interior. Neste movimento se pode fazer a investigação antropológica.

Crítico às categorizações existentes, baseadas em conhecimentos exteriores às imagens, Durand (2012) procurou categorizar as imagens por uma classificação não reducionista. Para Durand (2012) devem-se abordar as imagens, identificando-as a partir dos significados que se constroem no âmago da própria imagem, que se presentificam em culturas de locais diversos e temporalidades. Estas imagens são categorizadas por Durand (2012) em duas estruturas que denominou de regimes diurno e noturno.

Durand (2012, p. 67) assim introduz a ideia do regime diurno das imagens “semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro, a noite tem uma existência simbólica autônoma. O Regime diurno da imagem define-se, portanto, de maneira geral, como regime da antítese”. Assim, os símbolos relacionados ao regime diurno, conforme a significação predominante remete mais a ideias de ascensão, heroísmo, poder, iluminação, razão. O RD caracteriza-se por ações de separar e pelas atitudes bélicas de heróis violentos. O pesquisador afirma que “todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é pensamento ‘contra’ as trevas; é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade ou da queda, ou seja, contra *Cronos*, o tempo mortal” (DURAND, 2002. p. 188).

Já o regime noturno se associa com descidas, precipícios, engolimento, trevas, ciclos que desaparecem e ressurgem. Neste regime de imagens há evidências de estruturas concebidas pelo dinamismo. Já essas trevas, das quais o Regime Diurno é a antítese, caracterizam o que Durand denominou de Regime Noturno, cujas estruturas ligam-se ao reflexo dominante digestivo. No Regime Noturno há a inversão e a eufemização das imagens ligadas aos temores da morte e da percepção do tempo, que inexoravelmente passa e nos aproxima da finitude.

Outro aspecto relevante concebido por Durand (2012) é o estudo dos mitos. Estes têm um lugar privilegiado para o estudioso. O mito em Durand (2012) é definido como uma combinação resultante entre imagem e símbolo, pontuando a importância das narrativas míticas como essenciais na transmissão de verdades importantes para a sociedade e que seu simbolismo refletem saberes e fazeres do ser humano.

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. (DURAND, 2012, p.62-63).

Assim, os mitos - pela sua capacidade de retratar a vida em seus diversos aspectos e as transformações periódicas pelas quais ela passa, permite-nos entrar em contato com as diferentes culturas em todos os tempos e espaços.

Para melhor elucidar a questão mítica que permeia a análise pretendida, Pitta (2005) nos diz que o trajeto antropológico pode partir tanto da cultura como do natural psicológico, o essencial da representação e do símbolo estando contido entre essas duas dimensões. Comenta a autora citada que os símbolos se reagrupam em torno de núcleos organizadores. As constelações de imagens são estruturadas por isomorfismo dos símbolos convergentes.

Neste sentido, Durand (2012) reagrupa as imagens em dois regimes: o diurno e o noturno. Essa classificação leva em conta a existência de uma maneira de organizar, de um dinamismo, próprios de cada cultura, dinamismo que se encontra na base das organizações (convergências) dos símbolos que formam as constelações de imagem.

2.1 OS REGIMES DA IMAGEM: A LUZ E A SOMBRA

De acordo com Durand (2012) as imagens se organizam por meio de regimes aos quais nomeou de regimes diurno e noturno. Em cada um destes regimes, o estudioso percebe duas intenções na base da organização do universo, criando polaridades opostas como um jogo de forças entre o bem e o mal, o alto e o baixo, a esquerda e a direita, etc... a outra intenção seria a união destas polaridades opostas que se complementam e se harmonizam. Das polaridades opostas surgiria o que Durand nomeou como regime diurno das imagens, sinalizadas pela luz que permitem as distinções pelo debate. Na segunda polaridade está o regime noturno cuja noite é sua maior representação e que unifica e concilia os opostos.

Estes regimes da imagem, conforme Pitta (2005) cobrem três estruturas do imaginário que objetivam responder a principal angústia da existência humana: a morte. Morte e sofrimento existencial produzem imagens relacionadas ao tempo e sua fugacidade.

Ao se estudar a dimensão simbólica é necessário compreender a ambiguidade do símbolo e sua infundável capacidade de significar, intrinsecamente ligada às culturas que produzem e utilizam determinados símbolos. Pitta (2005) afirma, ainda, que por uma lógica

própria os símbolos exteriorizam angústias e se dividem em três grandes temáticas: símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos.

Os símbolos teriomórficos estão relacionados à animalidade simbólica, não à animalidade física. Pitta (2005) enumera alguns destes símbolos, quais sejam: o *fervilhamento* que lembra colônias de larvas que provocam agitação incontrolável, simbolizando o arquétipo do caos cósmico; a *animação* que representa o movimento incessante de grandes animais, principalmente o cavalo e o touro que em diversas mitologias estão conectados à morte. O tropel destes animais carrega consigo imagens de má sorte, de catástrofe em eminência. A força brutal contida nestas imagens lembra a passagem definitiva, sempre marcada pelo temor ao desconhecido, às sombras. Outro símbolo pertencente à categoria dos teriomórficos é a *mordicância*, relativa ao ato de morder. Neste caso, não é o movimento de fervilhar ou o tropel que suscita a imagem mórbida. É a boca escancarada, com grandes arcadas dentárias que representa o próprio ato de devorar. A morte se projeta ante a boca voraz de um lobo, de um leão e do *kronos* que a tudo devora e destrona.

Os símbolos nictomórficos estão relacionados à noite e suas sombras. Estes estão subdivididos em: *situação das trevas* que está conectada com as sombras do fim do dia ou à meia noite, hora de manifestação do mal, dos monstros aterrorizantes que capturam a alma. A cegueira também está projetada no inconsciente e se torna decadente. Esta imagem, contudo, pode ter a parceria o jovem herói que conduz o cego à luz. São figurações muito presentes na literatura, principalmente na de cordel. A outra subdivisão relatada por Pitta (2005) diz respeito à *água escura*, parada, que não retorna à origem. A água escura convida ao suicídio, pois em sua escuridão esconde as figuras maléficas que atraem para o fosso. Vários são os relatos míticos relacionados a entidades da água que levam os mais seduzidos humanos para o mistério de suas profundezas.

Por fim, os símbolos catamórficos, que têm relação com a *queda*, revelam as experiências dolorosas da infância. A queda está em conexão com o medo, à dor, o castigo. Os símbolos catamórficos também se relacionam ao ventre digestivo, sexual e com intestino, esgoto, o labirinto. A queda, neste caso, está relacionada à tentação.

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

2.1.1 O Regime Diurno das Imagens

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

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

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

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

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

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

Como se pode constatar, o regime diurno da imagem é marcado pelas antíteses, por dualismos nos quais prevalecem são as intenções de distinção e análise, ou seja, a escolha entre ser luz ou sombra.

2.2.2 O Regime Noturno das Imagens

Opondo-se ao regime diurno cujas forças são antagônicas e uma prevalece sobre a outra, o regime noturno constitui-se de forças unificadoras e harmonizantes (PITTA, 2005). Estas forças são harmonizadas de duas formas diferentes que correspondem as duas estruturas do imaginário: a mística e a sintética. Neste regime a queda heroica se transforma em descida e o abismo em receptáculo. Assim, ascender ao poder não é o objetivo maior e sim descer à procura do conhecimento. “O regime noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo” (DURAND, 2012, p.197).

O imaginário possui uma estrutura mística, compreendida, aqui, no sentido durandiano cuja significação é a “construção de uma harmonia” na qual se conjugam uma vontade de união e certo gosto pela secreta intimidade (PITTA, 2005).

Para que o objetivo da harmonização seja alcançado, Durand (2012) arrola símbolos cuja significação minimiza as expressões mais duras e chocantes. Assim, o estudioso do imaginário explicita os símbolos de inversão, constituído pela *expressão do eufemismo* que abranda o conteúdo angustiante, trazendo certo alívio às dores universais por se caracterizar pela ambiguidade, pelo sentido plural que alimenta e fecunda a palavra. (PITTA, 2005). Ainda, ao estudar os símbolos de inversão, Durand (2012) se reporta ao *encaixamento e redobramento*, que recriam imagens de *engolimento* do outro para apropriação de essências. Cita como um dos exemplos o caso das bonecas russas em que a maior contém as menores. Outro símbolo de inversão é o *hino à noite*, entendida com o avesso do dia, divinizada, hora do encontro, da reunião. É a noite onde as águas banham-se de lua, adquirindo a cor prata, simbolizando o feminino, a fecundidade. Outro símbolo de inversão é a *mater e matéria*, representando as grandes mães aquáticas cuja simbologia dos longos cabelos aludem ao aquático e ao telúrico como se “as águas fossem as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos vivos e dos homens”.

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

são apresentados os alimentos arquetípicos como o leite, relacionado ao afeto significativo da amamentação, o mel, as bebidas sagradas, o sal.

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

No regime noturno também há a estrutura sintética do imaginário em que o tempo é positivo, compreendendo-o como o movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do mesmo. Nesta estrutura do imaginário estão agrupados os símbolos cíclicos, relacionados a fenômenos naturais e/ou culturais, como é o caso *do ciclo lunar* que organiza, em função de suas fases, o tempo em diversas culturas. Compõe também os símbolos cíclicos *a espiral*, relacionado ao permanente movimento e que sugere o equilíbrio dos contrários. A simbologia da *serpente (ofidiano)* também traz em sua essência a ideia do tempo, pois três são as dimensões significativas, a saber: transformação temporal pela troca de pele; a da representação do ciclo por meio do uroboros (a serpente mordendo a própria cauda) e o aspecto fálico, relacionado à maestria nas águas e à fecundidade. Outro símbolo relacionado ao regime noturno e à estrutura sintética do imaginário é a *tecnologia*, pois os objetos, artefatos são cíclicos e representam o tempo e o destino da humanidade. Aqui, os arquétipos da roda são engrenagens arquetípicas que alavancaram a imaginação humana. É o “scheme rítmico ao mito do progresso”. Também é um forte símbolo o sentido da árvore que, em sua verticalidade, semelhante à humana, permite passar do devaneio cíclico para o devaneio progressista. A árvore simboliza a vida e por suas constantes e sucessivas transformações e por sua humanização resume a verticalidade e o cósmico, assim como o ser humano. Na árvore há a sugestão do devir e a progressão do tempo.

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

Em resumo, as estruturas propostas por Durand (2012) apresentam os seguintes símbolos e schèmes:

Tabela 01- Resumo das Estruturas Durandianas

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

Fonte: Estrada, 2014, p.104

2.2 MITOS: CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO PRIMORDIAL

A mitologia se faz presente na humanidade. Ela move o ser humano na história e se (re) cria, expressando o mundo e a realidade humana, mas sua essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou à contemporaneidade perpassando várias gerações.

Elíade (2010, p. 84) assim se manifesta sobre a ideia de mito:

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos, são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas gestas constituem mistérios: os homens não poderiam conhecê-los se não fossem revelados. O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade absoluta.

Para Rocha (1985, p.7) “mito é uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações.” Rocha (1985) destaca também a importância do mito como uma narrativa. “O mito não é uma fala ou narrativa qualquer, é uma narrativa especial, particular, capaz de ser distinta das demais narrativas humanas.” (p.8).

Os mitos perpassaram gerações e sua existência se faz presente em todos os tempos e em todos os povos por meio da narrativa que lhe dá o suporte para a existência. E as

narrativas são expressas por linguagens que representam os objetos, conforme diz Wilhelm von Humboldt (apud Cassirer, 2000, p. 23):

O homem vive com seus objetos fundamental e até exclusivamente, tal como a linguagem lhos apresenta, pois nele o sentir e o atuar dependem de suas representações. Pelo mesmo ato, mediante o qual o homem extrai de si a trama da linguagem, também vai se entrecendo nela e cada linguagem traça um círculo mágico ao redor do povo a que pertence, círculo do qual não existe escapatória possível, a não ser que se pule para outro.

Interessados na compreensão e na relevância dos mitos na construção do imaginário, os estudiosos do assunto, entre eles Durand (2002) também se preocupou com os estudos mitológicos. Para ele, adquire relevância o significado do mito, já que o imaginário é produto do pensamento mítico:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. 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. O mito explica um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou a narrativa histórica e lendária (DURAND, 2002, p. 62-63).

A ampla dimensão da função mítica requer que examinemos o imaginário também sob outro ponto de vista – o sociológico. Para tal, elegemos como referência a significativa obra de Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard e Patrick Tacussel: *Sociologia do imaginário* (2007). Conforme os autores, refletindo-se de um ponto de vista sobre o social, a sociologia do imaginário se interessa pela “dimensão imaginária de todas as atividades humanas. É por isso que essa sociologia cerca transversalmente a sociedade: vida cotidiana, política, religião, ciência, literatura”. (LEGROS et al, 2007, p. 09)

3 NARRATIVA: ESPAÇOS E TEMPOS DE MEMÓRIA

Muitos estudiosos imergem no conteúdo essencial de cada obra literária, trilham suas estradas, acendem luzes sobre discursos, iluminando seus significados que subjazem nas entrelinhas do dizer e do não dizer. Desta forma, a narrativa (re) cria imagens em regimes diurnos e noturnos, num jogo de antíteses que, antes de se contradizerem, se interpenetram, construindo o imaginário (DURAND, 2012).

Por narrativa, entenda-se, de acordo com Sodré (1988, p.75):

Discurso capaz de evocar, através da sucessão de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço. Na narrativa distingue-se a narra o (constru o verbal ou visual que fala do mundo) da diegese (mundo narrado, ou seja, a es, personagens, tempos). Como uma imagem, a narrativa põe diante de nossos olhos, nos apresenta, um mundo.

Um dos primeiros pressupostos aos quais devemos atentar no estudo de narrativas literárias, imbricadas em questões históricas, é para a questão do objetivo inicial das características, ou ainda das peculiaridades de cada uma dessas referentes maneiras de narrar.

Todorov ensina que:

Ao nível mais geral, a obra literária [assim como qualquer narrativa] tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia t -la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas, a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los (TODOROV, 1973, p. 211).

Delineados estes pressupostos iniciais, o próximo item a ser tratado neste estudo é a questão do narrador e, especificamente, a narrativa histórica, pois é neste chão que nos debruçamos a buscar o imaginário na obra “Operários de Primeira Hora”, de Valdemar Mazzurana (2012).

3.1 NARRADOR E NARRATIVA HISTÓRICA: ENTRELAÇANDO FIOS

“Operários da Primeira Hora”   uma narrativa que enfoca o imigrante italiano que aportou no Brasil no século XIX. A a o se estende no tempo entre o final de 1800, mais precisamente de 1877, quando chegaram os primeiros imigrantes, a 1921, quando ocorreu um surto de varíola em algumas localidades do sul catarinense. Incluem-se na obra os filhos de

imigrantes, os ítalo-brasileiros. O romance deve apresentar diversos vieses que implicam a variação da ação e do tempo. Em cada um, uma personagem se sobressai - Inácio Barzan, Sperandio Catassolde, Salvino Mazzamurelli, Giovanni D'Agostino. Como personagem principal ressalta, com características épicas, um povo transplantado por força de circunstâncias históricas, para um meio hostil (a floresta brasileira) que se torna a personagem antagonista. A narrativa se constitui na fala do narrador, que não se revela, mas dá a conhecer ao futuro genro (Belfiore) o que é a cidadezinha de Brentano. Por outra parte, o futuro genro não profere uma única palavra, no decurso de toda a narrativa. Assim o leitor é convidado a buscar uma resposta para as reflexões do narrador.

Literatura e História são espaços que se entrelaçam e nestes laços constroem teias e tramas que, em momentos e análises diversas, se complementam e se traduzem. Mas, esta relação nem sempre ocorreu desta forma. Os textos literários, bem como outras fontes artísticas, não eram considerados documentos fidedignos para comprovar a verdade histórica (FERREIRA, 2009, p.63). A História tinha cunho científico, a Literatura era compreendida apenas como ficção. A Literatura estaria sempre ligada ao imaginário e ao verossímil, enquanto a História estaria em conexão com o real e o concreto, ou seja, o percurso histórico era perfeitamente construído e de forma fidedigna, sem espaço para a subjetividade que permeia os fazeres humanos.

Mas, a partir da década de 20 do século passado, estudiosos franceses abriram espaços para a historiografia, ou seja, a História passa a ter uma visão interdisciplinar, dialogando com outras ciências, entre as quais a Literatura e a Antropologia. Estas duas são perspectivas maiores em esse estudo, pois a teoria durandiana prevê o percurso antropológico do desenvolvimento das imagens no qual repousam sobremaneira as imagens advindas dos textos literários.

Desse modo, o universo da literatura, tal como o da história, também constitui uma socialização de valores, memórias e discursos. Portanto, pode-se aferir que o papel do historiador e do escritor relaciona-se com a reconstrução da memória. Cultura e representações não podem estar distantes do conceito de memória, pois “assim como a história é a narrativa que presentifica uma ausência no tempo, a memória recupera, pela evocação, imagens do vivido” (PESAVENTO, 2008, p.15).

Também, podemos recorrer a Burke (1992) que distingue a narrativa histórica e a narrativa literária. Para este autor,

os historiadores não são livres para inventar suas personagens, ou mesmo as palavras e os pensamentos de suas personagens, além de ser improvável que

sejam capazes de condensar os problemas de uma época na narrativa sobre uma família, como frequentemente o fizeram os romancistas (BURKE, 1992, p.340).

Na narrativa de Mazzurana, as personagens refazem o processo da migração italiana pelo sul catarinense, condensando em suas imagens relatadas épocas de vidas compartilhadas no constante desafio de sobreviver em terras além da pátria mãe. Também é necessário dizer que a obra de arte deve ser analisada como produto artístico que possui elementos constitutivos que lhe são próprios, mas não se podem esquecer as influências que o autor recebe pela condição humana (percurso antropológico) e pela cultura onde está imerso e em que a obra emerge.

Se à história compete a tarefa de reconstituir os fatos passados e interpretá-los à luz de métodos científicos, é provável que ela jamais consiga se equiparar à literatura, nem mesmo pelo fato de compor enredos, utilizando determinados recursos poéticos que são intrínsecos à criação literária. A história, aliás, nunca dará conta de inserir satisfatoriamente nas suas tramas aqueles elementos subjetivos, alegóricos e poéticos que dão sabor à narrativa literária e transcendem a própria circunstância representada (ARENDDT, 2009, p.13).

Neste contexto, a obra objeto deste estudo, é rica fonte destes elementos alegóricos e poéticos que se constituem como o imaginário dos italianos em busca de outro destino, outro vir a ser. *Andiamo in Mérica* é um termo que traduz este imaginário de encontrar a cocanha.

Assim como o imaginário é um produto mental, a narrativa literária também emana deste esforço mental de materializar que, em todos os tempos, é uma particularidade humana: narrar esta produção do imaginário que age no universo da mesma forma que o universo age sobre ele. É necessário considerar, também, que a teoria do imaginário não é redutível, antes disso, propõe-se a uma abrangência que integra um olhar multiperspéctico, entrelaçando e diversificando a rede de maneiras de ver e olhar o mundo, não apenas a natureza do ser humano, mas também sua cultura e sua história de ser e estar no mundo.

Corroborar com este olhar, Guarnieri (2014, p.158) ao dizer:

Imagens do espírito representadas em obras de arte como a literatura são precisamente aquelas que, junto com a memória, não se apresentam de imediato, no concreto, mas antes são imaginadas pela criação poética. A rigor o concreto das obras literárias é só o papel e a tinta, porém o que vale são as palavras com as quais são construídos personagens e situações imaginárias. Apesar de imaginárias, lançam luz no mundo de relações reais. Ambas, ciência e literatura são linguagens, portanto representações. A segunda, porém, é linguagem no mais alto grau, porque linguagem simbólica, que lança luz e calor no entendimento do cotidiano.

E, assim, são os *Operários de Primeira Hora*. Linguagem poética a potencializar as imagens da migração italiana no sul de Santa Catarina.

3.1.1 O Narrador

Na continuidade de formulações de alguns conceitos do estudo realizado, trabalhamos agora com o conceito de narrador. Cabe dizer que o conceito adotado neste estudo está centrado nas contribuições de Walter Benjamin (2012). Tal escolha se justifica pela teoria que escolhemos para analisar a obra, o imaginário. Assim como o conjunto teórico tem uma visão multiperspéctica, o conceito de narrador de Benjamin também tem essa característica de viajante, que carrega em seu olhar as múltiplas paisagens. Essa característica o aproxima do narrador de “Operários de Primeira Hora” cujo olhar é um horizonte de possibilidades, vistas sob a ótica das personagens que se movem em sua narrativa.

“Quem viaja muito tem muito que contar” diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 2012, p.114). O autor relaciona a capacidade de narrar, de transmitir experiências, a dois grupos, que se interpenetram de muitas maneiras: os viajantes, que conhecem realidades diferentes, e aqueles que imergem na própria realidade, extraindo dela o máximo de ensinamentos. O relato de ambos – desbravadores e reflexivos de seu próprio contexto – resultaria em uma obra aberta, narrativa que não se esgota, espécie de aura misteriosa a instigar os ouvintes, atentos à sabedoria errante ou com suas raízes presas ao tradicional narrador. Todos os narradores elaboram a matéria prima das experiências: “A experiência que passa de boca em boca é fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 2012, p. 214). As experiências multiplicam-se. As identidades das experiências se desintegram. O narrador, ao contrário, é a vida em sua articulação e em sua continuidade. A posição dele permite uma continuidade articulada. As vivências do processo de imigração no final do século XIX e início do século XX sintetizam certas situações de horror diante do novo e desconhecido e que repercutem nos processos narrativos.

Ao falar sobre o narrador, seu ofício, sua ligação com o trabalho manual, Benjamin (2012) nos recorda a importância da sabedoria e, principalmente, lembra-nos o quanto esse conceito está desaparecendo: “A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 2012, p. 217). Destaca dois indícios da evolução que culminarão na morte da narrativa: o romance e a informação. O romance, diferente da narrativa, está ligado ao livro. Ele não procede da tradição oral. Seu nascimento está ligado à ascensão da burguesia. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não recebe conselhos nem sabe dá-los. A informação, para o autor, é mais ameaçadora e provoca uma crise no próprio romance. Diferentemente da narrativa, cujo saber vinha de

longe, a informação pede uma verificação imediata. Só tem valor no momento em que é nova. Para Benjamin, a narrativa é ela própria uma forma artesanal de comunicação, onde o narrador “deixa sua marca” na narrativa contada.

Benjamin (2012, p. 240) retoma, ao fim do texto, a importância da figura do narrador:

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. O narrador é o homem que poderia deixar luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.

Para Benjamin (2012) esses narradores se dividem em dois tipos: o narrador que vem de longe (figura do marinheiro comerciante) e o narrador que vive sem sair de seu país, e conhece bem a tradição (figura do camponês sedentário). No entanto, Benjamin lembra que a extensão real do reino narrativo só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos. Benjamin associa o abalo da experiência à perda da capacidade de narrar.

Mas, na narrativa em estudo, a capacidade de narrar se aproxima das definições aqui assumidas.

3.1.2 Reflexões sobre o Enredo

Podemos nomear o conjunto de fatos de uma história por muitos nomes, mas o termo mais largamente utilizado é enredo e, por isso, neste estudo é desta forma que o nomearemos.

Podemos compreender o enredo como uma sequência de ações e eventos que envolvem as personagens num trabalho de ficção. Estes eventos demonstram a sequência de causas e consequências, dando sentido à história e desenvolvendo as emoções do leitor.

Para estudá-lo é necessário que se observe duas questões importantes: a estrutura do enredo e sua natureza ficcional (GANCHO, 2014).

Em relação à natureza ficcional do enredo a palavra potencializadora é a verossimilhança. Verossimilhança, termo cunhado por Aristóteles ao estudar as tragédias gregas, diz respeito ao sentido de realidade que a narrativa deve ter, ou seja, a qualidade ou o caráter do que é semelhante à verdade, que tem a aparência de verdadeiro, que não repugna à verdade provável. Sendo assim, o conceito de verossimilhança, tornou-se fundamental para o estudo da literatura e das artes em geral desde a "A Poética" de Aristóteles, em que este entendia que "pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o

que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (ARISTÓTELES, 1984).

Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. Esta credibilidade advém da organização lógica dos fatos no enredo. Cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia novos fatos (consequência). Gancho (2014) complementa afirmando que a verossimilhança é percebida na relação causal do enredo, ou seja, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência.

3.1.2.1 Configuração do Enredo

Um enredo, quando bem tecido, é estruturado a partir de um elemento estruturador, o conflito. Para Gancho (2014, p. 19):

Conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambientes, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor. Em geral, o conflito se define pela tensão criada entre o desejo da personagem principal (isto é, sua intenção no enredo) e alguma força opositora, que pode ser uma outra personagem, o ambiente, ou mesmo algo do universo psicológico.

Em outras palavras, o enredo é a estrutura da narrativa, o desenrolar dos acontecimentos gera um conflito que por sua vez é o responsável pela tensão da narrativa. Os conflitos podem ser de ordem moral, religiosa, social, psicológica, existencial. E, geralmente, é a partir do conflito que as partes do enredo são determinadas. Dessa maneira, o conflito inicial é apresentado na exposição (ou introdução ou apresentação) espaço narrativo em que se apresentam os fatos iniciais que desencadeiam a narração. Também são apresentadas as personagens e seus anseios/intenções. Em algumas narrativas aparecem também o tempo e o espaço (GANCHO, 2014).

A segunda parte do enredo, no dizer de Gancho (2014) caracteriza-se como complicação (ou desenvolvimento). A autora citada acima relata que é esta etapa da narrativa é a mais longa e nela podem aparecer muitos outros conflitos, pois é aí que agem as forças auxiliares e contrárias ao desejo da personagem e que dão maior ênfase ao conflito já estabelecido.

Estabelecidas às tramas conflitais, a narrativa ganhará um tom mais *dramático*, compreendido como o ponto de maior tensão na história. Toda a narrativa trabalha em prol desta tensão para que o enredo ecloda, espalhando todas as partes tensionais que permearam o

conflito das personagens. O clímax é o momento culminante da história, o momento de maior tensão, aquele em que o conflito atinge o seu ponto máximo. O clímax na narrativa deve despertar a curiosidade e atenção do leitor (GANCHO, 2014).

A narrativa de ficção se encaminha para um final, feliz ou não. Os conflitos que atingiram o ponto crucial no clímax se organizam para um desfecho cujo objetivo é solucionar as questões que foram arroladas em todo o enredo. O desfecho pode se caracterizar pelo elemento surpresa, ou pelo trágico, ou cômico. Também podem suscitar no leitor a ideia e prosseguir a narrativa. Neste caso, a narrativa sugere um desfecho inacabado.

3.2.2 Os Fundadores de Brentano: Por onde Transitam as Personagens

Rosenfeld (2009) aponta como ponto primordial, a designação de que a literatura ficcional se diferencia de outras literaturas porque tem um carácter mimético ou fictício a partir da realidade empírica. O autor elabora uma classificação da obra literária a partir de três problemas principais. O problema ontológico: a obra literária surge a partir de contextos objecturais que torna seres e mundo intencionais em realidade, por meio da imaginação concretizadora do leitor; o problema lógico, cuja diferenciação entre obra literária e não literária está no fato de que a obra literária não busca objetividade, sua realidade não é empírica, mas sim realidade possível, de mundo imaginário cercado de personagens fictícios e o leitor é o parceiro lúdico do jogo imaginativo; para o problema epistemológico, é a personagem a principal responsável pela ficcionalidade da obra literária, e através da personagem, a camada imaginária se cristaliza, é a personagem que dá aparência real à situação imaginária, colocando o leitor dentro do mundo imaginário.

Muitos são os estudiosos que se dedicam à compreensão da personagem de ficção.

Vejamos:

A personagem é um ser que pertence à história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age e fala. Se um determinado ser é mencionado na história por outras personagens, mas nada faz direta ou indiretamente, ou não interfere de modo algum no enredo, pode-se não considerar personagem. Bichos, seres humanos ou coisas, as personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem delas o narrador e as outras personagens (GANCHO, 2014, P. 18).

Em relação ao papel das personagens, Rosenfeld (2009, p.35/36) assim as define:

Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos,

sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. São momentos supremos, à sua maneira perfeitos, que a vida empírica, no seu fluir cinzento e cotidiano, geralmente não apresenta de um modo tão nítido e coerente, nem de forma tão transparente e seletiva que possamos perceber as motivações mais íntimas, os conflitos e crises mais recônditos na sua concatenação e no seu desenvolvimento. O próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea.

No que diz respeito á caracterização, Gancho (2014) recomenda que se identifique a existência ou não de personagens-tipo, em seguida protagonistas e antagonistas. Na sequência recomenda a caracterização de personagens principais (caso sejam redondas). A autora ainda alerta, também, para as caracterizações físicas, psicológicas, ideológicas, sociais, morais.

Cabe, ainda, dizer em conformidade com Rosenfeld (2009) que a grande obra de arte literária nos restitua uma liberdade — o imenso reino do possível — que a vida real não nos concede. A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, por meio de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

Em Brentano habitam personagens variadas, cada qual arrastando consigo um imaginário que a acompanha pelo trajeto antropológico percorrido em busca de seu vir-a-ser.

3.1.3 Sobre o Tempo nas Narrativas

A capacidade de narrar é um aspecto próprio dos seres humanos. Estamos quase sempre contando acontecimentos ou relatando eventos de que participamos, assistimos ou sobre os quais ouvimos falar. Uma narrativa representa uma sequência de acontecimentos interligados, que são transmitidos em uma história. As histórias sempre reúnem aqueles que as narram e aqueles que as ouvem, leem ou assistem. Quem narra, por sua vez, “escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito” (PELLEGRINI, 2003, p.64).

Em “Operários de Primeira Hora”, Mazzurana se reporta a muitas épocas, utilizando como estratégia narrativa ora o tempo cronológico, quando situa a narrativa no

final do século XIX, época da vinda do primeiro grupo de imigrantes para o sul de Santa Catarina; ora o tempo é de ordem psicológica, quando o recorte da narrativa se processa na memória dos mais antigos moradores de Brentano que a recontam às gerações posteriores. Esta experiência narrativa se alinha ao pensamento de Ricoeur (1994, p. 15), quando o mesmo afirma que “O tempo torna-se humano quando articulado de modo narrativo, enquanto a narrativa ganha significação se esboça os traços da experiência temporal”.

Contribuindo com a questão do tempo em narrativas, Ricoeur (1997, p.426) comenta que:

[...] nossa própria existência não pode ser separada do modo pelo qual podemos nos dar conta de nós mesmos. É contando nossas próprias histórias que damos, a nós mesmos, uma identidade. Reconhecemo-nos, a nós mesmos, nas histórias que contamos sobre nós mesmos. E é pequena a diferença se essas histórias são verdadeiras ou falsas, tanto a ficção, como a história verificável, nos provém de uma identidade.

E esse contar histórias se faz presente na narrativa que analisamos. A obra inteira se caracteriza por tempos narrativos que compõem a trama, ora reportando-se ao passado épico, outros momentos se configuram num presente vivido e se projeta num olhar de futuro.

Objetivando configurar a possibilidade da narrativa em estudo oferecer outras experiências no/com o tempo, ou seja, as vividas pela humanidade, referenciamos Ricoeur que, nos adverte de que “não somos menos leitores de história que de romances” (RICOEUR, 1997, p. 316). Então, a possibilidade de experienciar o tempo em outras histórias, pode oferecer a oportunidade de experienciá-lo nas diferentes possibilidades de habitá-lo, atribuindo-se ao tempo mais do que um sentido.

A noção de que os estados dos eventos narrados se transformam sucessivamente na camada temporal, em uma sequência de acontecimentos marginais (ou fatos) ordenada por um narrador comprova a importância do tempo para o gênero narrativo. Sem uma ordenação sequencial dos acontecimentos no tempo, o que temos são fatos desconexos.

Neste sentido, por ser o tempo plural, conceituá-lo em uma obra narrativa é, na realidade, tratar dos diversos tempos que participam de sua estruturação - externos ou internos à mesma. Como o próprio enredo (em rede) o tempo se enreda em tramas cuja complexidade desafia o leitor. A narrativa literária é uma viagem atemporal em tempos plurais.

3.1.4 Espaços: Os Lugares em que os Sonhos Percorreram para Construir a *Mérica*

Falar em espaço em narrativas literárias requer a constituição do espaço da palavra-imagem feita em signo que é tão somente o que ele significa – representação.

A representação dos espaços na narrativa “Operários de Primeira Hora” de Mazzurana também é plurissignificativa. A noção de espaço como pátria-mãe (Itália) e a de terra prometida se inter cruzam constantemente. Dessa maneira, ao definir espaço, a partir das concepções de Gancho (2014, p. 27) diríamos que “espaço é o lugar onde se passa a ação numa narrativa”. No entanto, em virtude dos muitos espaços “há maior afluência de espaços”.

O lugar da literatura é preenchido por imagens. A imagem é um duplo que se transforma em possibilidades – ela é representação, ou reflexo invertido. Ela desperta o imaginário. Ela é subjetiva, pois, na literatura e, também em outras artes, esta imagem é fruto de uma escolha, resultado de uma seleção pessoal do que se quis projetar imagetivamente.

Brentano, a terra mítica da narrativa, é um entre-lugar. Mais que um espaço físico, é um ambiente que Gancho (2014, p.27) assim o descreve: “É o espaço de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem as personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescida do clima”.

Para a autora citada acima, o clima é um conjunto de determinantes que circundam as personagens, impregnando-as por condições de ordem socioeconômicas, morais, religiosas, psicológicas. Também comenta que o ambiente tem como funções “situar as personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem; ser projeção dos conflitos vividos pelas personagens; estar em conflito com as personagens, opondo-se a elas; fornecer índices para o andamento do enredo” (GANCHO, 2014, p.29-30). Ainda, sobre o ambiente podemos dizer que ele se caracteriza por aspectos, tais como: a época (relação ao tempo em que acontecem os fatos narrados); características físicas do espaço, aspectos socioeconômicos, psicológicos, ideológicos, morais e religiosos.

O lugar é uma “concreção de valor” (TUAN, 1983, p.14), pois é também um objeto não móvel, em que habitamos e em que nos movemos. Percebemo-lo grande ou pequeno, quente ou frio, vermelho ou azul pelos sentidos cenestésicos, visuais, táteis. E o mundo imaginado ou sonhado parte dessa relação que mantemos com o mundo das coisas. A literatura é feita de coisas-imagens de representação que se dão aos sentidos.

Bachelard (2002, p.19) diz: “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E

vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”. Pois bem, o nosso interesse é que Brentano, o espaço imaginal da narrativa, seja visto não em sua dimensionalidade geográfica física, mas percebido a partir das experiências positivas e negativas que se atraem. O experienciado na exterioridade do mundo também o é na interioridade do ser. Uma imagem espacial está sempre em transformação pela dinâmica da vivência.

4 AMÉRICA: A CONSTRUÇÃO IMAGINÁRIA DA TERRA PROMETIDA

Este estudo, centrado na narrativa de Mazzurana (2012), como constituinte do imaginário do imigrante italiano, requer breve recuperação histórica de dados, reportando-se ao início da ocupação de terras da região das encostas da serra que eram terras devolutas e que foram divididas inicialmente em duas colônias: a colônia Grão Pará e a colônia Azambuja.

4.1 A DIÁSPORA ITALIANA

As políticas migratórias do Brasil no final do século XIX e início do século XX incentivavam a vinda de estrangeiros para o Brasil. As levas de imigrantes que chegaram ao trouxeram uma importante contribuição demográfica, econômica, cultural na formação da população brasileira. Esses fluxos migratórios de portugueses, espanhóis, italianos, alemães, dentre outros fluxos, contaram com políticas migratórias que favoreceram sua chegada e estabelecimento no Brasil. No sul do Brasil expressivas em quantidade foram as imigrações alemãs e italianas.

Segundo Assis (2004) a política migratória adotada ainda no Brasil Império e que permaneceu também durante a República, fortalecida pela Lei Áurea que deu liberdade legal aos negros, foi estratégica. Seu principal objetivo era articular o povoamento de regiões pouco habitadas e o fornecimento de mão de obra livre e branca. Tais políticas visavam aproximar o Brasil dos padrões de eugenia europeus, ou seja, havia uma clara opção de empregar pessoas brancas, livres e industriosas, uma política de embranquecimento da nação.

Estas turbas de imigrantes italianos constituíam diásporas que de acordo com Hall (2003, p.16) “enfoca sempre o jogo da diferença, a *differance*, a natureza intrinsecamente hibridizada de toda a identidade e das identidades diaspóricas em especial”. Neste contexto, pensar a imigração italiana no sul de Santa Catarina é refletir, também, sobre formações diaspóricas, destacando um movimento transnacional que envolveu as mais diferentes formas de comunicação, investimentos de capitais e deslocamentos de diferentes grupos humanos.

Outro aspecto importante é discutir de que forma a identidade cultural destes povos migrantes é fixada. Conforme Hall (2003, p.28)

Presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constituída de nosso eu mais interior. [...] os legados do império em toda parte- podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento- a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor.

Este retorno redentor na narrativa que aqui analisamos assemelha-se à procura da cocanha, ou seja, a terra prometida que os imigrantes italianos tinham em seu imaginário e que nos leva concordar com Hall (2003, p. 29) que “Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta”.

Pertinente a esta pesquisa são as contribuições do pensador jamaicano ao afirmar que:

este cordão umbilical é o que chamamos de “tradição, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. É claro, um mito- com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significados às nossas vidas e dar sentido à nossa história (HALL, 2003, p.29).

A história da narrativa “Operários de Primeira Hora” é marcada por estas características míticas fundadoras que vão se formando ao longo da narrativa que, assim, como Brentano (espaço imaginal) é construída a cada dia que se passa nas terras do além pátria vão adquirindo o significado de construção da terra da bonança, da fartura e do sucesso, apesar dos relatos de agruras enfrentadas no dia a dia. Assim, “os mitos fundadores são, por definição, transitórios: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente a-históricos” (HALL, p. 29). Neste contexto, a teoria que sustenta o estudo também se apoia em mitos fundadores sobre os quais repousam as imagens dos dois regimes estudados por Durand (2012).

Poderíamos, mais uma vez, explorar as questões diaspóricas do imigrante italiano em terras brasileiras, mais especificamente no sul catarinense. No entanto, não é esse o foco da pesquisa.

Necessárias, também, algumas ponderações a partir do ponto de vista de Sayad (1998). Alerta o estudioso que, considerando-se a recente voga de estudos sobre imigração e o uso (nem sempre correto) de histórias de vida, vale a pena examinar duas questões: 1. Qual o estatuto do estudo do imigrante para a ciência? 2. O que representa o uso das “biografias reconstruídas” necessárias para o estudo sociológico dos imigrantes?

Para respondê-las Sayad (1998) afirma que escolher o imigrante como objeto de estudo é escolher um “objeto social e politicamente dominado”, o que pode conduzir à produção de uma ciência “pobre”, “pequena”. Portanto cabe ao cientista social evitar esta falácia que pode ocorrer sempre que estuda os outros grupos dominados. Sayad desmistifica o uso das biografias, das histórias de vida, método que ele considera importante, mas que não se deve tomar de forma incauta. Mostra que histórias de vida, biografias constituem uma fonte –

um artifício– para superar a indigência resultante da falta de arquivos, documentos, dados sociais que permitam comparações. Além disso, não basta ao analista simplesmente explicar o significado de uma ou outra palavra, mas situar a biografia no conjunto das condições históricas e sociais das quais ela emerge.

Kreager (1986) orienta-nos a pensar o fenômeno migratório a partir de perspectivas dos regimes demográficos e, então, dir-se-ia que os deslocamentos são como eventos reguladores vitais e/ou integradores das estruturas populacionais que se articulam com uma estrutura social historicamente constituída. Ao final, esta interação de eventos e estruturas formaria uma coerência no interior de um regime demográfico e traria à tona os padrões e impactos das migrações sobre as populações e sociedades.

Sayad identifica “a imigração como um sistema social, que se mantém por uma relação de dominação – ainda que simbólica – entre o país de imigração e o país de emigração” (SAYAD, 2004, 162-163). Sem essa hierarquização político-social, não existe um imigrante de fato, apenas de direito. A condição de imigrante é socialmente definida, já a partir do momento em que ele sai de seu país de origem em busca de trabalho, tornando-se um emigrante. Alerta o estudioso acima mencionado que a emigração é tão significativa quanto a imigração no que diz respeito às condições em que a mesma se dá. Em grande parte das vezes, o processo emigratório se dá por exclusão, por expulsão.

O emigrante-imigrante é um trabalhador não qualificado, que, para sobreviver, não tem outra saída a não ser se submeter à condição de dominação das relações de trabalho – esteja ele irregular ou não no país (SAYAD, 1998). Nesse sentido, ele desempenha apenas uma função instrumental na sociedade de imigração, que, se desaparecer, torna sem propósito sua permanência numa nação que não é a sua. Por carregar a marca desse não pertencimento, o imigrante é tolerado desde que sirva, com seu trabalho, à sociedade que o recebeu. Numa situação extrema, o trabalhador especializado (alienado) é símbolo do *animal laborans* de que fala Hanna Arendt (2000, p. 31): “um ser que, sem atribuições sócio-políticas, trabalha totalmente isolado do resto do mundo, concentrado apenas em sua função produtiva específica”.

Os migrantes que estão presentes na narrativa de Mazzurana (2012) se assemelham aos descritos anteriormente. São homens e mulheres que se lançaram ao mar em uma viagem sem volta. Sabiam muito pouco sobre o destino geográfico que os esperava. Talvez, a crença de construir a *Mérica* foi apenas o percurso de fuga, mais ainda assim, o percurso antropológico que os moveu em busca da possibilidade de viver. O fenômeno migratório está sempre associado a uma necessidade–ausência: trabalho. É pela falta dele que

milhares de pessoas abandonam o espaço físico no qual está construído seu sentido de ser e de pertencer ao mundo. Necessidade que se transforma em ilusão de uma possibilidade criadora de mobilidade social, pretensamente a ser encontrada em outra cidade, em outro país (SAYAD, 2000).

Ao se estabelecer tal dualidade, pode-se analisar toda sua complexidade em relação ao tempo e ao espaço físico: o geográfico, o social, o antropológico, o político, o econômico, o psicológico e o histórico. Enfim, em todas as dimensões nas quais o ser humano se constitui como ser social. A ambivalência desta dualidade emigrante–imigrante cria marcas, muitas indeléveis, uma vez que tanto a ausência (emigração), como a presença (imigração), possibilita efeitos a curto, médio e longo prazo. Todo este contexto, marcado por ambiguidades nos reporta a Durand (2012) ao descrever o trajeto antropológico das imagens, que trata desta movimentação em busca de uma existência, muitas vezes, irreal – e que se baseia numa presença/ausência fantasmagórica, que se desenvolve simultaneamente à vida presente. Entrementes, este fato não se refere apenas ao ser emigrante–imigrante: compartilha-o a sociedade de emigração e a de imigração.

4.2 COLÔNIAS ITALIANAS NO SUL CATARINENSE

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

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

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

Em certos aspectos, a primeira geração dos imigrantes europeus veio para o Brasil, particularmente para Santa Catarina, motivada pela utopia de construir um novo mundo, uma nova cidade, uma nova sociedade. Os que sobreviveram e suportaram o sacrifício da viagem, as provações iniciais da vida na Mata Atlântica e a árdua construção da vida rural, legaram para as gerações posteriores não somente as bases

da civilização material, como também a ideologia do “pioneiro” e do “progresso”. (CAROLA, 2010, p.16)

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

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

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

A região descrita na obra literária de Mazzurana (2012) cujo enredo enfoca a imigração italiana no sul de Santa Catarina, objeto de nossa pesquisa, refere-se à colônia mista de Grão-Pará e possuía terras inóspitas e vales férteis que favoreceram o trabalho agrícola. Dessa forma, as glebas de terras adquiridas pelos imigrantes eram denominadas de colônias e seus proprietários passaram a ser tratados como colonos, ou seja, aqueles que se dedicam ao cultivo de produtos agrícolas. O termo, até hoje, é usado para contrapor-se àqueles que ocupam a zona urbana. Colono é, então, o homem que lida com a terra, fazendo-a produzir alimentos, aquele que mora na zona rural e que se dedica à agricultura e à criação de animais. Feitas tais considerações, passemos agora a alguns fatos importantes sobre esse processo de colonização. (DALL’ALBA, 2003).

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

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

A região toda pertencia à família Real. Era parte do dote da Princesa Isabel, herdeira do Império. Esse patrimônio dotal compreendia terras medidas no Itapocu, norte do Estado e nas cabeceiras dos rios Tubarão, Braço do Norte e Gravatal, o que cobria os territórios de Orleans, Grão Pará, Rio Fortuna, Santa Rosa, parte de Armazém, Braço do Norte, São Ludgero e Lauro-Müller. (DALL'ALBA, 2003).

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

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

A conquista deste espaço foi longa e difícil. Os imigrantes italianos que vieram para esta região eram, em sua maioria, provenientes do Vale do Vêneto, província da Itália. Sem grandes recursos econômicos chegaram, à América em busca de fama e riqueza. Encontraram desafios e uma terra inóspita e pouco acolhedora Vinham com poucos recursos e não tinham como voltar à Europa.

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

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

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

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

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

4.3 UM AUTOR À PROCURA DE UMA LITERATURA COCANHA¹

Valdemar Muraro Mazzurana, o autor de “Operários da Primeira Hora” é natural do Rio Grande do Sul, mas fez de Orleans seu espaço de produção de vida. Está há quarenta e dois anos morando no citado município. É mestre em Literatura Brasileira pela UFSC, atuou como professor, diretor de escola pública e também professor universitário. Foi um dos idealizadores das semanas culturais de Orleans e membro fundador da Academia Orleanense de Letras. Sempre esteve a frente dos movimentos que incentivam a cultura e a literatura local e regional. Seu fazer literário é diverso, mas o recorte deste estudo é a obra mencionada, lançada em 2012 pela editora da Unisul, cuja temática está centrada na presença da etnia italiana no sul de Santa Catarina. Ainda sobre o mesmo tema, já publicou: Rio Maior, Traços Culturais e Transformações de Um grupo de Imigrantes Italianos no Sul de Santa Catarina, Stórie de Brenta (Contos escritos em dialeto italiano) e Contistórias de Dois Mundos, também de contos. Participa de inúmeras atividades culturais, ligadas à cultura da região das encostas da serra.

Nesta obra, em particular, a busca pela cocanha parece ser o fio condutor pelo qual tramitam suas personagens, seres, ainda que reais, muito míticos, compreendidos aqui, pela definição fornecida por Elíade (1978, p.11):

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

Elíade (1978) bem pontua em sua definição a ideia que conduz o romance em estudo. É um tempo que para os imigrantes italianos se constitui como primordial. A terra que doravante se tornaria a pátria mãe lhe era hostil, povoada por entes sobrenaturais.

Ainda na sequência da narrativa, estas formigas gigantes se tornam homens, sobrecarregados com seus pertences que vão desde os alimentos até ferramentas que seriam usadas para desobstruir o caminho coberto pela mata e, posteriormente, utilizadas para extrair da mata o material necessário para a construção das primeiras moradias, feitas de pau a pique, ou seja, de madeira bruta, não beneficiada. A narrativa, portanto, se reveste de museus, termo caro a Durand (2012) que designa o conjunto de todas as imagens possíveis produzidas pelo animal simbólico, citado por Ernst Cassirer (1992). Este museu de imagens é mais uma das tentativas de se manter presente tudo o quanto já foi vivido e referenciado. É, talvez, a vã tentativa de não morrer, a busca do humano pela eternização. Assim, os aspectos culturais presentes na narrativa de Mazzurana se apresentam como uma manifestação simbólica da expressão e tradução da realidade, se admitirmos que a palavra é uma expressão dos sentidos (não o sentido), e essa expressão é estendida às coisas, ações e aos atores sociais que, por meio do código, se apresentam. Esbarramos, então, numa teatralidade, numa construção de imagens em que, segundo Michel Maffesoli (2001, p.166) “[...] é preciso ser bastante ingênuo para crer que a vida social funciona apoiada na autenticidade, ela é, de fato, uma perpétua encenação que os pensadores mais lúcidos não deixaram de sublinhar”.

Outro aspecto a ser lembrado é que vencer na América era um projeto de grande risco. E este risco (re) vela muitos reinícios que se propuseram enfrentar: o primeiro foi o de deixar a família e o ambiente conhecido, ainda que privado daquilo que seria a imagem da terra natal. Depois uma viagem, que aos menos favorecidos economicamente, constituía-se no maior desafio a ser vencido. Terceiro, rumar dos portos de São Paulo e Rio de Janeiro para o sul do país, onde a infraestrutura era inexistente.

Nas expressões “Vencer na América, Fazer a América e *Andiamo in Mérica*” ditas de diversas formas, cantada nos convés e porões dos navios pelos imigrantes vindos da Itália

havia um imaginário que os movia rumo ao desconhecido, mas confiantes de que encontrariam a cocanha.

4.4 ENTRE HERÓIS E VILÕES: A IMAGINÁRIA BRENTANO DE MAZURANA

Ao se estudar o imaginário como campo recente de pesquisa nas Ciências Sociais, não se deve esquecer a longa tradição dedicada a este tema no âmbito do pensamento social clássico e contemporâneo, nem o lugar que ele veio a ocupar em suas formulações. As discussões sobre as ciências sociais e seus métodos científicos de análise ganharam maior ênfase quando Weber passou a não se eximir e observou que as formas de legitimidade eram subjetivações de ordem sociais mais amplas. Nesta linha, Bachelard, posteriormente Durand e contemporaneamente Maffesoli comentam que o lugar comum até então conferido ao imaginário (lugar do não verdadeiro, do enganador, do sem razão, etc.) ignora o papel assumido pelas imagens e representações no mundo empírico. O que esses teóricos realizam é um esforço em dedicar um lugar na realidade às representações do real. Com isso, partem do pressuposto de que além de *homo rationalis* somos também *homo imaginans* (LEGROS et al, 2007).

Nessa esteira também estão os estudos de Durand (2002) sobre o imaginário que elaborou uma metodologia que possibilita a análise de textos literários, como é a narrativa de Mazzurana, em que se aplicam os pressupostos teóricos que ora estudamos. Durand (2012) ao falar sobre os regimes diurno e noturno esboça uma perspectiva de metodologia do imaginário. No regime diurno temos uma estrutura heroica que coloca em confronto os contrários, trazendo a noção de potência que ora exclui e contradiz, ora cria uma identidade no viés desta potência contrária de forças. No regime noturno Durand (2002) pontua duas estruturas: a mística e a dramática que seriam estruturas harmonizantes dos contrários do regime diurno. O regime noturno nega o binário, o dual, o confronto de forças. Suas estruturas visam à harmonização dos opostos.

Stronneau citado por Legros (2007, p.12-13) contribui com a discussão sobre o que denominou os três significados da expressão “imaginário social”. Para ele o termo é polissêmico e carregado de ambiguidades expressas nesta polissemia. Em suas palavras:

a) *Dimensão mítica da existência social*: é ela que inspira as mitoanálises sociológicas e conduz ao esclarecimento dos mitos dominantes de uma determinada época, de uma cultura, de uma nação, de uma geração, literária ou artística, de uma classe social. b) *Imaginação de uma outra sociedade*: ela está em marchas nas utopias, nos milenarismos, nas ideologias revolucionárias. É o imaginário da esperança [...] c) *Imaginário mais moderno e cotidiano* (recente):

visto nas práticas de todos os dias: paisagem urbana, objetos familiares, encontros fortuitos, percursos usuais, distrações populares.

Ao fazermos a relação entre as três dimensões de Stronneau, podemos inferir que a narrativa literária, objeto deste estudo, “Trabalhadores de Primeira Hora. A épic da migração italiana no sul de Santa Catarina”, escrita por Mazzurana pode ser analisada em todas as dimensões apontadas pelo estudioso, privilegiando, entretanto, na narrativa, as duas primeiras.

Na narrativa mazzuraniana a dimensão mítica da existência social move suas personagens, numa sequência memorial das gerações de imigrantes italianos que vinham à busca da “cocanha”.

Brentano, a vila em que os imigrantes italianos moviam-se na narrativa, constituía-se na imagem da terra prometida, aquele lugar mítico, no qual o imigrante italiano veio buscar “fama e fortuna”, lugares de imaginário. Também a segunda dimensão apontada por Stronneau (1993, p.47-48) apud Legros (2007, p.12-13) que alude à imaginação de outra sociedade, nas utopias que fizeram os primeiros imigrantes a empreender a fundação da Brentano de Mazzurana.

Outro aspecto importante, como nos lembra Legros et al (2007) é que a sociologia do imaginário cujas marcas na contemporaneidade podem ser traduzidas por suas funções sociais tem uma história e esta história contribui para a compreensão da narrativa literária, objeto de nosso estudo. Legros et al (2007) pontua ainda que a sociologia do imaginário é uma ferramenta metodológica que serve aos pesquisadores cujo interesse pelas ciências sociais esteja focado na abertura do conhecimento, na reflexão do movimento que ocorre no interior do social e que suscita nos processos criativos do imaginário.

Outro aspecto a ser referido aqui é a importância das funções sociais da sociologia do imaginário descritas por Legros et al, pois estas são inerentes ao fazer literário que se banha nesta correnteza proposta pelo imaginário. São funções da sociologia do imaginário:

- 1) Uma função antropofisiológica: a necessidade do devaneio;
- 2) Uma função de regulação humana diante da incompreensibilidade (a morte, por exemplo): operando como intermediária do mito do rito, do sonho ou, ainda, da ciência;
- 3) Uma função de criatividade social e individual: representando os principais mecanismos da criação e oferecendo uma abertura epistemológica (relativizando a percepção do real);
- 4) E uma função de comunhão social: favorecendo, principalmente pelo mimetismo, os ideais-tipo, os sistemas de representação, a memória coletiva (LEGROS et al, 2007, p.12).

As funções aqui relacionadas nos ajudam no encadeamento da análise pretendida, objetivando constatar a importância do imaginário na tecitura da narrativa, objeto desta análise.

Na próxima etapa deste estudo, encontram-se as análises a partir da obra “Operários de Primeira Hora” de Mazzurana. Neste capítulo estão descritas as etapas da mitocrítica e da mitanálise que sustentam metodologicamente a análise da narrativa. Estes pressupostos teórico-metodológicos fazem parte do escopo elaborado pelo próprio Durand e que servem como eixo norteadores para compreender de que forma se constitui o imaginário na narrativa estudada.

5 MITOCRÍTICA E MITANÁLISE A PARTIR DA NARRATIVA “OPERÁRIOS DE PRIMEIRA HORA”

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

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

O universo mítico heroico é marcado pela distinção e por um reflexo postural, lembrando as sensações de distância, visão e audiofonação, conforme descrevemos no capítulo 2 deste estudo. O universo mítico dramático é marcado pela reunião e por constantes rítmicas e copulativas, remetendo-nos ao deus plural, a androginia, à roda e ao porvir. Por fim, o universo mítico místico é marcado pelo confundir e pela descida digestiva, nos levando às sensações de calor, intimidade, substância e alimento.

Durand propõe a mitodologia (metodologia desenvolvida por ele) para estudarmos a ocorrência de imagens simbólicas nos fenômenos culturais e seus prolongamentos. Por compreender particularidades em quatro âmbitos históricos, culturais e sociais, o imaginário e a mitodologia se tornam adequados para os estudos que envolvem as narrativas literárias, objeto deste estudo.

A mitodologia de Durand é dividida em mitocrítica e mitanálise, em que: na mitocrítica as imagens simbólicas de um material cultural são catalogadas em redundâncias e repetidas de forma constante, por isso, são identificadas; na mitanálise se busca identificar mitos que trabalham a sociedade profundamente, buscando compreender os contextos em que

essas repetições incessantes acontecem, sendo a mitanálise um complemento da mitocrítica. Compreendida desta maneira, a mitocrítica parte de um contexto cultural e a mitanálise parte do contexto social. Como o cultural e o social são imbricados, ao se analisar aspectos culturais, aparecem os aspectos sociais.

Ao elaborar o percurso metodológico, Durand assim o faz:

De uma ciência do homem reunificada em torno de uma dupla aplicação- mitocrítica e mitanalítica- metodológica (que nos sentimos tentados a escrever, desde logo, “mitodológica”) emergiam os prolegômenos de uma orientação epistemológica e filosófica nova, não de uma novidade fugaz do tipo “pronto a vestir” intelectual, mas nova no sentido de renovada pelo encontro de mitos de sensibilidades e filosofemas (DURAND, 1996, p. 159).

Além de elaborar todo o escopo teórico do imaginário, Durand (1996) também desenvolveu e definiu uma mitodologia como um método próprio do estudo do imaginário em particular arrancado às correntes da explicação mecanicista.

A mitocrítica, já estudada anteriormente por Eliade em seus tratados sobre as religiões, estabelece que toda narrativa (literária, cênica, musical, pictorial) tem uma relação muito próxima com o *sermo mythicus*, o mito. O mito pode ser entendido como um modelo matricial de toda narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da *psique do sapiens sapiens* (Durand, 1996).

Durand (1996) ainda orienta que é necessário entender que mito mais ou menos explícito que anima a expressão de uma “linguagem” segunda, não mítica. E explica este entendimento:

Porque uma obra, um autor, uma época- ou pelo menos, um momento “momento” de uma época- está obcecada de forma explícita ou implícita por um (ou mais que um) mito que dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores (DURAND, 1996, p.246).

A mitocrítica pode ser dividida, de acordo com Durand, em duas partes: a primeira mais estática que nos guia à caça e ao sofrido levantamento das pistas, dos rastros da presença da caça mítica. A segunda, mais dinâmica, se relaciona aos movimentos do mito: como ele se modifica, que processos ocorrem nestas modificações e de que forma ocorrem (DURAND, 1996, p. 246).

A mitocrítica se movimenta por terrenos movediços, em variadas dimensões e em escalas diferentes. É necessária a atenção para que se perceba a redundância a repetição. É esta insistente repetição que reorganiza o mito, formando constelações de imagens que ficam impregnadas e objetivam persuadir.

Ao se referir às escalas narrativas, Durand (1996) aponta seis níveis:

- 1) O próprio título, que pode ser significativo se ele próprio for redundante;
- 2) A obra de pequena dimensão (soneto, balada);
- 3) Mas é com obra de grandes dimensões que a mitocrítica pode se exercer sua eficácia;
- 4) Na obra completa de um autor de quinze a sessenta anos da sua vida;
- 5) Uma obra completa que incita-nos a analisar as “épocas históricas” de toda uma cultura;
- 6) O terreno de investigação abarca um espaço e um tempo que tocam a imemorabilidade, pode descobrir-se, então, a dinâmica de um mito em todas as suas matizes e amplitude.

Durand (1996) afirma que quanto mais vasto for o terreno de informação, mais frutífera é a mitocrítica. Alerta, no entanto, que quanto mais enriquecemos a análise, mas complexas vão se tornando as sobreposições de imagens, as pseudomorfoses, as mestiçagens semânticas. Outro aspecto importante é que, quando a mitocrítica tende adotar a mitanálise,

os graus de recepção de um mito, sua “grandeza relativa”: sua relação com outros mitos existentes no instante estudado, a sua “distância do real”, a forma como ele é definido pela epistemologia de uma sociedade, a sua “força problema” no impulso que ele pode oferecer à investigação científica (DURAND, 248-249, 1996).

Valendo-nos destes aspectos metodológicos da mitodologia proposta por Durand, naveguemos, então, pelo universo dos “Operários de Primeira Hora”, buscando na narrativa o percurso antropológico das imagens que moveram os imigrantes italianos à busca da Cocanha.

5.1 EM BUSCA DA COCANHA

Operários de Primeira Hora, a épica da migração italiana no sul de Santa Catarina é uma narrativa que, na escala proposta por Durand, enquadra-se em três dos níveis por ele proposto, a saber: é uma narrativa de grandes dimensões. Seu enredo está distribuído em 330 páginas, enfocando desde a chegada até a consolidação da cidade imaginada: Brentano. Também, podemos inferir-lhe o nível de uma obra completa que incita-nos a analisar as “épocas históricas” de toda uma cultura, que se desenvolve no entorno de duas pátrias: Brasil- Itália. Podemos, também, analisar sob o nível que abarca um espaço e um tempo que tocam a imemorabilidade, pode descobrir-se, então, a dinâmica de um mito em todas as suas matizes e amplitude, desde a partida angustiante à surpresa da chegada.

5.1.1 Brentano e o elemento Terra

Temos que imaginar que estamos em 1878 - falava meu avô. – Nesse ano, chegou às terras que dariam origem a Brentano um grupo de imigrantes italianos. Chegou como a torrente de um rio que tem seu curso natural desviado, cresce de repente e invade as margens, impossibilitada de ter vazão natural em seu próprio leito (MAZZURANA, 2012, p.17).

À chegada corresponde a antítese da partida. A terra como pátria mãe fora deixada para trás e outra pátria acolheria os imigrantes. Para Bachelard (2001) as imagens que o elemento terra suscita ocorrem em torno de duas polaridades. A extroversão diz respeito aos devaneios ativos que agem sobre a matéria e a introversão traduz as imagens sugeridas pela intimidade. Pela dialética estas polaridades sugerem um duplo movimento. A terra traz dificuldades e paradoxos sem fim para as teses da imaginação material e dinâmica ao oferecer uma forma manifesta que se faz evidente.

No entanto, a esse bem ver, que se quer realista, complementa-se paradoxalmente um bem sonhar. Além da imagem percebida está a imagem criada. Sua reprodução se apoia na memória. Torna-se, ao mesmo tempo, uma função do realizado, do irreal e do que ainda está por realizar-se. Vejamos como esta imagem se construiu na narrativa “Quando recebeu o lote, meu avô foi escolher o lugar para construir sua morada. No primeiro dia ele foi acompanhado, encontrou uma nascente e perto dela, num lugar um pouco mais alto, determinou que faria sua casa” (MAZZURANA, 2012, p.18).

A imaginação, em seu caráter primitivo, atende aos devaneios da vontade. Antecipa-se ao realismo petrificante na aventura dinâmica da percepção. A constatação empírica se apoia no forjamento criativo. As imagens formadas derivam de sublimações de arquétipos inconscientes. Os devaneios decorrem de uma imaginação ativista, onde uma “vontade que sonha e que, ao sonhar, dá um futuro à ação” (BACHELARD, 1990, p. 1). Na dupla realidade da imagem, física e psíquica, dá-se a união do imaginado com o imaginante. O *homo faber* é o modelador, o fundidor, o ferreiro, o que pratica uma atividade de oposição à matéria, configurando-a. É este *homo faber* que cria sua casa, num imaginário que o impulsiona à dominação da natureza que se apresenta selvagem e hostil. Buscar a cocanha é lugar do devaneio em que o imigrante italiano ignora obstinadamente a pátria mãe e se lança ao longínquo oceano, rumo a outra terra, a *mater* que o acolherá. Ocupar as regiões sul-catarinenses era penetrar no ventre desta terra, alimentar-se da seiva bruta que dela exala. Vejamos esta terra descrita na narrativa em análise:

Os emigrantes imaginavam vagamente como seria a região que iriam ocupar. Vasta floresta cujo horizonte só poderia ser visto de postos privilegiados no alto de

morros ou mesmo do topo de árvores colossais. Viam suas casas de madeira, pequenas como ninhos aconchegantes onde os filhos dormiam sono reparador, ou corriam e brincavam durante o dia. Ao redor, troncos queimados, tocos dormindo em pé, flores, gramado e ali perto a floresta cerrada estabelecendo sua condição de reino encantado e misterioso. Pássaros coloridos esvoaçando, ora indo em direção ao alimento, ora retornando, ora cantando, ora pondo o alimento no bico dos filhotes. Os animais da floresta não eram ferozes (ou seriam?). Eles os abateriam a tiros, com as espingardas que traziam nos baús e se fartariam com as carnes. Uma estrada recém aberta conduziria a outra casa como a que imaginava o emigrante para si. Logo plantaria e teria o sustento para a família (MAZZURANA, 2012, p.61).

A despeito de toda esta esperança que movia os imigrantes, Bachelard nos ensina que:

A terra, com efeito, ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característica uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. A resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante (BACHELARD, 2001, p. 8).

E como elemento resistente, guardava em suas entranhas desafios inimagináveis a ser vencidos no cotidiano de cada imigrante que ali chegou para fundar Brentano. Na sequência narrativa, aparece o desejo de encontrar a terra da fartura, a cocanha.

Ninguém mais do que Sperandio Cattassoldi acreditava que a riqueza brotaria da terra, como dissera o padre Crisóstomo Boccadoro. Encontraria a cocanha, e tinha pressa, parecia-lhe ter de correr contra o tempo. Estava determinado e nesta expectativa as coisas que mais lhe despertaram a atenção foram os baús, principalmente os que externavam algum sinal de abundância, como os que traziam o nome do dono formado por cabeças de tachinhas douradas (MAZZURANA, 2012, p.61).

Uma das características do imaginário é sua dualidade. Esta também se manifesta em relação ao elemento terra. Ao mesmo tempo em que sonhavam construir em Brentano a possibilidade de um vir a ser na América, na narrativa em estudo, o imigrante italiano não rompe com sua terra-mãe, a Itália. Mazzurana (2012, p.77) assim escreve esse desejo:

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

Aqui, encontra-se o imigrante saudosista, aquela que busca na terra os elementos do devaneio do repouso, como diz Bachelard:

É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes. É sob a sedução deste repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser pelo repouso, pela substância, em sentido oposto ao esforço que fizemos, em nossa obra anterior, para definir o ser humano como emergência e dinamismo (BACHELARD, 1990, p. 4).

O dinamismo humano ia construindo novas trilhas, as terras brasileiras iam se ofertando aos imigrantes que escavavam suas entranhas e deixavam abertas as trilhas do devir. Se para alguns, a terra se mostrava hostil e tenebrosa, outros degustavam seus cheiros, embriagavam-se em novos e desafiantes perfumes em que exalavam a esperança do vir a ser.

Giovanmaria gostava do cheiro de algumas raízes e por ele já identificava o cedro, os diversos tipos de canela, a garuva, a cabriúna, o guarapari, a granjuva, o baguaçu e principalmente o louro. Isto o fazia gostar da terra e ele se impregnava de sentimento telúrico que o ia transformando em elemento da própria terra brasileira. Trabalhando, muitas vezes se abaixava, tomava um punhado de terra e aproximando-a do rosto a cheirava com insistência. Desta terra avermelhada, cheirosa e boa iria tirar o sustento para si e iria ajudar os filhos a fazerem um começo melhor, uma vez que ele era viúvo e não tinha mais pretensão de achar a cocanha (MAZZURANA, 2012, p.80).

Neste contexto, concordamos com Bachelard quando imagina o impacto da matéria sobre o impulso criador humano. O martelo (o metal) nos ensina a disciplina da regularidade, a firmeza de propósito, a vitória gradativa sobre a matéria. As vontades de poder aram a terra e são por ela formatadas. A subjetividade também é forjada pela resistência material. A matéria resiste à força humana e o corpo se adapta, muscularmente, às resistências da matéria.

A imagem sacralizada da Terra Prometida, que se estende por vários livros do Antigo Testamento, também é recorrente em variadas literaturas que igualmente aludem a este lugar de bonanças e farturas ou trazem forte referencial aos princípios dessa história mítica. Os relatos bíblicos sucessivamente repetidos sobre essa passagem bíblica reforçam a significação dada por Mircea Eliade (1979, p.17) de que “os símbolos nunca desaparecem da atualidade psíquica” e, como tal, eles “constituem, para o homem moderno, outras tantas “aberturas” sobre um mundo de significações infinitamente mais vasto do que aquele em que vive” (ELIADE, 1979, p.8).

Outro estudioso que merece ser mencionado nesta breve reflexão sobre o lugar utópico, a terra prometida, é Ernest Bloch. Bloch (2005) que escreveu O princípio esperança entre 1938 e 1947, durante seu exílio nos Estados Unidos e o revisou entre 1953 e 1959, quando ainda residia na antiga República Democrática Alemã. Uma obra de grandes dimensões de quase 1700 páginas, dividida em cinco partes que têm como tema “os sonhos de uma vida melhor”, ou como ele próprio diz “uma enciclopédia da esperança”; começa com a indagação: “Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? Que esperamos? O que nos espera?”. É uma tentativa de levar a filosofia até a esperança, conforme se lê no prefácio, “um lugar do mundo tão habitado quanto às terras mais cultivadas e tão inexploradas quanto à Antártida”.

As reflexões de Bloch contribuem com nosso estudo no que diz respeito ao sentido abrangente da existência do ser como na análise fundamental do tempo humano, do estado de ansiedade e de frustração daquele que se desaponta ou que se sente logrado em seus desejos e expectativas, da ética e da lógica. A experiência da esperança é a tomada de consciência com o que ainda não existe presente nas emoções. O aniquilamento é adversário da esperança e, a memória é a sua inversão, porque, conceitualmente, coloca o tempo de cabeça para baixo, porque a doutrina da memória (anamnese) situa no passado, tudo que, na realidade, pertence ao futuro. Neste contexto, podemos relacionar a narrativa que analisamos como um conjunto de todos os aspectos citados por Bloch. O grupo de italianos que fundou Brentano, a cidade imaginária da narrativa, sente-se traído pela propaganda enganosa a que foram submetidos na longínqua Itália, que também os despatriou e não se sente acolhida na “terra prometida”, uma vez que as agruras da sobrevivência se empunham cotidianamente. Müsnter (1993, p.3) comenta que segundo a filosofia blochiana:

o mundo não é um sistema fechado ou um processo acabado. Ao contrário, possui um horizonte aberto de possibilidades ainda não realizadas. O homem, nesse contexto, é uma dessas possibilidades que espera realização ou, como define Bloch, é uma realidade em gestação. Assim, a situação fundamental da subjetividade da consciência antecipadora resume-se à latência e à expectativa da gradual superação do estágio de escuridão do presente e da consciência imobilizada dos sonhos diurnos.

Posto desta forma, poderíamos interpretar o mundo novo a ser povoado como potência de desejo, de esperança para os italianos que figuram na narrativa mazzuraniana. A terra prometida se constitui no devir, gestando um novo amanhã, quando seu ventre telúrico é rasgado para fazer brotar os caminhos em que homens e mulheres vão gerar vidas e gerir os frutos do árduo e incansável trabalho.

A esperança é, não só um atributo elementar da consciência humana, mas uma determinação fundamental interna à realidade objetiva no seu conjunto. Esta surge por um critério puramente subjetivo, que é fundado numa práxis histórico-social a partir da análise do passado e do presente. Mas é preciso ressaltar, portanto, que para a realização da utopia marxista são necessárias condições materiais objetivas, nunca antes vivenciadas pela humanidade e daí procede a sua esperança, em realizar “o ainda-não” na própria realidade a ser transformada (BLOCH, 2005).

Bloch (2005) detecta, ainda, no ser humano um impulso ao imaginário que não pode ser totalmente aniquilado pela repressão, pois ele é antropologicamente condicionado. Essa imaginação é um poder produtivo, pois serve para prospectar e explorar todas as possibilidades que virtualmente existem e que podem e devem ser desenvolvidas e realizadas.

O real esconde tendências, que são possibilidades, virtualidades, e cabe à consciência imaginativa e antecipadora descobri-las. Pelo trabalho da imaginação, o ser humano orienta-se para o futuro, mediante as condições virtuais do real.

Bloch (2005) ao se referir à utopia toma uma atitude contrária àqueles que costumam concluir do não ao nada; segundo ele, a esperança não ao ainda-não: embora condicionado por vários fatores, o *homo sapiens* pode romper com a força constrangedora dos condicionamentos e, tomando consciência de que algo falta e o de si mesmo, reinterpretar a realidade. Ao tomar consciência da sua realidade como imperfeição e possibilidade, ele reconhece em sua realidade a relatividade do determinismo. Sua realidade surge para a consciência como algo que existe sob mera forma do ainda-não. Quando o homem reinterpreta o seu mundo condicionado, ele se percebe como existente do ainda-não-é. Por sua consciência antecipadora, sabe-se a si mesmo como ainda-não-sendo o que pode vir-a-ser, e que al alcançar esse novo modo de ser, o mesmo conterà uma margem de irrealização, e terá, dentro de si, novamente, mas virtual, possível. Portanto o ser humano tem neste ainda-não-sendo do seu ser o fundamento para o esperar.

Ao confrontarmos este pensamento de Bloch com a narrativa mazzuraniana, compreendendo que nossos personagens moveram-se por este caminho escorregadio entre não-ser e o ainda-não sendo. E metaforicamente, dir-se-ia que caminhou à margem da bacia semântica, sempre acreditando no vir-a-ser. Na narrativa em estudo, estes personagens banham-se na bacia do vir-a-ser ao deixar aos descendentes um Brentano, ainda que distante da sonhada, mas ainda assim uma Brentano possível em que se podia celebrar o triunfo de vencer a *Mérica*.

Ainda Bloch citado por Albornoz (1985, p.22 a 26), afirma que a imaginação se distingue da fantasia. Para o estudioso, fantasia é um mero impulso da consciência mitológica, não disciplinada, que é um movimento da agitação que não se tornou tendência. A imaginação é a tendência disciplinada de uma consciência antecipadora e intencional. Tende a criar obras imaginárias e a construir um imaginário que seja uma alternativa a uma realidade que se julga insatisfatória. Enquanto a fantasia nos aliena num conjunto de imagens exóticas nas quais buscamos uma compensação de insatisfação vaga e difusa, a imaginação nos insere no movimento do real e nos impele para a realização do possível contido nesse real.

Nesse aspecto, as definições elaboradas por Bloch dialogam com a s de Durand e de seus seguidores, quando estes a definem como uma aura que sustenta fazeres humanos, muitas vezes, não explicados pela dualidade do certo e do errado. Aqui dialogamos com o certo, o

errado, o possível e o vir-a-ser. Falamos, então, do quão complexo é o universo do ser humano e de suas relações.

5.1.2 O Imaginário Religioso de Os Operários de Primeira Hora

Durand, na contracapa do livro “A imaginação simbólica” (1993), diz que a imagem simbólica é uma transfiguração de uma representação concreta por meio de um sentido sempre abstrato. Este sentido abstrato se faz concreto por meio dos símbolos. O objeto da simbologia é por essência pluridimensional e refrata-se ao longo de todo o trajeto antropológico. Para Jung, os símbolos são produtos do inconsciente humano que se utiliza de imagens para expressar uma linguagem que, segundo o autor, é a linguagem da alma humana. Esse estudioso chegou à noção de simbólica, como linguagem do inconsciente, após observar que milhares de símbolos idênticos uns aos outros se apresentavam em diversas culturas do mundo, independentemente de seu contexto geográfico ou histórico.

A narrativa, objeto desta análise, procura reconstruir a saga de imigrantes italianos à busca da cocanha em solo brasileiro, na imaginal Brentano. Dentre os que embarcaram rumo a esta colônia, havia aqueles que vinham em busca de oportunidades e, outros cuja viagem era uma fuga, talvez de um passado de que não quisessem lembrar. Os esperançosos alimentavam-se na fé cristã, invocando Deus e venerando os santos da igreja católica. Tinham como meta erguer a capela e se preocupavam com a presença de um padre em celebrações festivas e/ou fúnebres.

Entretanto, uma personagem chama atenção na narrativa. Trata-se de Salvino Mazzamurelli, um dos filhos de Marco Barca. Envolvido em uma seita secreta, embarca com este nome, objetivando fugir dos compromissos assumidos com esta organização. Deixa para trás o espaço, mas carrega a história que se manifesta em forma de uma imagem sarcástica a debochar de sua fuga.

Quando caminhava, com a família, pelo convés do navio, percebeu um homem muito baixinho, um anão, o menor de todos os que já havia visto, todo vestido de vermelho, que se posicionava na proa. Subiu no posto mais alto. Sentou-se num assento de madeira lá existente, dobrou as pernas à moda Buda. O homenzinho quase passou despercebido, mas olhava fixamente para Salvino, com um olhar de revolta e desaprovação. O estranho ser começou a fazer trejeitos, movendo as sobrancelhas espessas para cima e para baixo; arredondando os lábios volumosos, sacudindo alternadamente as orelhas altas e pontudas, fazendo gestos bruscos e inesperados com as mãos relativamente grandes e grossas, parecendo querer assustar quem o olhava (MAZZURANA, 2012, P.63).

A imagem descrita é um símbolo que vai acompanhar a trajetória da vida da identidade de Salvino. Entende-se, pois, o símbolo como a representação que faz aparecer um sentido que pode ser, simultaneamente, cósmico, onírico ou poético e revelar-se, ao mesmo tempo, como significante (forma) e significado (sentido), manifestando-se como linguagem em suas várias formas e significações míticas (DURAND, 1993).

As imagens que simbolizam o mal, por sua vez, agrupam-se segundo três configurações diferenciadas como macroimagens: (1) teriomorfas, quando assumem a forma de animal; (2) nictomorfas, porque suas imagens ligam-se à noite ou à escuridão; (3) catamorfas, quando se referem à queda moral, social ou física. Assim, a imagem do anão vermelho “*o diaolin*” relaciona-se a uma imagem teriomorfa. Esta imagem também sofre mutações nictomorfas, como na passagem descrita por Mazzurana (2012, p.120):

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

E a imagem do homenzinho de vermelho foi uma constante na vida de Salvino. Interferia em todas as suas ações, não podia se livrar dele, nem na intimidade:

Nem vou narrar o que o pobre homem sofreu com o estranho ser em seus relacionamentos com a esposa, após o casamento. As traquinagens eram tantas que impediam o cumprimento das obrigações matrimoniais do marido, o que o deixava muito irritado e frustrado. E após um ano, não aparecendo sinais de gravidez, o pai da moça começou a desconfiar da virilidade do genro. Este, premido pelo medo de ser descoberto (certamente este maldito duende tem a ver com as relações que teve com a tal sociedade secreta na Itália), sentia-se entre a faca e a parede. E o pior: não via uma única possibilidade de fuga da situação (MAZZURANA, 2012, p.142).

Instaurado nas bases do pensamento simbólico, o mito pressupõe um vácuo de significação entre determinado significante e o significado que lhe atribui um sentido. É nesse espaço intervalar do mito que atua a ação diacrônica, ou seja, é por meio das cessações difundidas pelo discurso mítico que a sociedade pode contribuir para transformá-lo. Assim, Salvino está convicto de que o homenzinho se reconfigura nas más ações que praticou no passado e das quais não consegue se desvencilhar, apesar de que acredita que seja um homem merecedor de conquistar a paz. No entanto, a dívida deixada no além-mar se reconfigura na imagem do homenzinho vermelho a lhe lembrar de que não foi saldada. E o homenzinho surge, sempre a debochar de suas inúteis tentativas de não vê-lo.

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

toco, o homenzinho vermelho. O homenzinho fazia gestos com a boca; mexia as sobrancelhas, agitando ora uma, ora a outra; batia com as mãos fechadas nos joelhos, como se não conseguisse se conter de estranha felicidade (MAZZURANA, 2012, p.141).

O mito do homenzinho vermelho na narrativa de Mazzurana nos revela que todas as alterações que a narrativa mítica sofre, sinalizam para as suas potencialidades criadoras, que se refletem no diálogo estabelecido entre o mito e a sociedade. Afinal, que mito se faz representar no homenzinho vermelho que persegue Salvino?

Mazzurana (2012, p.247) assim resolve o enigma do homenzinho vermelho, de orelhas pontudas que persegue Salvino ao longo de sua trajetória desde o embarque na Itália e em toda sua vida em Brentano.

*O segredo era referente ao nome: Salvino Mazzamurelli.
Ah! – Fez o padre. - Mazzamurelli. Então este não é o teu nome verdadeiro!
- Foi um rolo criado para emigrar.
- Mazzamurelli... Teu pai te colocou este nome sem saber que Mazzamurelli é nome de propriedade do outro mundo, o mundo dos espíritos, duendes e fadas... (Pausa).
Claro! Claro! Uma agressão! (Pausa). O padre tinha lido os documentos de Concílio de Trento e estremeceu.*

E, na narrativa, o padre continua lhe orientando como deve proceder para se livrar da perseguição implacável do homenzinho: “Disse que as crenças em duendes, fadas, bruxas e outras figuras mágicas estavam condenadas pela igreja e que se existissem, estavam relegadas ao fogo do inferno, conforme declara o Concílio de Trento, ressaltou” (MAZZURANA, 2012, p. 248).

Os fios que tecem a narrativa vão se cruzando, reatualizando o mito do passado para que no presente possa encontrar a ponta que construiu todo o tecido mítico.

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

E para que pudesse desfazer esta tecitura de terror, a personagem que representa as forças do bem, neste caso o padre, sugere a Salvino que desfaça o nó que deu início a toda trama.

O padre lembrou-se então que, certa vez, caminhando numa rua de Roma onde estudava Filosofia e Teologia, chamou-lhe atenção um pequeno templo pagão onde havia uma placa de mármore, na qual se lia, impresso em letras muito antigas: “Mazzamurelli”! Devia ser um lugar de veneração dos pagãos. Exatamente isto! Agora lembrava! Após um silêncio meditativo (dir-se-ia consultando alfarrábios cerebrais) o padre perguntou a Salvino se não iria até Roma. Lá deveria procurar a rua, cujo nome não lembrava, mas poderia indicar-lhe a posição, em relação à Gregoriana, onde estudara. Salvino colocaria a mão na placa de mármore, pronunciaria esse nome, como para devolvê-lo a seu lugar, depois faria o sinal da

cruz, confirmando que era cristão. No dia seguinte, deveria voltar ao local, fazer o mesmo ritual, e após passar a mão nas gônadas, deveria colocá-la na placa para neutralizar a possibilidade de a desgraça atingir sua descendência. Por fim, se apresentaria às autoridades de Roma, revelando seu verdadeiro nome e voltaria para o Brasil, também registrando seu verdadeiro nome e certamente ficaria a salvo desta perseguição que o acompanhava e podia perpetuar-se em sua descendência (MAZZURANA, 2012, p.247-248).

Como o retorno era uma utopia, Salvino teve de conviver ainda por muito tempo com a perseguição implacável que recebia do duende do mal. Outro fato importante, na narrativa de Mazzurana, relacionada à personagem de Salvino, foi à vinda ao Brasil de Carmelino Malacarne, descendente do principal comprador de terras no antigo continente, responsável pela miséria de muitos dos trabalhadores de primeira hora, que para fugir da miséria na pátria mãe Itália, vendiam o pouco que tinham ao mercenário comprador de terras. Esta personagem procura pelo filho de Marco Barca, Fintano Barca. O que não sabe que este tem um nome falso, desde a saída do país de origem. Investiga os mais antigos, mas nada descobre.

Depois de algum tempo, um episódio deixaria toda Brentano em alvoroço. A casa alugada por Carmelino Malacarne pega fogo e ele é declarado morto no incêndio. No entanto, entre as cinzas da casa, jamais foram encontrados seus restos mortais. Uma vizinha declarou tê-lo visto em casa de terno e que só usava esta roupa quando pretendia viajar.

Depois disso, Salvino sentia-se em paz, até que um episódio desencadeado pelo furto de um garrafão de vinho, atribuído ao homenzinho vermelho que neste pareceu-lhe amistoso, nas palavras de Mazzurana (2012, p.311-312):

Mas, de repente, a atmosfera vibrou, passou por ele uma onda de ar frio, os bichos gritaram assustados, as nuvens se retorceram e o homenzinho vermelho apareceu lá na beira do mato que Salvino tinha reservado para fazer sombra aos animais, nos dias de sol quente e para proteger a nascente de onde retirava água para a família. Pois lá estava ele, ele mesmo, aquele que tanto o importunara na vida, mas que, nos últimos tempos, parecia ter-se afastado um pouco, talvez contente por estar adaptado à vida americana e ter acertado com Curupira a metade (um pouco mais!) do reino das florestas onde viviam italianos. Salvino estranhou que o pequeno ser não soltara aquela gargalhada impertinente e persistente, tão sonora que retumbava pelos matos, colinas e montanhas que o cercavam e o humilhava. Pelo contrário, o homenzinho vermelho, pela primeira vez, parecia querer se comunicar com Salvino, inclinava-se, fazia gestos amáveis como se quisesse externar agradecimento.

Salvino considerou este gesto um deboche e o episódio o fez procurar novamente a figura de um padre para tentar resolver o mistério. Ao narrar-lhe os fatos, o padre o orientou para que deixasse sempre oferendas para contentar o homenzinho vermelho. Cabe dizer que a este sacerdote, Salvino omitiu sua origem e o nome trocado. Feliz com a proposta Salvino retornou a casa e a encontra vazia, pois a esposa havia saído e seus filhos, já casados, moravam

no centro de Brentano. Mas o conselho do padre em tornar o duende num aliado fez de Salvino um homem mais feliz e chegou a cantarolar pequenos versos ao duende: “*Folletto, folletto, tu sei mio amico, non sei diavoletto*”!

Talvez, o mito de Salvino Muzzarelli ecoa até hoje pelas ruas de Brentano, pois seu canto feliz, foi o último, como nos conta Mazzurana (2012, p.316):

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

O simbolismo do homenzinho vermelho desaparece com Salvino, mas coexiste na narrativa dos imigrantes italianos do sul de Santa Catarina de Mazzurana, pois, conforme Morin (1999) há outros aspectos do conceito mitológico que também podem ser atribuídos a uma questão discursiva, inseparável da linguagem. O pensamento mitológico carrega consigo um conjunto simbólico, de condição imaginária e eventualmente com traços da realidade. Dessa forma, a narrativa mítica não só fala de situações vinculadas aos atributos criacionistas de um povo ou localidade, mas também se refere a traços de sua identidade, seu futuro e até de sua aspiração. Em geral, as narrativas dos mitos “transformam a história de uma comunidade, cidade, povo; tornam-na lendária e, geralmente, tendem a duplicar tudo o que acontece no mundo real e no mundo imaginário para ligá-los e projetá-los no mundo mitológico” (MORIN, 1999, p. 175).

5.1.3 Enfrentamentos: de herói ascendente à queda livre

A escolha por se trabalhar o mito do ponto de vista da teoria de Durand neste estudo não significa uma visão unívoca, pelo contrário, representa a vontade de situar uma reflexão numa concepção maior, mais abrangente. As concepções durandianas sobre o comparativismo antropológico que se quer compreensível do fenômeno humano é uma amplificação, abarcar estruturas (TURCHI, 2003).

Durand (2012) fala das dimensões do aparato simbólico: a primeira, dimensão mecânica, é caracterizada por ele como *schème*, a metáfora verbal, a referência de todos os gestos da espécie *homo sapiens*. A expressão corporal que percebe qualidades sensíveis ou perceptivas: luz, trevas, mãe, criança, cruz, círculos. Estas imagens arquetípicas especificam-se ainda sob a influência das puramente externas como condições climáticas, tecnologia, fauna, estado cultural. A segunda dimensão é um arranjo interno (genético) que está ligada à compreensão do ser humano com animal simbólico, que se faz representar. E a terceira dimensão é a cultural em que, de acordo com Durand, o imaginário aparece plenamente. Turchi (2003) comenta que a primeira dimensão do aparelho simbólico integra-se à segunda, o vital e o cultural são objetivos perceptíveis e analisáveis no trajeto antropológico do símbolo ao mito. Afirma, ainda que no começo ontológico da aventura espiritual não é o devir que se encontra, é sua negação, ou seja, um eufemismo que se ergue contra a morte. Assim, “a imaginação diurna adota uma atitude heroica, libidinal, positiva que aumenta o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico de Cronos” (TURCHI, 2003, p.33).

Quando lembro, me parece que eu não era um indivíduo e sim uma multidão. No entanto, esta era a verdade já constatada: exigiam-me força descomunal, e eu ainda parecia abúlico, uma pena sendo levada pelo vento.

De repente entendi que quem vai para frente de batalha, tem que lutar para não morrer, e morrendo ser desprezado, porque vencido. Então tomei as armas com decisão e consciência, quanto mais definidas e poderosas melhor, e desafiei o destino (MAZZURANA, 2012, p.34).

Assim se configura o herói imigrante, que desafia o Cronos com sua atitude ousada e viril. Desta maneira, a narrativa de Mazzurana recria com as personagens de Lisandro De Lorenzi e Giovanni D’Agostino, o regime diurno da imagem. Amigos e destemidos, à época da varíola, mesmo alertados sobre o perigo da contaminação, desafiaram a doença e foram ter com um conterrâneo que tinha a doença. Ao retornarem a Brentano, a doença se instaura e ambos (não haviam recebido a vacina) sofrem a dor dilacerante de serem devorados pelas bexigas que se formam pelo corpo, provocando dor, febre e coceira. É uma espécie de apodrecimento, mesmo estando vivo, é devorado.

Esta polarização das imagens é visível na narrativa literária em estudo. Percebe-se que a luz e as trevas simbolizam muitas coisas (ordem e desordem; bem e mal; frio e calor; bondade e maldade; ignorância e conhecimento; negativo e positivo etc.). Estas antíteses se interpenetram e o narrador segue contando sua saga, ordenando e desordenando os fatos narrados, interpondo uma memória que se filia a uma rede de fios com os quais constrói a narrativa da imaginal Brentano e seus fundadores italianos.

A grande missão que recebera dos mais respeitados e antigos moradores torna o narrador um herói invisível. A ele fora confiada a difícil tarefa de contar ao moribundo Giovanni D’Agostino sobre a morte do amigo Lisandro de Lorenzi. Entre a valentia e o medo, empreendeu várias tentativas de cumprir sua missão e dar cabo a ansiedade que o consumia em face de missão recebida. E este dia chegara, como descreve Mazzurana (2012, p.132) “Giovanni d’Agostino não tinha morrido nem ficara cego e isto podia ser motivo de alegria para a esposa e para as filhas”. E para ele também, que finalmente poderia lhe revelar a morte do amigo.

Enfim, eu estava ali e podia tentar uma conversa com Giovanni d’Agostino. Afinal era chegada a hora de fazer-lhe a terrível revelação. Ele perdera o melhor amigo de sua vida, era o que todos diziam, e alguém deveria chegar e contar-lhe a desgraça. Contar-lhe da maneira mais conveniente possível, para que a realidade se tornasse logo verdade imutável e aceita. Eu era responsável pelo sucesso daquela revelação (MAZZURANA, 2012, 135).

A memória tem por fundamento original o recorte, pois os fatos que dão origem à memória atual são reordenados, e deles são extraídos detalhes, como se faz na montagem de um mosaico, onde as peças são selecionadas para melhor compor o desenho e, no caso da memória, a imagem – que vai se constituir como um todo a partir de um único dado. E Giovanni D’Agostino reconstitui a sua memória de maneira inesperada, conforme aponta o fragmento abaixo:

*Mas fiquei abismado quando vi o Giovanni d’Agostino olhar para as mãos e braços cicatrizados, passar a mão pelo rosto e dizer:
- Quem morreu, então, foi o Giovanni d’Agostino, porque eu estou vivo.
Foi o rebote mais inesperado e surpreendente que podia ter me acontecido. Jamais poderia esperar tal reação, e creio que ninguém neste mundo teria esperado por ela. Senti que a revelação da morte do amigo tinha sido feita, mas que o problema tinha apenas mudado de direção, tinha adquirido uma nova característica e me pegava desprevenido e principalmente, agora tinha de reconhecer, despreparado (MAZZURANA, 2012, p.135).*

Ao se recuperar, não se reconhece como Giovanni, mas sim como Lisandro e a partir de então passa a viver a vida do amigo, assumindo a sua casa, esposa e filhos, deixando a sua própria família perplexa. Durand nos ensina que:

A memória é poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido, [...] Esse poder reflexógeno seria o poder geral da vida: a vida não é um devir cego, mas sim capacidade de reação, de regresso. A organização que faz com que uma parte se torne “dominante” em relação a um todo é bem a negação da capacidade de equivalência irreversível que é o tempo (DURAND, 2002, p. 403).

Neste viés, a imagem dos braços desfigurados tem a capacidade de minimizar os efeitos, senão adulterar o tempo na medida em que escolhe, seleciona um instante dado e este passa a fazer parte, como algo estático da imagem, ou seja, fica submerso nela. E a imagem

em que Giovanni instaura a experiência de quase morte pela qual passou não corresponde ao que vê. A imagem que o inaugura é a do amigo-herói que morreu. “*De fato, Giovanni continuava com aquela certeza. Não havia nele a menor sombra de dúvida. Ele olhou para as mãos e para os braços e mais se convencia de que estava em seu lugar*” (MAZZURANA, 2012, p.319).

Depois disso, a esposa de Giovanni, Pálíce, deixou Brentano e foi morar em Florianópolis. Giovanni, agora Lisandro fica com a viúva do amigo e juntos mudam-se para a capital gaúcha.

Resolvida à questão posta na narrativa, em que Giovanni se transmuta em Lisandro e afirma que Giovanni é que está morto, compartilhamos o pensamento de Durand quando afirma que o princípio constitutivo do imaginário consiste em representar, figurar, simbolizar os rostos do tempo e da morte, visando a dominá-los e o desejo fundamental do *homo sapiens sapiens* é a redução da angústia existencial, ligada a todas as experiências negativas do tempo.

5.1.4 Breves anotações sobre os monstros de Brentano

Legros et al (2007) nos lembra que para a sociologia do imaginário,

os seres fantásticos, sejam objetos de crença ou temas literários, não são apenas um suporte de projeções psicológicas, mas simbolizam também traumas coletivos e históricos, que o discurso racional é incapaz de exprimir (LEGROS et al, 2007, p.251).

Construir a América parecia ao imigrante italiano a consolidação do imaginário à busca da cocanha. Mas para empreender tal conquista necessário seria vencer os monstros que se apresentavam. O imaginário apresentado aos imigrantes italianos acerca das desconhecidas terras americanas e, principalmente o Brasil era de uma terra distante e selvagem, povoada de monstros. Mas a cocanha estava aqui. E para conquistá-la valeria a pena o enfrentamento de formigas gigantes. Nas lembranças dos trabalhadores de primeira hora, assim descritas: “De repente vi um carreiro de formigas carregando seus mantimentos. *Hóstio!* Não eram formigas ou eram formigas gigantes que andavam pelo meio do mato” (MAZZURANA, 2012, p. 19).

A existência de imagens construídas pelo sujeito representa lugares de memória, tecendo uma história de seu existir naquele momento. Em sua origem, o imaginário configura uma imagem ou realidade secundária, torna-se semelhante ao que apreende, uma aparência constituída pela reflexão do homem. O imaginário é, nesse sentido, uma representação das coisas que existem no mundo. E o medo do desconhecido acentuava estas representações,

tornando-as palpáveis e perceptíveis. E monstros se materializam em forma de marimbondos ou mamangavas, atacando os italianos que encontravam na mata o refúgio para escapar dos ataques. Bugres e onças também se constituíam como imagens de monstros a tirar a paz do imigrante. “*Já se acostumara a toda aquela algazarra da bicharada, assim que a espingarda servia, como aconselhava o pai, para se defender de algum ataque de bugres ou de onça, ou para alguma caça que valesse a pena*” (MAZZURANA, 2012, p.143).

Para essa discussão, temos a contribuição de Legros et (2007) que explica que se o homem quer conquistar novos territórios, precisa combater as populações que os habitam (no caso da narrativa, os bugres eram proprietários naturais) e também os monstros que a eles se aliam (a fauna regional, na narrativa, era um obstáculo às plantações dos imigrantes, pois devoravam-nas). Estes seres elegeram como moradia as florestas inóspitas e as montanhas inacessíveis. O imigrante italiano era um invasor a partir deste ponto de vista.

A própria conquista de novos territórios traz ao contexto imaginário sua fonte. O enfrentamento entre o homem e o gigante termina sempre pela afirmação da civilização progressista. Os gigantes são, permanentemente, impelidos para regiões distantes, da mesma forma que a ignorância é rejeitada aos confins da existência (LEGROS et al, 2007, p.252)

A necessidade de vencer os obstáculos naturais, “domesticar” uma natureza que se apresentava hostil ao italiano presentifica-se em toda narrativa mazzuraniana. Vencer as agruras de construir Brentano a partir de uma clareira aberta no seio da floresta foi um exercício de permanência. A função fantástica de combater os monstros é instauradora da força do imaginário de ultrapassar a temporalidade e a morte. Por isso, a eufemização, conceito caro a Durand, é o motor do imenso processo socioantropológico. Neste contexto, o mito dos grandes monstros se tornam provocadores para o ser humano no sentido de evadir-se dos dois maiores confrontos sobre os quais não tem domínio: o tempo e a morte.

5.1.5 Apresentando Sperandio Catassoldi

A narrativa de Mazzurana se compõe de inúmeras personagens cujos fios que se entrelaçam produzem muitas histórias outras, recobertas pelo grande mito da cocanha. Sperandio Catassoldi é uma delas. Desde seu embarque para o Brasil e, posteriormente, rumo a Brentano, o motor que o guia é a busca pela cocanha. Se os demais imigrantes logo descobriram que o paraíso e a fartura precisariam ser arrancados do seio da terra que os acolheu, Catassoldi não pensava assim. Não laborou pela cocanha. Imaginava-a pronta e que só precisaria ser encontrada. Muitas foram às viagens nos cafundós de Brentano, enfrentando

todo o tipo de dificuldades, lutando, destruindo, matando todos aqueles que atravessassem seu caminho. Recebera a oferta de trabalho, pois invejava os que progrediram. Mas não era essa busca que pretendia. Foram inúmeras as viagens à busca da cocanha, tesouro que narravam ter nas encostas da serra que circundam Brentano. Contraiu tuberculose e, então, “*saiu de manhã não muito cedo, porque, como dizia, não era Dom Quixote, a idade avançara e aquela tosse profunda também. Sperandio, porém achava que estava se aproximando a hora em que iria encontrar, finalmente, a cocanha*” (MAZZURANA, 2012, p.305).

Sua última expedição à procura da maravilhosa cocanha, isto é, a terra de abundância, liberdade, ócio, prazeres absolutos, eterna juventude, do dinheiro fácil foi uma experiência lúgubre. Vejamos:

Apenas os cachorros se fizeram presentes e seguiram na frente, obedecendo às ordens do amigo de Sperandio. Os dois então avançaram seguindo os cães que entraram na gruta cheirando e andando ao redor de um montão de ossos humanos. A um canto, bem dispostos, algumas centenas de crânios. Noutra canto, mais crânios, parecendo que não haviam sido ainda dispostos no devido lugar. No outro lado, uma pilha de ossos: fêmures, tíbias, perônios, úmeros... Esses ossos longos também estavam bem dispostos, uns sobre os outros, sustentados por pedaços de madeira (MAZZURANA, 2012, p.306).

A saga da imigração italiana no sul de Santa Catarina apresenta, nesta imagem descrita na narrativa, o violento massacre dos grupos indígenas que por aqui habitavam. É a representação da ganância dos povos conquistadores em relação aos conquistados. E como em adágios populares se diz que “dinheiro é coisa do diabo” Sperandio lembrou-se deste trato firmado e sentiu medo, como se comprova na passagem abaixo, Mazzurana (2012, p.307):

Só então Sperandio lembrou-se de seu contrato com o Diabo e teve um medo horrendo. Certamente sofreria represália, pois prometera a si mesmo que não entraria mais na floresta. Era promessa feita a si mesmo, mas como pertencia ao diabo, este poderia estar levando o fato a sério. Bem, mas prometera não entrar sozinho, como bem lembrava. Ademais, se sua profissão era esta, o que fazer? Era impossível encontrar tesouros, não fosse nos matos, e isto o diabo não podia achar ruim, até porque se o tesouro já pertencesse a ele, diabo como era, daria um jeito de defender o que era seu.

De volta a Brentano, contaram o que viveram, mas ninguém quis constatar se os fatos eram reais ou não. O que sabiam era que os cães nunca retornaram e as espingardas nunca mais detonaram tiros.

Sperandio não retornou às matas à busca do tesouro perdido. Sua última tentativa foi a lembrança dos baús que vira durante a viagem. Foi à casa do antigo proprietário, alugada a outro imigrante e soube por este de que os baús estavam lá e que pertenciam à proprietária, viúva de um homem assassinado e que herdara uma fortuna. Pediu para comprar os baús, mas o morador lhe disse que só falando com a proprietária. Disse que aguardaria a resposta, mas

no mesmo dia uma febre tomou conta daquele corpo. Entrou em coma e seu ritual de passagem é assim narrado:

Toda Brentano soube que o homem das pedras preciosas se debatia numa cama miserável, sem nunca ter realizado seu sonho. Ele mesmo dissera uma frase que ficara famosa entre os brentaneses: “Quando se sonha, o principal não se vê; e quando se procura, o principal não se acha; é a façanha da vida”. Debatia-se, entrava em coma profundo, voltava, ficava longos momentos sem respirar, depois retornava. Repetia, mal ouvindo-se o que dizia: Vui morir! Vui morir! Viram que ele não conseguia morrer. Maria Tonda foi visitá-lo e vendo o estado em que se encontrava e a súplica que fazia, mandou botar moedas nas mãos dele e debaixo do travesseiro. Então ele alcançou o que queria: dar o último suspiro (MAZZURANA, 2012, p. 309).

A contribuição dos estudos do imaginário, pela sua tecitura antropológica, levamos a concordar com Durand (1993) que a função da imaginação não é simplesmente um ópio. É uma função eufemizadora diante da figura hedionda da morte. O próprio desejo de morrer de Sperandio é imaginar a morte como um repouso, um sono. Ao desejar este descanso, destrói a morte e inaugura a imagem de que as moedas o conduziram à cocanha que tanto buscou. Assim, comungamos do ecumenismo do imaginário, dualista, dialético para que possamos compreender que os fenômenos literários reconstituem e instauram um modelo de mediação do eterno no temporal.

PRIMEIRAS CONCLUSÕES

Ao nos debruçarmos sobre a leitura da narrativa trabalhada nesta pesquisa, passamos a viver uma nova história de vida mesclada de papel, tinta, livros, imagens de toda ordem que explodiam diante de nossos olhos. Não faltaram sensações, desejos, sedes nas leituras. Passamos a ter uma outra perspectiva no trato com a narrativa porque nos propusemos a dialogar com ela e com os estudos do imaginário, proposto por Durand.

Fomos tomados pela obra e passamos a habitá-la, a viver os espaços do imaginário literário a partir de nossa percepção e, assim, sentir a imagem e a palavra de cada personagem da narrativa.

Literatura e história conjugam-se na narrativa de Mazzurana (2012), construindo um tecido que sustenta o imaginário nas correntes imigratórias italianas do sul catarinense. Toda a dramaticidade de uma viagem sob condições desumanas não tira da turba italiana o sonho de construir um lugar ondeoubessem os sonhos outrora sonhados na distante Itália. Mesmo que reproduza na narrativa uma história já contada, o discurso de Mazzurana traz à luz para a Literatura Catarinense, um recorte do sul catarinense em que mitos se confundem com a própria cultura da região.

As suas personagens emergem das cinzas do passado e se inscrevem na memória coletiva, atestando a complexidade das ações humanas no tempo. A prova definitiva de que a literatura ultrapassa a história reside na constatação de que os seres que se movem em *Operários de Primeira Hora*, dotados de subjetividade e humanidade, estão em constante conflito com uma natureza rude e hostil a quem precisam dominar.

Empreender uma análise literária desta narrativa a partir dos pressupostos teóricos metodológicos do imaginário, propostos por Bachelard e Durand, significa buscar nos elementos estruturais da narrativa que se constituem na certeza de que o ser humano é um animal naturalmente cultural, produtor de significações e produtor de seus imaginários (sejam eles quais forem), pois são estas produções do imaginário que o impulsionam a ações e a superação coletiva dos medos, a partilha entusiasta de vitórias.

O estudo do imaginário nos diz Durand permite que compreendamos os dinamismos que regulam a vida social e a forma como se manifesta na cultura. O imaginário é um capital inconsciente dos gestos dos sapiens, mas é também o conjunto de imagens e das relações que estas imagens estabelecem que constituem o capital pensado deste homo sapiens. Assim, as personagens da narrativa analisada constituem-se como um universo de configurações simbólicas e de organização durante o processo de construção da imaginal

Brentano pelos imigrantes italianos. Estão, pois inerentes às ações, o modo de pensar, de sentir de indivíduos, culturas e sociedades.

Na narrativa sobre a saga heroica dos imigrantes italianos no sul de Santa Catarina, os símbolos e as imagens arquetipais vão costurando o fio do discurso que se coloca enquanto representação mitológica. O imigrante, narrado como herói que empunha o cetro e o gládio (ainda que sob outros símbolos) para o enfrentamento da conquista, desce, mistura-se à Terra para dela tirar proveito. Há uma figuração de renascimento, antítese de dominação e reverência.

A terra, não é só cenário, é personagem, é devaneio do sonhador, é potência poética. As alegorias míticas e arquetipais vão se desenhando na tentativa de dominar a terra, nos conflitos entre o homem e a natureza, o bem e o mal, abandono e intimidade, conquista e repouso. As antíteses que ora se deixam claras, ora se misturam. Ora sob o regime diurno, ora, noturno.

Ainda nesse sentido, pode-se dizer que a integração dos imigrantes não se deu sem sacrifícios, já que parte das referências simbólicas trazidas no imaginário teve que ser substituída por valores culturais vigentes na nova terra.

O método mitocrítico e a mitanálise aplicados a imagem literária nos guiou à aproximação necessária do mito, possibilitando pelo fio diacrônico na narrativa, analisar as temporalidades e as predições, o que nos permite dizer que a linguagem mítica da narrativa de Mazzurana é, também, uma linguagem literária.

Outro aspecto importante neste estudo foi o entendimento de que como imaginário e literatura são convergentes. Ao situar o imaginário, não como uma disciplina, mas como um lugar de entre saberes, Durand possibilitou-nos analisar vários aspectos presentes na narrativa: o primeiro deles, a terra (Brentano) como espaço imaginal de onde emergem muitas personagens singulares e, ainda assim, plurais em imagens, infinitamente díspares, se não mesmo divergentes. Isto permitiu que pudéssemos ver o herói que se dispõe arriscar a vida para ganhar notoriedade social, bem como o seu oposto assombrado pelo “homenzinho vermelho”. Assim, é possível ao imaginário, como um entre saberes, contribui sobremaneira para a análise que aqui empreendemos, pois:

O imaginário não é um objeto de estudo em si e sim um ponto de vista sob o qual o pesquisador se coloca, uma perspectiva que ele assume, uma dimensão que ele explora. Isso resulta do caráter transversal do imaginário, que atravessa todas as produções humanas. É possível estudar empiricamente o imaginário porque ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica (BARROS, 2010, p. 127)

Quando percorrermos a narrativa à busca das imagens simbólicas que emergem da narrativa, a partir de múltiplos discursos das personagens, procurarmos ficar atentos ao objetivo desta pesquisa, qual seja, compreender de que forma se constrói, na narrativa, “Operários de Primeira Hora. A épica da migração italiana no sul de Santa Catarina” de Valdemar Muraro Mazzurana (2012), o imaginário do imigrante italiano no sul de Santa Catarina. Esta compreensão se materializou quando focamos na análise a construção do espaço imaginal por onde estas personagens vivificaram o sonho de construir a América, quando encontramos as marcas míticas do sagrado e do satânico a guiar Sperantio Catassoldi e Salvino Mazzamurelli, para citar algumas. A literatura, entendida genericamente como a arte da palavra, cria imagens a partir da construção textual. Assim, a presença do imaginário é inerente ao fazer literário, espaço em que se instala plenamente uma realidade antropológica bem vital e importante para o *homo sapiens* do terceiro milênio.

Creemos que aprendemos a ser operário de primeira hora e a tecer os espaços juntamente com os fios da narrativa. Entendemos que a feitura de um tecido pode ser realizada pelos mais diversos fios sem o perigo de se perder a trama. É nos espaços da linguagem em que encontramos expressos os sentimentos do mundo e na cultura que sustenta cada dizer e cada fazer.

REFERÊNCIAS

- ALBORNOZ, Susane. **Ética e Utopia**. Porto Alegre: Ed. Movimento/FISC, 1985.
- ARENDT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira. América, a antiutopia da imigração italiana. In: *Conexão: Comunicação e Cultura*. Caxias do Sul, v.5, n°9, jan./jul. 2006, p.219-241.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ASSIS, Gláucia O & SASAKI, Elisa M. Os novos migrantes do e para o Brasil: um balanço da produção bibliográfica. In: Castro, Mary Garcia (Coord.). **Migrações Internacionais: contribuições para políticas Brasil, 2000**. Brasília, CNPD, 2001. p. 615-669.
- BACHELARD, G. **O Ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins e Fontes, 2001.
- _____. **O Ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins e Fontes, 2002.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A formação do espírito científico**. 10ª Reimpressão Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARROS, Ana Taís Portanova. **Comunicação e imaginário** – uma proposta metodológica. Intercom- Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo: vol.33, n° 2, p.125-143, jul./dez. 2010.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas; v.1) pp. 213-240.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BURKE, P. A História dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, P.(Org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UESP, 1992.
- BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. v.1/v.2. Trad. Nélcio Schneider/ Werner Fucks. Rio de Janeiro, Contraponto, 2005.
- CÂNDIDO, A, ROSENFELD, A. ALMEIDA PRADO, D. e GOMES, P.E. S. A **Personagem de Ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

- CAROLA, Carlos Renato. **Natureza admirada, natureza devastada**. História e Historiografia da colonização de Santa Catarina. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/vh/v26n44/a11v2644.pdf>. Acesso em 11 de julho de 2014.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COELHO, Luiz Antonio. **Imagem Narrativa**. Palestra para o Curso Básico de Design de RPG, Coordenação Central de Extensão, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, out. -dez. 2002.
- DALL'ALBA, João Leonir. **Pioneiros nas Terras dos Condes**. 2ed. Orleans: Gráfica do Lelo, 2003.
- _____. **Imigração italiana em Santa Catarina**. Documentário. Caxias do Sul: EDUCS, 1983.
- _____. **Colonos e Mineiros no grande Orleans**. ed. do autor, Orleans, 1986.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **Campos do Imaginário**. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.
- _____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- _____. **A Imaginação Simbólica**. 6 ed. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o Profano**. A essência das religiões. 3 ed. São Paulo: Martins e Fontes, 2003.
- _____. **O Tratado da História das Religiões**. 4 ed. São Paulo, Martins e Fontes, 2010.
- _____. **Imagens e Símbolos**. Lisboa: Coleção Artes e Letras/Arcádia, 1979.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-60.
- FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bossanezi; LUCA, Tania Regina de (org). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar Narrativas**. 9 ed. São Paulo, Ática, 2014.

GUARNIERI, Ivanor Luiz. **Imaginário: convergências filosóficas e literárias.** In: ALVES, F.B., SCHOREDER, T.M.R., BARROS, A.T.M.P.(Orgs.) **Diálogos com o Imaginário.** Curitiba, Editora CRV, 2014.

HALL, Stuart. **Da Diáspora.** Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

JUNG, C. **A Dinâmica do Inconsciente.** Tradução: PE. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Tradução: Maria Luiza Appy Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **O símbolo da transformação na missa.** Petrópolis: Vozes, 1979.
KREAGER, Philip. Demographic regimes as cultural systems. In: COLEMAN D., SCHOFIELD R. (Ed.) **The state of population theory: forward from Malthus.** Oxford: Basil Blackwell; 1987. p.131-155.

LEGROS, Patrick et al. **Sociologia do imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente: por uma sociologia da vida cotidiana.** São Paulo: Argos, 2001.

_____. Entrevista à **Revista FAMECOS.** Porto Alegre, nº 15, agosto 2001.

MAZZURANA, Valdemar M. **Operários da Primeira Hora.** Palhoça: Editora da Unisul, 2012.

MAZZUCO MAZZURANA, Sueli T. In: MAZZURANA, Valdemar M. **Operários da Primeira Hora.** Tubarão: Editora da Unisul, 2012.

MORIN, Edgar. **O Método 3- o conhecimento do conhecimento.** Porto Alegre: sulina, 1999.

MÜNSTER, Arno. **Filosofia da práxis e utopia concreta.** São Paulo: Unesp, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História Cultural: caminhos de um Desafio contemporâneo. In: _____; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Narrativas, imagens e práticas sociais.** Porto Alegre: Asterisco, 2008, p.11-18.

_____. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: A abordagem da identidade nacional. In: _____; LEENHARDT, Jacques (orgs.) **Discurso Histórico e Narrativa Literária.** Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

_____. **História & Literatura: uma velha - nova história,** Nuevo Mundo Mundos [Emlínea] Nuevos, Debates, 2006. Documento disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>>. Acesso em 25 agosto de 2015.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

PITTA, Danielle P. Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas : Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é Mito**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

SANTOS FILHO, José Jacinto dos, SILVA BOTELHO, Amara Cristina de Barros. **Imagens do segredo em contos de “Uma ideia toda azul”, de Marina Colasanti**. In: **Anais do XVI CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO**. Recife, 2003. Disponível em http://www.yle-seti-imaginario.org/downloads/Anais_XVI_ciclo_segredo.pdf. Acesso 10 de julho de 2014.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Best-Seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1988.

TEIXEIRA, M. Cecília Sanchez. **Os paradoxos sociais na pós- modernidade**. Cadernos de Educação, Cuiabá: EdUNIC, vol. 2, nº 1, p. 15-35, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **As Categorias da Narrativa Literária**. In *Análise Estrutural da Narrativa*. (pg. 209-254). Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar [A perspectiva da experiência]**. São Paulo: DIFEL, 1983.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Editora UnB, 2003.

VAINER, Carlos. B. Estado e Migração no Brasil: da imigração a emigração. In: PATARRA, N. L. (coord.) **Emigração e Imigração internacionais no Brasil contemporâneo**. São Paulo: FNUAP, 1995, p.39-51.

WATIER, Patrick. **Uma introdução à sociologia compreensiva**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.