

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

ELAINE PASTANA VALÉRIO

**MITO, IMAGINÁRIO E SOCIEDADE EM “TRÊS CASAS E UM
RIO”, DE DALCÍDIO JURANDIR**

BELÉM

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

ELAINE PASTANA VALÉRIO

**MITO, IMAGINÁRIO E SOCIEDADE EM “TRÊS CASAS E UM
RIO”, DE DALCÍDIO JURANDIR**

Dissertação para obtenção de Grau de Mestre,
área de concentração Teoria Literária,
apresentada à Coordenação de Curso de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. José Guilherme
Fernandes dos Santos

BELÉM

2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

ELAINE PASTANA VALÉRIO

MITO, IMAGINÁRIO E SOCIEDADE EM “TRÊS CASAS E UM RIO”, DE DALCÍDIO JURANDIR

Dissertação para obtenção de Grau de Mestre, área de concentração Teoria Literária, apresentada à Coordenação de Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. José Guilherme Fernandes dos Santos

Aprovado em:

Conceito:

Banca Examinadora

Professor Dr. José Guilherme Fernandes dos Santos - Presidente

Instituição: Universidade Federal do Pará - UFPA

Professor Dr. Paulo Jorge Martins Nunes – Membro externo

Instituição: Universidade da Amazônia - UNAMA

Professor Dr. Ricardo Pinto de Souza – Membro externo

Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Professora Dr^a Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões – Membro interno

Instituição: Universidade Federal do Pará - UFPA

Professora Dr^a Marlí Tereza Furtado – Suplente

Instituição: Universidade Federal do Pará - UFPA

DEDICO

- Aos meus pais, por terem acreditado em mim e por terem sempre me incentivado na realização deste trabalho;
- À minha “mãedrastra”, pela paciência durante a escritura desta dissertação;
- A Dalcídio Jurandir, por sua excessiva preocupação em documentar a rica cultura da Ilha do Marajó;
- À minha avó Marina, por sempre orar por mim;
- Ao Luiz Azevedo pelo apoio e incentivo na realização de mais este sonho e por ter estado sempre ao meu lado nos momentos de tribulações e dificuldades;
- À minha sempre fiel amiga Salier, por ter acreditado em mim desde o início, pois sem seu incentivo, não teria chegado até aqui e pela correção desta dissertação.

AGRADEÇO

- A Deus pela força concedida durante a escritura desta dissertação, principalmente nos momentos de maior angústia e dificuldade em sua elaboração;
- Aos professores do Mestrado pelo conhecimento transmitido durante o curso;
- Ao professor José Guilherme Fernandes dos Santos, pelo apoio e orientação;
- Aos professores Paulo Nunes e Josse Fares, meus iniciadores nas leituras dalcidianas;
- À CAPES, pela concessão da Bolsa de Estudos, pois com ela pude ter a oportunidade de adquirir os livros para melhor escritura desta dissertação;
- Às minhas fieis companheiras de curso: Viviane e Isabel, pela troca de material e experiências.

Ainda teimam desnaufragar o navio. Ele virou fantasma, virou cobra boiuna.

Sobre as enchentes em Marajó, o espetáculo é o mesmo. No meu romance “Marajó” eu falo da água invasora. O “Chove” está encharcado assim como “Três casas e um Rio”. Toda a minha obra flutua na enchente. Vejo o jacaré, o peixe aruanã e os defuntos que escapam do cemitério alagado. Morei numa casa em cima d’água. Até hoje oiço os peixes e as marrecas e as chuvas enormes.

O padre continua em forma. Marajó é ainda terra encantada. O gado anfíbio. O homem encharcado. Marajó é como o navio: submerso. Soure – Soures – e Ponta de Pedras estão no teso: Cachoeira se refugia numa terrazinha firme. A parte baixa, onde morei, é tudo enchido.

Vejo no vaqueiro Aprígio as tardes de ferra, o embarque das rezes, os isguetes poeirentos com a flauta de Luiz e o saxofone do Paraense.

Quando Marajó desencanta?

(Dalcídio Jurandir)

RESUMO

Esta dissertação tratará da interseção dos elementos: *Mito, Imaginário e Sociedade* presentes na obra *Três casas e um rio*, do autor marajoara Dalcídio Jurandir. Para tanto, terá como base algumas teorias de diferentes áreas do conhecimento, como a Filosofia, Antropologia e a Literatura, que a partir de suas diferenças e concordâncias, serão aplicadas à análise do objeto deste estudo, o qual possui um significativo *corpus* de pesquisa para ser observado na construção da narrativa. Uma vez que mito e imaginário são dependentes entre si e ambos subordinam-se à sociedade, que será estudada a partir das personagens do romance. Porém, inicialmente, buscou-se entender as temáticas num sentido mais geral, como em obras de Vernant, Durand, Bachelard, dentre outros, sendo, portanto, aplicadas à análise de algumas narrativas míticas presentes no romance do autor marajoara.

Palavras-chave: Mito, Imaginário, Dalcídio Jurandir, Marajó.

ABSTRACT

This dissertation will address the intersection of the elements: Myth, Imagination and Society in the present work *Three houses and a river*, the author marajoara Dalcídio Jurandir. To do so, will be based on theories from different fields of knowledge such as philosophy, anthropology and literature, which from their differences and agreements, are applied to the analysis of the object of this study, which has a significant body of research to be observed in the construction of the narrative. Since myth and imagination are interdependent and both subordinate to the society, which will be studied from the characters in the novel. However, initially, we attempted to understand the issues in a broader sense, as in works of Vernant, Durand, Bachelard, among others, and therefore applied to the analysis of some mythical narratives present in the novel the author marajoara.

Keywords: Myth, Imaginary, Dalcídio Jurandir, Marajó.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. Breve estudo sobre o Mito: memória, cultura, narrativa	16
1.1 Mito e memória: uma relação de afinidades.....	16
1.2 Cultura: experiências e tradições.....	25
1.3 Mitonarrativa	33
1.2 Águas míticas em <i>Três casas e um rio</i>	42
2. Imaginário: contribuições importantes	45
2.1 Conceitos introdutórios: um caminho a percorrer	45
2.2 Imaginário.....	55
3. Análise das narrativas míticas de <i>Três casas e um rio</i>	68
3.1 Águas míticas: o rio comanda e rege a vida	73
3.1.1 “Cobra grande não me abandone”	76
3.1.2 “a cobra ergueu então a cabeça com dois olhões amarelos	82
3.1.3 “Quando a lagoa se agitava era porque a arraia se mexia	87
3.2 Floresta: espaço propício à criação	90
3.2.1 “Não me atira que eu te ensino um remédio pra tua cegueira	94
3.2.2 “o luar luzindo nas cordas partidas como se estas soassem ao contato da lua	98
3.2.3 “Hum, metida com meuã! Teve filho com bicho”	101
CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS	107

APRESENTAÇÃO

I

Pesquisar sobre Dalcídio Jurandir é um prazer e ao mesmo tempo um desafio que abracei desde minha graduação em Letras, na Universidade Federal do Pará, passando pela especialização na Universidade do Estado do Pará.

Afirmo ser um prazer porque é um autor cuja escrita me encanta, cujas narrativas são próximas de minha realidade, pois algumas histórias míticas presentes no decorrer de suas obras já me são familiares porque as escutei em minha infância, e porque água, chuva, rio são matérias que sempre me atraíram. Então, ler a relação entre o pequeno Alfredo e as águas marajoaras me fizeram ir além das leituras, até então descompromissadas, e me propus a pesquisar algumas temáticas em duas obras dalcidianas: *Chove nos campos de Cachoeira*, onde fiz meu trabalho de conclusão de curso, orientada pelo professor Gunter Karl Pressler, cujo título foi “O aspecto social no romance *Chove nos campos de Cachoeira*”; e *Três casas e um rio* – obra-referência de minha monografia da especialização – “A natureza como um elemento mítico em *Três casas e um rio*” –, orientada pela professora Josebel Akel Fares.

Mas foi também um desafio proposto, antes mesmo de pensar em fazer o curso de Letras, pelos professores Josse Fares e Paulo Nunes, quando me presentearam com o romance *Marajó*. Já na universidade, eles voltaram a falar de Dalcídio para mim até que Paulo me convidou para ser sua monitora na Escola Estadual “Deodoro de Mendonça”, nessa época ele já era envolvido em pesquisas, trabalhos, projetos do escritor, então acabei conhecendo as duas obras acima referidas e então não resisti e me rendi a elas. Portanto, depois de ter o privilégio de conhecê-las, não me restava dúvida em retribuir com pesquisas sobre ambas, por esta razão, meus trabalhos privilegiam tais romances.

No mestrado, inicialmente, o título da dissertação seria “A presença da oralidade em *Três casas e um rio*”, mas em uma conversa com o meu orientador, resolvemos delimitar o tema, pois achamos que o título inicial era muito abrangente. Como minha intenção era estudar algumas narrativas míticas presentes na obra, preferimos pesquisar sobre o mito e o imaginário, uma vez que são temáticas interligadas e que acabam por, também, permitirem trabalhar a oralidade, como veremos no terceiro capítulo. Desse modo, nossa proposta é observar de que forma tais temas são construídos pelo escritor marajoara e como ele é narrado no romance em estudo, para tanto, valer-nos-emos de uma vasta teoria para chegarmos ao nosso objetivo, o qual será feito no capítulo referente à análise das narrativas míticas selecionadas.

II

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira, escritor dos alagados amazônicos, nasceu em Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó; com um ano de idade, mudou-se para a Vila de Cachoeira do Arari, local onde passou sua infância e aprendeu as primeiras letras, em casa, com sua mãe Margarida Ramos. Seu contato com a literatura começou cedo, pois seu pai – Alfredo Pereira –, Secretário da Intendência Municipal da Vila de Cachoeira do Arari, possuía uma biblioteca em casa, onde o escritor passava horas esquecido entre inúmeras histórias que o transferiam a um mundo mágico, em que ficção e realidade se misturavam. Em seguida, transferiu-se para Belém, cidade em que concluiu seus estudos primários. Aos dezoito anos seguiu para o Rio de Janeiro, local que chegou a falecer aos 70 anos de idade. Todavia, a transferência para a cidade maravilhosa não foi definitiva, ele ora estava no Pará, onde exerceu cargo público em diferentes municípios do Estado, ora no Rio.

O conjunto de obras de Dalcídio Jurandir é denominado Ciclo do Extremo-Norte e composto por dez romances - *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978) - e, segundo Benedito Nunes:

integram um único ciclo romanesco, quer pelos personagens quer pelas situações que os entrelaçam e pela linguagem que os constitui, num percurso de Cachoeira na mesma ilha-cidade de sua infância e juventude – a Belém, onde o autor viveu antes de transferir-se para o Rio de Janeiro (NUNES, 2004, p. 15).

Dalcídio ainda escreveu *Linha do Parque* (1959), “resultado de encomenda do Partido para pesquisar junto a velhos operários anarquistas, no porto do Rio Grande, RS., para historiar o movimento operário naquele Estado” (FURTADO, 2002, p. 2), portanto esta obra foge à temática amazônica e por esta razão não se enquadra ao Ciclo anteriormente citado.

Desse modo, *Três casas e um rio* narra o percurso vivido pelo pequeno Alfredo, cujo desejo é ir morar em Belém para estudar e assim poder ajudar sua família que fica na pacata Cachoeira; “e ele consegue, após longo processo de sofrimento. Esse processo leva-o a duas tentativas fracassadas de fuga e à elaboração de certos conflitos internos” (FURTADO, 2002, p. 59). No entanto, à medida que a história do menino vai sendo narrada, outras vão compondo o romance, é o que Tzvetan Todorov chama de “história encaixante” – função exercida pelos mitos analisados no terceiro capítulo desta pesquisa.

Alguns pesquisadores, tais como Paulo Nunes e Josse Fares, propuseram-se a analisar o romance *Três casas e um rio*, no entanto suas temáticas giram em torno da natureza,

personagens, ambiente e análise de mitos presentes no decorrer da narrativa. Ao buscar material referente aos temas propostos nesta dissertação, percebi que havia carência de tais temáticas na obra citada, logo percorri um longo caminho até chegar aqui. Foi um caminho árduo, porém prazeroso e gratificante, pois precisei me empenhar ainda mais porque minha responsabilidade seria maior do que pensava, mas ao mesmo tempo penso ser o pontapé inicial a outras pesquisas referentes a estes temas em *Três casas e um rio*, uma vez que esta pesquisa não se esgota aqui, pois ainda há muito que se explorar referente aos assuntos propostos. Portanto, meu objetivo é apontar como podemos perceber a relação mito-imaginário na obra dalcidiana, tendo como apoio alguns teóricos, tais como: Bachelard, Durand, Vernant, Eliade, dentre tantos outros que aparecerão no decorrer dos três capítulos que compõem esta dissertação.

III

Para esta pesquisa, fez-se um vasto estudo bibliográfico qualitativo, o qual serviu de apoio para a leitura do romance analisado e que ajudou a definir melhor as questões das temáticas propostas. Pois, como o objeto desta dissertação se trata de uma obra literária, é interessante haver uma união entre a teoria, a qual se baseou em autores que se propuseram a pesquisar sobre cultura, mito, memória, imaginário etc.; e a prática, culminada com a leitura do romance, mostrando que uma serve de suporte à outra. Portanto, livros, artigos, teses ajudaram a compor o embasamento teórico, bem como a análise dos mitos selecionados.

Esta dissertação está dividida em três capítulos, em que o primeiro se concentra ao estudo do mito, o segundo, ao imaginário e o último, a análise dos mitos escolhidos.

O primeiro capítulo se concentra no estudo do mito e algumas de suas categorias, tais como: memória, cultura e narrativa. Neste capítulo traço a evolução dos estudos acerca do tema, a começar pela Grécia antiga, onde o mito fazia parte da tradição e servia para disciplinar, exemplificar, curar etc., por esta razão ele está associado à memória porque ela é importante para que os mais velhos recordem dos mitos para ensinar os mais jovens. Além disso, veremos que o mito, em *Três casas e um rio*, associa-se à vida das personagens, uma vez que “a memória é poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido” (DURAND, 1997, p. 403).

Mas, o mito também está em consonância com a cultura, uma vez que esta é o conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores que devem ser transmitidos de geração a geração, haja vista que o mito também tem esta função, por isso tais temáticas se completam.

Dentre os teóricos pesquisados, destacam-se: Vernant, Durand, Eliade, Bosi, Rama, dentre outros.

Ele é também narrativa porque, para a transmissão de conhecimento entre gerações, era preciso narrar algumas histórias míticas em forma de parábolas, provérbios, mitos etc., Observemos o que afirma Gilbert Durand sobre essa relação: “Entendemos 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” (DURAND, 1997, p. 62-63).

Este primeiro capítulo foi dividido em quatro subcapítulos intitulados: “Mito e memória: uma relação de afinidades”; “Cultura: experiências e tradições”; “Mitonarrativa” e “Águas míticas em *Três casas e um rio*”. Este último reforça a importância do elemento água nas obras dalcidianas, sendo, portanto, um ambiente significativo, pois a Ilha do Marajó é cercada por tal elemento, e, em alguns momentos, assume a função de personagem, conforme veremos na análise do mito da Cobra Grande.

O segundo capítulo se refere ao estudo do imaginário. Nele, busco fundamentar a teoria em alguns conceitos pertinentes à análise de tal temática. Desse modo, inicio com o conceito de imagem, uma vez que entendê-la é o primeiro passo para se compreender o assunto em questão, pois, para Gilbert Durand, ela é a “essência própria do imaginário” (DURAND, 1997, p. 22). É através da imagem formada na consciência que ele é suscitado. No entanto, tal categoria depende também da percepção, logo é possível falar na existência de um tripé: imagem – percepção – consciência. Portanto, os conceitos vão se unindo, complementando-se até se chegar ao conceito principal de nossa pesquisa, qual seja o imaginário.

A partir do estudo da imagem, chegamos à imaginação. Segundo Gaston Bachelard: “ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção” (BACHELARD, 1990, p. 1). Mas, com o passar do tempo, o conceito de imaginação ultrapassou a barreira das artes e foi inserido ao poder, por esta razão, a ela se incluíram os adjetivos “social” e “coletivo”, assim sendo, este conceito passou a ser usado por diferentes áreas de conhecimento, sendo que, ele era justificado pela vida social presente num determinado momento, ou seja, as diversas áreas utilizavam o conceito de imaginação, contextualizando-o aos aspectos que mais lhe eram pertinentes. Contudo, a contribuição dada por estas ciências para o entendimento da imaginação e para analisá-la dentro da Literatura culminou quando associaram a ela a palavra “coletivo”, pois entendemos que a imaginação não é uma construção individual, e sim coletiva. Essa característica é notada em *Três casas e um rio*, uma vez que nele percebemos diferentes versões de determinado mito, como acontece com o

da Cobra Grande, que o leitor terá a oportunidade de ler no terceiro capítulo. Sendo assim, tais versões nada mais são que criações coletivas, as quais se valeram da imaginação e da percepção do espaço onde aconteceu a história.

Enfim, chegamos ao imaginário, que, segundo Durand, produz uma “transformação eufêmica do mundo” (DURAND, 1997, p. 432). Esta categoria é construída no romance em estudo, principalmente, através de um objeto mágico que o pequeno Alfredo usava: um carocinho de tucumã. Ele o utilizava para organizar a vida que queria: “Era então necessário aquele carocinho na palma da mão, subindo e descendo de onde, magicamente, desenrolava a vida que queria” (TCR, p. 146). Esse era o segredo que o menino guardava, por isso rejeitava quando alguém lhe dava um caroco qualquer: “Outros carocos, bilros de almofada, bolas de gude, tucumã verde ou inteiro, Lucíola lhe dava como se quisesse intrometer-se naquela tão solitária magia. Ele repelia os presentes. Escolhendo o caroco do chão, aí, sim” (TCR, p. 147), pois ele possuía uma técnica que inventara para escolher o caroco que lhe daria “poderes” imaginativos:

Consumia oito ou mais carocinhos daqueles para o jogo em que movia imaginação como um fuso. Não os apanhava das palmeiras cheias de espinhos nem dos frutos no chão, quando caíam de maduros, nem dos paneiros que vinham do Pindobal. Ninguém, antes dele, inventara aquele estilo de faz de conta que não transmitiria a ninguém nem ninguém saberia. E como inventara? Como foi? Indagava a si mesmo, um tanto intrigado com as suas próprias fantasias. E havia particularidades na invenção. Por exemplo: os coquinhos inteiros, os tucumãs, não se prestavam ao jogo, aquele balanço, de mão em mão, em que o coco ia de um lado a outro¹ (JURANDIR, 1994, p. 147).

Portanto, em *Três casas e um rio*, o imaginário é construído mediante o interesse de uma coletividade, embora o caroco de tucumã seja algo próprio de Alfredo, ele o utiliza para suprir não apenas os seus desejos particulares, mas também usa em benefício de outras pessoas da narrativa, como Clara, D. Amélia, Irene, dentre tantos outros.

Dentre os teóricos pesquisados para a construção deste capítulo, merecem destaque: Carpentier, Baczko, Sartre, Bachelard, Durand, dentre outros.

O terceiro capítulo diz respeito à análise de alguns mitos presentes no romance de Dalcídio Jurandir e foi dividido em dois importantes elementos míticos: água e terra. O primeiro tem o rio como o ambiente principal, mas é conveniente ressaltar que ele possui uma dualidade, ou seja, no primeiro mito analisado, além de ser o espaço principal, é também a personagem, logo tudo gira em torno dele. O segundo elemento diz respeito à floresta, pois

¹Todas as citações de *Três casas e um rio* se referem a essa edição e serão indicadas pela abreviatura TCR, seguida do número de página.

nela o amazônida transita devido seu trabalho, que na maioria das vezes se dá de maneira solitária, exigência da caça e pesca tão recorrentes naquela região, bem como no romance, e é nesse momento de solidão que o homem entra em contato com os seres mitológicos, tais como a ave que lhe oferece um remédio, conforme veremos no primeiro mito analisado, ou com pessoas que possuem alguns poderes que ultrapassam a normalidade, como o homem que toca música em um violão sem corda, ou ainda um homem que tem poder de se transformar em outra espécie (ou seria o contrário?), como é o caso do terceiro mito analisado, referente ao elemento terra. Portanto, à medida que os mitos vão sendo analisados, a teoria é retomada e aplicada na prática, ou seja, teoria científica e obra literária se unem para mostrar que elas, embora tendo funções e características diferenciadas, não se negam, ou não se combinam, pelo contrário, elas se complementam, uma dando suporte à outra.

1. BREVE ESTUDO SOBRE O MITO: MEMÓRIA, CULTURA, NARRATIVA

O mito é nada que é tudo

(Fernando Pessoa)

Este capítulo será dedicado ao estudo do mito. Para tanto, busco traçar a evolução dos estudos acerca desta categoria que, durante séculos, foi e ainda é motivo de pesquisa, por esta razão, nesta pesquisa, haverá referência sobre ele desde a Grécia, onde a sociedade, pagã e imaginativa, criava mitos para explicar a tradição que lhe era peculiar – símbolo de sabedoria e experiência – porque neste período, os homens transmitiam conhecimentos por meio de narrativas orais, pois a escrita ainda não havia ganhado força entre os indivíduos, portanto a partir da difusão destas histórias, as sociedades vindouras adaptaram-nas à sua realidade, integrando a esses mitos sua experiência de vida, que inclui também o tempo do trabalho, pois este momento é também propício à criação de histórias, conforme será mostrado no terceiro capítulo, quando forem analisados alguns mitos presentes na obra.

No entanto, como o mito está associado a outras categorias, tais como: memória, cultura e narrativas, pois sem elas não tem como entendê-lo na acepção que nos será útil para a análise destes no romance *Três casas e um rio*, do escritor marajoara Dalcídio Jurandir, julga-se importante dividirmos este capítulo em três tópicos a fim didático e para não tornar o texto muito cansativo ao nosso leitor, no entanto, os três conceitos antes referidos serão teorizados aqui para relacioná-los ao mito, por esta razão não faremos um estudo mais aprofundado de tais categorias, pois assim fugiríamos do foco central deste trabalho.

1.1. Mito e memória: uma relação de afinidades

As reflexões sobre o mito e, por conseguinte, a memória, não é algo recente. Elas já existem desde o período da Grécia antiga, onde a tradição era basicamente oral porque a escrita ainda não havia sido difundida, portanto, como conhecer a tradição dessa época se não seria possível documentá-la? Sendo assim, o único meio para isso se dava através das narrativas míticas, as quais eram transmitidas de geração em geração pela oralidade e tendo como suporte, a memória, pois é ela que “transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo” (VERNANT, 1990, p. 110).

A memória é tão importante para os gregos que eles a divinizaram, dando à figura de *Mnemosyne* a função de cuidar desse fenômeno, que possui um caráter social e psicológico, além de ser também uma força sagrada e por isso a ela deve-se prestar culto, outrossim esta divindade presidir a função poética que, segundo a cultura grega, é algo sobrenatural. Jean-Pierre Vernant afirma:

A poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do “entusiasmo” no sentido etimológico. Possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apolo. Aliás, entre a adivinhação e a poesia oral tal como ela se exerce, na idade arcaica, nas confrarias de aedos, de cantores e músicos, há afinidades e mesmo interferências, que foram assinaladas várias vezes² (VERNANT, 1990, P. 109).

Sendo assim, notamos que adivinho e poeta possuem o dom de “vidência”, pois além de estarem ligados diretamente a divindades míticas, eles possuem um olhar sensível que escapa ao olhar humano, porém a principal preocupação do primeiro é responder às indagações feitas sobre o futuro, enquanto o segundo se preocupa principalmente com o passado, aqui significando um retorno às origens, ou seja, à idade primordial, como uma forma de conservar a tradição – a fonte primeira de todo elemento mítico – por meio da memória. Porém, ao poeta não cabe apenas a inspiração pelas Musas, ele precisa amadurecer esse processo de vidência através de uma dura preparação, a qual inclui desde técnicas de dicção a exercícios mnemônicos. Assim confirma Vernant:

Também a improvisação durante o canto não exclui o recurso fiel a uma tradição poética conservada de geração em geração. Pelo contrário, as próprias regras da composição oral exigem que o cantor disponha não só de um esboço de temas e de narrações, mas de uma técnica de dicção formular que ele utiliza já pronta e que comporta o emprego de expressões tradicionais, de combinações de palavras já fixadas, de receitas de versificação estabelecidas. Não sabemos como o aprendiz de cantor se iniciava, nas confrarias de aedos, no domínio dessa língua poética. Pode-se pensar que em seu treinamento dava-se muita importância aos exercícios mnemotécnicos, em particular à recitação de trechos bem longos repetidos de cor (Vernant, 1990, p. 110).

Embora o mito em Dalcídio Jurandir esteja presente através das narrativas míticas, este trabalho não tem a pretensão de afirmar se a obra do escritor tem características de vidência, pois a relação entre poeta e adivinho, feita no parágrafo acima, foi meramente para mencionar que na Grécia Antiga, estas duas categorias possuíam a mesma importância e características, pois o projeto literário do autor marajoara não era conservar a tradição em si, mas de registrar o caráter cultural da região, conforme ele próprio afirma em uma entrevista concedida a Antônio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão: “Os meus livros, se nada valem, valem por serem o documentário de uma situação que ainda tinha caráter cultural” (GALVÃO, 1996, p. 29). Para ele o importante era mostrar a vida e os sonhos do homem simples da Ilha do Marajó:

² Aqui, Jean-Pierre Vernant se refere a outras obras que já trataram sobre as semelhanças e dessemelhanças entre poetas e adivinhos, como a de F. M. Cornford “Principium sapientiae. The origins of greek philosophical thought”.

Foi a tentativa inicial de transmitir, em termos de ficção, o que vive, sente e sonha o homem marajoara. Vale como um depoimento, uma memória, uma denúncia, uma antecipação. Tentei captar o trivial, o não heroico, o dia a dia da vida marajoara, vida que parece tão coisa nenhuma e é, no entanto, tão de todo mundo. Não figurei Marajó como um inferno nem tampouco como um paraíso perdido. Criei nela o meu universo, a terra encantada, e escrevi com prazer, candura e desencanto, com obstinação ingênua e saboroso desgosto, horas e horas vivi na mais divertida e amarga ilusão literária (Idem, p. 28).

Esse retorno ao passado permite ao poeta conhecer o seu presente e não o excluir plenamente, pois “o ‘passado’ é parte integrante do cosmo; explorá-lo é descobrir o que se dissimula nas profundezas do ser” (VERNANT, 1990, p. 113) e isso só pode ser possível entender se o homem regressar ao país dos mortos, com o consentimento de *Mnemosyne*, a qual possibilita àquele homem uma experiência temporal, uma vez que ele vai à procura de conhecimentos no tempo primordial.

Porém, ao retornar ao passado para buscar o saber, acaba-se se deparando com o esquecimento do tempo presente – a ele os gregos denominaram de *Lethe* –, portanto Memória e Esquecimento constituem duas forças religiosas contraditórias, pois elas se anulam e se complementam, ao mesmo tempo, pois antes do homem entrar no Hades, ele deveria beber da água de *Lethe* para esquecer de sua vida humana e em seguida beber água da fonte de *Mnemosyne* para lembrar-se de tudo que havia presenciado no mundo dos mortos e quando voltava “à vida”, “ele não se limitava mais ao conhecimento do momento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro” (VERNANT, 1990, p. 114), portanto é como se ele iniciasse sua vida a partir do retorno do mundo dos mortos, trazendo consigo novas experiências e aplicando-as a essa nova fase que começaria após esse contato com os conhecimentos antigos.

A Memória, segundo conceituação dada por Michael Pollak, é uma “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar” (POLLAK, 1989, p. 7), portanto esquecimento e silêncio são elementos a ela ligados porque estão associadas à seletividade da memória, ou seja, recordamos aquilo que nossa lembrança permite, uma vez que estas ficam limitadas ao silêncio, por esta razão “são transmitidas de uma geração a outra oralmente” (POLLAK, 1989, p. 3) e por isso permanecem vivas na memória, quer seja de um indivíduo em particular, quer seja na de uma coletividade.

O passado continua vivo na memória, porém ele está ligado ao esquecimento, pois “um passado que permanece mudo é muitas vezes menos o produto do esquecimento do que de um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação” (Idem, p. 11) e esse “estar mudo”, “silenciar” é reflexo dos fatos acontecidos na vida de quem

presenciou determinada situação, o qual dá ênfase a um ou outro aspecto vivido, pois geralmente os fatos que causam sofrimento são silenciados. Em *Três casas e um rio*, por exemplo, podemos perceber o silenciamento da doença de D. Amélia – alcoolismo –, pois isto causa vergonha aos moradores do Chalé, especialmente em Alfredo – seu filho mais velho – e que tenta entender algumas atitudes estranhas de sua mãe.

Portanto, o esquecimento é aquilo que não se deve ou não se quer lembrar, ou ainda a fim de ocultar uma realidade, as situações são transformadas em mito, segundo Michael Pollak (1989):

Sua memória, contudo, pode sobreviver a seu desaparecimento, assumindo em geral a forma de um mito que, por não poder se ancorar na realidade política do momento, alimenta-se de referências culturais, literárias ou religiosas. O passado longínquo pode então se tornar promessa de futuro e, às vezes, desafio lançado à ordem estabelecida (POLLAK, 1989, p. 9-10).

No par Memória-Esquecimento encontra-se outra relação de oposição, qual seja: Céu-Inferno / Olimpo-Hades, pois enquanto *Mnemosyne* habita o reino dos deuses e por esta razão possui características de bondade, dentre elas a inspiração poética; *Lethe* é habitante do Hades, por isso, a partir do momento em que ambas se associam, a deusa da Memória “se reveste do aspecto de uma força infernal, agindo no limiar do além-túmulo” (VERNANT, 1990, p. 115), desse modo, todo o equilíbrio dos mitos de memórias é transformado, porém esta divindade, ainda assim, não perde sua pureza e a sua origem celeste, pois as almas que escolheram o bom caminho têm a oportunidade de beber água da fonte proveniente do lago de *Mnemosyne*.

A oposição entre tais forças místicas e a ideia de que *Lethe* leva as almas ao caminho das dores e do esquecimento, enquanto *Mnemosyne* as condiciona à salvação e faz com que os homens, após a redenção de sua alma, transformem-se em deuses, influencia na criação dos mitos de alguns filósofos, a começar por Platão, o qual concorda com o fato de se evitar beber da água do esquecimento, pois este traz ignorância para quem dele saciar a sede. Assim assevera Vernant (1990):

Em Platão, esse esquecimento, que constitui para a alma o erro essencial, a sua própria enfermidade, não é nada mais que a ignorância. Nas águas do *Lethe* as almas perdem a lembrança das verdades eternas que elas puderam contemplar antes de voltar para a terra, e que a *anámneseis*, entregando-as à sua verdadeira natureza, permitir-lhes-á reencontrar. Os mitos de memória são, desse modo, em Platão, integrados em uma teoria geral do conhecimento (VERNANT, 1990, p. 117-118).

Já Píndaro e Empédocles acreditam que a alma deve passar por um processo de purificação, ou seja, ela deve pagar por seus erros, os quais foram cometidos “em outros tempos, em suas existências anteriores” (VERNANT, 1990, p. 118). O primeiro diz que aqueles cuja mancha conseguiram apagar, em sua última encarnação, serão reis ou vencedores nos jogos ou sábios, pois estes “serão honrados como heróis após a sua morte” (Idem, p. 119). Já o segundo afirma que as almas impuras ficam vagando até se encarnarem em homens

que pelo seu saber e função tornam-se personagens ‘demônicas’. ‘Ei-los, enfim, adivinhos, poetas, médicos e condutores de homens sobre a terra. Depois eles renascem ao nível dos deuses..., partilham da morada dos outros imortais, livres das inquietudes humanas, escapando ao destino e à destruição (Idem, p. 119).

Essa questão dos erros e impurezas da alma foi tão forte na teoria deste filósofo que ele acabou publicando uma obra intitulada *Purificações*, assim Vernant (1990) se refere à obra empedocliana:

Aquele que se proclama um deus entre os mortais presta homenagem à sabedoria excepcional de um dos seus predecessores, um homem cujo pensamento, em lugar de se limitar à sua existência presente, “abrange facilmente as coisas que estão em dez, em vinte vidas de homens” (VERNANT, 1990, p. 120).

Segundo a lenda, Pitágoras se lembrava exatamente de tudo o que vivera em tempos antigos, inclusive o fato de ter participado da Guerra de Troia e morto por Menelau, além de também ter sido um Etálide – aquele que “conservava uma memória inalterável através da vida e da morte” (VERNANT, 1990, p. 120). A essas lembranças foi-se chamado de “exercícios de memória”, elemento obrigatório na vida de Pitágoras e seus seguidores, pois tais métodos ajudavam as pessoas a se conhecerem melhor.

A obrigação que tinham os membros da confraria de se lembrar a cada noite de todos os acontecimentos do dia passado não tem apenas o valor moral de um exame de consciência. O esforço de memória, prosseguido a partir do exemplo do fundador da seita até abranger a história da alma no decorrer de dez ou vinte vidas de homens, permitiria ensinar quem somos, conhecer a nossa *psyché*, este *dáimon* que veio encarnar-se em nós (idem, *ibidem*).

Esses exercícios de memória relacionam-se com o controle respiratório, uma vez que o processo de inspirar e expirar auxilia na purificação da alma, tal relação já era utilizada desde o tempo dos xamãs, portanto, a prática de retornar ao passado para obter conhecimento é uma técnica antiga, pois segundo eles o presente passava a ser melhor entendido a partir do conhecimento do passado.

Sendo assim, chega-se à ideia de fim e começo trazida pelo tempo – elemento que também fora divinizado pelos gregos, nomeado *Chronos* e o qual se situa na própria origem

do cosmo –, isso tudo está inserido ao exercício de memória proposto por Pitágoras, além do mais, insere-se aqui também a conquista da salvação da alma, conforme afirma Vernant (1990):

Ao permitir que o fim se junte ao começo, o exercício de memória torna-se conquista de salvação, libertação com respeito ao devir e à morte. Em compensação, Esquecimento está intimamente ligado ao tempo humano, esse tempo da condição mortal cujo fluxo “que jamais se detém” é sinônimo “de inexorável necessidade” (VERNANT, 1990, p. 122).

Tempo e Memória; *Chronos* e *Mnemosyne* – uma união de complementariedade e ambiguidade, pois o tempo, à medida que passa, vai deixando algumas lacunas na memória, mas também torna os homens mais experientes, eis um dos motivos pelos quais poetas e adivinhos retornem ao passado e têm contato com os mortos: para adquirir mais conhecimentos e experiência, uma vez que os mais velhos conhecem melhor a tradição, por este motivo os gregos privilegiam essa volta aos tempos antigos, como já fora mencionado anteriormente.

Jean-Pierre Vernant (1990), dentre os variados tipos de tempo os quais ele diz existir, tais como o cósmico, o religioso e o dos homens, propõe dois gêneros temporais que se destacam mais porque eles estão ligados ao tempo humano e ao tempo das almas, são eles: o linear e o cíclico, respectivamente. O primeiro significa “seguir em frente, andar em linha reta”, não permitindo que se volte para trás, ou seja, não há como voltar ao passado. Sobre isso, Benedito Nunes (1988, p. 19) chama de “irreversibilidade do tempo físico, que tem uma direção”, pois a vida humana não permite esse retorno; já o segundo possibilita uma espécie de renovação. Vernant (1990), ao analisar seu significado, afirma que ele consente um “retornar a si, para significar a permanência em uma identidade eternamente móvel” (VERNANT, 1990, p. 125). Este se refere ao tempo da alma, pois ela, através da *anámnesis* é capaz de “unir o fim ao começo” (Idem, *ibidem*), possuindo, assim, um caráter móvel por ser apto a fazer essa volta ao passado a fim de purificar sua existência.

Paul Ricoeur, influenciado por Émile Benveniste, trabalha o tempo na narrativa segundo os critérios da enunciação e do enunciado, haja vista que o enunciador aproxima-se do fato narrado, mas também se distancia e esse fato é possível graças aos tempos verbais presentes na narração, pois “os tempos do verbo contribuem para a narrativização, já não apenas pelo jogo de suas diferenças dentro dos grandes paradigmas gramaticais, mas por sua *disposição sucessiva* no encadeamento da narrativa” (RICOEUR, 1995, p. 111). O autor propõe reconhecer elementos do tempo da ficção e do tempo da experiência acontecendo simultaneamente, sem dissociá-los, fato que dá autonomia à narrativa. Ele afirma:

A necessidade de separar o sistema dos tempos do verbo da experiência viva do tempo e a impossibilidade de separá-los completamente me parecem ilustrar maravilhosamente o estatuto das configurações narrativas, ao mesmo tempo *autônomas* com relação à experiência cotidiana e *mediadoras* entre o antes e o depois da narrativa. (RICOEUR, 1995, p. 111).

Embora, ele considere haver em uma narrativa referência dos tempos presente, passado e futuro, é o segundo que mais lhe chama atenção, por estar intimamente relacionado aos termos “narrativa” e “acontecimento”, os quais inserem os fatos num determinado momento temporal, sem a obrigatoriedade de intervenção do narrador, sendo assim, a narrativa, ela própria fala por si, sem a intromissão do locutor, uma vez que o passado não pode mais ser modificado e segundo a tipologia temporal estabelecida por Benedito Nunes (1988, p. 19), este fator se classifica como tempo físico, pois ele “se apóia no *princípio da causalidade*, isto é, na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais”, pois a partir do momento que um fato acontece, não se pode mais voltar atrás porque ele já passou, ou seja, não pode mais inverter a ordem dos fatos, por isso não há como mudar o passado, sendo assim, Ricoeur categoriza o passado em real – aquele utilizado pelo historiador –, ou fictício – o escolhido pelos romancistas e o que mais interessa para esta pesquisa, haja vista ser um romance o objeto de nosso estudo.

No entanto, antes de estabelecer os critérios do tempo na ficção literária, faz-se necessário esclarecer a diferenciação entre o discurso e a narrativa de ficção, proposta por Käte Hamburger e adotada por Ricoeur. A diferença básica entre eles se dá no campo da veracidade das histórias contadas, uma vez que o discurso trabalha com a realidade e, por isso a diferença mais pertinente se dá no fato de a ficção substituir “a origem-eu do discurso assertivo, ela própria *real*, pela origem-eu dos personagens de ficção” (Idem, p. 115), pois “todo o peso da ficção repousa na invenção de personagens, de personagens que pensam, sentem, agem e que são a origem-eu fictícia dos pensamentos, sentimentos e ações da história contada” (Idem, *ibidem*).

Benedito Nunes (1988) também diferencia o tempo do discurso, do tempo da narração. Em relação ao primeiro, ele afirma:

No *discurso*, feito texto ou obra, que se compõe das manobras poéticas e retóricas da linguagem, o tempo segue a concreção da escrita (e da emissão verbal na narrativa oral), tanto no sentido material de seguimento das linhas e páginas (cantos na epopeia, livros ou capítulos na novela e no romance) quanto no sentido da ordenação das sequências narrativas (cenas, diálogos, exposição, descrição/narração), dependendo, de certa maneira, do ato de leitura e, portanto, do percurso que o leitor realiza no espaço do texto. (NUNES, 1988, p. 28).

Já o tempo da narração, ele diz ser o mesmo da história, o qual denomina de *imaginário* e depende do tempo real, “que subsiste na consecutividade do *discurso* em que aquele se funda, e à custa do qual aparece ou se *descola* (...), na medida de sua apresentação através da linguagem” (NUNES, 1988, p. 27). Assim sendo, podemos entender que em um texto literário há o entrelaçamento entre os dois tempos citados.

Segundo Vernant (1990), essa relação com o tempo é de suma importância para os exercícios da memória, pois ela admite esforçar a rememoração, não pelo simples interesse em conhecer o passado, mas principalmente para evadir-se do presente e reconstruí-lo. De tal modo, o autor afirma:

Essas dissonâncias na representação do tempo e a inquietude que suscitam em certos meios levam a uma melhor compreensão do significado e da importância dos exercícios de memória. O esforço de rememoração preconizado e exaltado no mito não traduz o despertar de um interesse pelo passado nem uma tentativa de exploração do tempo humano. Da sucessão temporal, tal como o indivíduo a apreende no desenrolar da sua vida afetiva, tal como ela a evoca sob a forma da nostalgia e do pesar, a *anámnesis* só se preocupa em evadir-se. Ela procura transformar esse tempo da vida individual – tempo sofrido, incoerente, irreversível – em um ciclo reconstruído em sua totalidade. Ela tenta reintegrar o tempo humano na periodicidade cósmica e na eternidade divina (VERNANT, 1990, p. 125-126).

Como já fora dito anteriormente, Platão associa a memória à teoria do conhecimento, portanto para ele o fato de se retornar ao passado para buscar conhecimento não procede, pois este filósofo acredita no retorno ao tempo primordial para se conhecer as verdades, que, conjuntamente, ajudam a constituir o real, além disso, a rememoração confunde-se com a pesquisa do verdadeiro e é também um modo de fugir da realidade, “isto é, escapar ao tempo da vida presente, fugir para longe da terra, voltar à pátria divina da nossa alma, reunir-se a um ‘mundo das Ideias’ que se opõe ao mundo terrestre” (VERNANT, 1990, p. 127).

O aspecto da memória defendido por Platão surpreende seus contemporâneos, pois ele “transformou profundamente a concepção de *psyché* humana e aproximou a alma do ‘homem interior’” (VERNANT, 1990, p. 128), além disso, o *dáimon* se resumia a ser simplesmente “um princípio divino cuja função é ligar diretamente nosso destino individual à ordem cósmica” (Idem, *ibidem*), logo, percebe-se que este filósofo deixou de lado o aspecto mítico, o qual era usado para explicar a existência da memória e passou a analisá-la à luz da razão. Dentre as mudanças de seu pensamento, destacam-se: a *anámnesis* não era mais reconduzida à lembrança de vidas anteriores e por isso, o passado não deixou de ser um objeto de conhecimento; quer ultrapassar a experiência temporal e não organizá-la, conforme a adquirida entre passado e presente etc. Pois, “o que ele espera da memória não é a consciência

do seu passado, mas o meio de escapar ao tempo e de reunir-se à divindade”. (VERNANT, 1990, p. 129).

Em contrapartida, os gregos tentaram dar explicações míticas à existência da memória e propunham técnicas de rememoração as quais dependiam do interesse dos grupos que as utilizavam, portanto, na concepção de Jean-Pierre Vernant, elas não têm significado nem objetivo se forem aplicadas na atual organização da sociedade em que vivemos e se quisermos usar alguns exercícios de memória, devemos elaborar “instrumentos mentais que permitem um conhecimento preciso do passado, uma estrita localização cronológica, um ordenamento rigoroso do tempo” (Idem, p. 130). Logo, a memória tem uma estreita relação com o tempo, o qual é um grande aliado não só na criação de mitos, mas também na rememoração dos mesmos. A primeira é, sobremaneira, comprometida pela ação do segundo, no que se refere a algumas informações, no entanto não prejudica a mensagem central do mito narrado.

1.2. Cultura: experiências e tradições

O retorno ao passado possui uma relação intrínseca entre *cultus* e cultura, pois enquanto o primeiro se refere ao passado, o segundo faz referência ao futuro, no entanto ambos se complementam, pois estas duas palavras pertencem ao mesmo campo semântico e são derivadas de *colo*, que significa “eu moro, eu ocupo a terra, eu trabalho, eu cultivo” (BOSI, 1992, p. 13).

Cultus não está associado apenas ao cultivo da terra, embora num primeiro significado este vocábulo se refira à produção de alimentos por uma determinada sociedade e por isso, diz-se que ela “já tem memória” (idem, *ibidem*); tal palavra associa-se também ao “*culto dos mortos*, forma primeira de religião como lembrança” (Idem, *ibidem*), portanto estes significados nos permitem entender que vivos e mortos têm seu espaço na terra. O primeiro utiliza-a para suprir suas necessidades, ou seja, cultiva-a, planta para depois colher. Já o segundo é abrigado pela própria terra sobre a qual trabalhou durante grande parte de sua vida.

Contudo, os mortos permanecem vivos na memória daqueles que ficam para servirem de exemplo devido à sua experiência e também para enraizar o passado, o qual não deve ser esquecido, uma vez que, além de ajudar a constituir uma religião, são eles que sustentam a identidade de seu povo, conforme afirma Alfredo Bosi (1992):

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo arcaico tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o outrora-tornado- agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustêm a sua identidade (BOSI, 1992, p. 15).

Em contrapartida, Cultura, segundo Bosi, “é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 1992, p. 16) e dentre estes valores estão “os símbolos, os ritos, as narrativas de criação, queda e salvação” (Idem, *ibidem*). Este conceito de Cultura dialoga com o estabelecido por Paulo Freire, o qual afirma: “a cultura “[é] produto da atividade transformadora do homem [práxis] em contato com o mundo” (LIMA, 1981, p. 107), ou que a cultura, “criada pelos homens através de sua práxis e seu trabalho, é o universo simbólico e ‘abrangente’ em que os homens atuam enquanto seres conscientes” (idem, *ibidem*), ou seja, o homem, enquanto um ser consciente, cria sua própria cultura através de sua práxis e de seu trabalho. Artur Venício de Lima, na obra *Comunicação e Cultura: as ideias de Paulo Freire* (1981), ao resumir os pensamentos de Freire, afirma que para este estudioso a

cultura “não é uma coisa, mas uma relação, um processo dialético em permanente movimento, criado pelo homem, mas que, ao mesmo tempo, o cria” (LIMA, 1989, p. 109), portanto os mitos transitam entre os dois conceitos acima explorados, porque são histórias que transmitem experiência, deixada pelos mais velhos, por isso a importância de manter viva a memória dos mortos, os quais, em certas sociedades, são cultuados, conforme cita Alfredo Bosi (1992:

O morto é, a um só tempo, o outro absoluto fechado no seu silêncio imutável, posto fora da luta econômica, e aquela imagem familiar que ronda a casa dos vivos: chamada, poderá dar o consolo bem-vindo nas agruras do presente. Para conjurar a sua força, a comunidade abre um círculo de rituais e orações que não substituem (antes, consagram) as técnicas do cotidiano. Trabalho manual e culto não se excluem nem se contrapõem nos estilos de vida tradicionais, completam-se mutuamente (BOSI, 1992, p. 19).

Além disso, eles também garantem a valorização da tradição numa comunidade, ensinando aos mais jovens as práticas, técnicas, símbolos e valores que eles precisam não só conhecer, como também preservar para garantir a sobrevivência na sociedade em que vivem. Podemos entender que essa transmissão de experiência aos mais novos é também uma forma de se preocupar com o futuro, pois as gerações se renovam e caso o saber local não seja repassado, corre-se o risco da cultura não ser preservada e com isso, perder-se uma tradição cultural importante, a qual ajudaria a entender alguns costumes que ainda permaneceriam vivos, portanto o presente induz à criação de novas estratégias para a consolidação de um futuro “de algum modo novo” (BOSI, 1992, p. 17), o qual buscará manter a tradição deixada pelos seus antecessores.

No estudo feito pelo professor José Guilherme Fernandes intitulado *Largueza e lassidão: a mitopoética do espaço das águas* (1998), após uma pesquisa etimológica da palavra “mito”, o autor percebeu que, em sua grande maioria, o termo “narrativa” aparecia como conceituação daquela, portanto não há como dissociar estas expressões, uma vez que, segundo o professor, “a narrativa é simbólica, o que lhe confere caráter social e de memória coletiva, tornando-a tradição, que, de geração em geração, se mantém pela *vox populi* do poeta” (FERNANDES, 1998, p. 66).

A relação entre presente e passado já existe desde o período da colonização, pois ao colonizador cabia manter o “sistema econômico global” (Idem, p. 29), e ao colonizado, os “hábitos enraizados na corporeidade” (Idem, *ibidem*), contudo, o homem que chegava em terra alheia, levava consigo alguns elementos de sua própria cultura, a qual deveria, aos poucos, substituir os hábitos vigentes na comunidade “invadida”, incluindo aqui também o imaginário

e as formas simbólicas, que o colonizador julgava ser menor na sociedade a qual ele estava começando a conhecer. Sobre isso, Bosi levanta alguns questionamentos:

A reprodução de um certo esquema de hábitos suportou, é certo, os andaimes da estrutura colonial, mas teria essa máquina de consumir, produzir e vender preenchido todos os valores e ideais, todos os sonhos e desejos que colonizadores e colonizados trouxeram do seu passado ou projetaram no futuro ainda que da maneira apenas potencial? Em outras palavras: foi a colonização um processo de fusões e *positividades* no qual tudo se acabou ajustando, carências materiais e formas simbólicas, precisões imediatas e imaginário; ou, ao lado de uma engrenagem de peças entrosadas, se teria produzido uma dialética de rupturas, diferenças, contrastes? (BOSI, 1992, p. 29-30)

Assim, percebemos que tem início o processo de *aculturação*³, pois o dominador impõe sua cultura aos dominados, que, talvez por uma questão de respeito ou quem sabe por uma questão de certo pré-conceito, por achar que os hábitos e costumes do outro, o qual é detentor de conhecimento e por ser letrado, são superiores aos seus, acaba se sujeitando a algumas mudanças em seus hábitos, costumes etc., porém essas alterações culturais não são um processo fácil, pois, essa imposição acabava gerando certa barbárie entre os envolvidos. No entanto, com o decorrer do tempo, percebia-se que as culturas já transitavam em conjunto, ou seja, elas acabavam se adequando entre si. Desse modo, entendemos que a cultura de um povo não morre totalmente, o que pode acontecer é um processo de *assimilação*, ou seja, há um encontro entre as culturas; o dominado absorve alguns aspectos daquilo que lhe foi transmitido pelo dominador e adapta à sua tradição cultural, portanto, pode haver uma *transformação* em seus costumes, mas não uma *substituição*. A respeito da relação entre migrante e nativo, Bosi (1992) afirma:

Quem procura entender a condição colonial interpelando os processos simbólicos deve enfrentar a coexistência de uma cultura ao rés do chão, nascida e crescida em meio às práticas do migrante e do nativo, e uma outra cultura, que opõe à máquina das rotinas presentes as faces mutantes do passado e do futuro, olhares que se superpõem ou se convertem uns nos outros (BOSI, 1992, . 36)

Com o avanço dos estudos antropológicos, o termo *aculturação* passou a ser questionado pelos teóricos e por esta razão, o termo foi, pouco a pouco, substituído por *transculturação*, proposto por Fernando Ortiz. Para ele, esse termo é mais adequado porque no “proceso transitivo de una cultura a otra” (RAMA, 2007, p. 39) ocorre certo desprendimento da cultura precedente, ou seja, o encontro entre elas gera novos fenômenos

³ Segundo Ignacy Sachs, *aculturação* é o “contato entre as culturas, uma das quais se considera superior à outra e tenta impor-lhe as suas estruturas e os seus valores”. Portanto, *aculturar* um povo é, segundo Bosi (1992, p. 17) “sujeitá-lo, ou no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior”.

culturais. Desse modo entendemos que nenhum hábito, costume, comportamento, crença são excluídos totalmente, pois segundo Ortiz, citado por Ángel Rama (2007), esse cruzamento permite a criação de novos fenômenos culturais.

Há uma adaptação entre elas, embora esse processo não seja tão fácil de resolver quanto parece, uma vez que as comunidades tradicionais resistem em receber o “impacto externo que habrá de modificarla” (RAMA, 2007, p. 40), por esta razão eu afirmei acima que esse processo gera barbárie. Contudo, essa transição não ocorre apenas entre os espaços urbano-rural, ocorre também entre continentes. Como exemplo, podemos citar a independência da literatura latino-americana, que passou um longo período dependendo dos grandes centros intelectuais, a saber: França, Inglaterra, Itália. Na verdade, isso é um processo contínuo, que iniciou há muito tempo atrás e que perdura até os nossos dias. Para Ángel Rama (2007):

Sin embargo, es más frecuente que las regiones internas reciban los impulsos de las más modernizadas, de tal modo que se cumplen dos procesos transculturadores sucesivos: el que realiza, aprovechando de sus mejores recursos, la capital o, sobre todo, el puerto, aunque es aquí donde la pulsión externa gana sus mejores batallas, y el segundo que es el que realiza la cultura regional interna respondiendo al impacto de la transculturación que le traslada la capital (RAMA, 2007, p. 43-44).

A *transculturação* foi um processo tão intenso que chegou a atingir também as produções literárias, especialmente as que se enquadram no período do modernismo. O primeiro ponto a ser atingido por esta categoria se deu na alternância entre a língua literária culta e o registro oral das personagens. No modernismo brasileiro temos várias referências que poderíamos elencar aqui, porém nos restringimos à obra de Dalcídio Jurandir, por ser o escritor referente à nossa análise, conforme observamos no trecho a seguir:

Oração da força do credo, meu amantíssimo Jesus eu vos ofereço este Credo que rezei na tensão de nossa Senhora do Desterro para desterrá todos os inimigo

pra que me alivre da ponta de faca
da boca da espingarda
de todos instrumento cortante e perfurante
de todos Malefissio
de morrer afogado;

Nosso senhor Jesus Cristo no riu Jordão sarvou são Pedro. Na Barca de Noé eu me tranco eu me fecho nosso senhor Jesus me acumpanhe na Vida e na morte e com treis palavra eu me benzo (TCR, p. 384-385).

Tanto os xamãs quanto os pajés⁴ pertencem à sociedade tradicional, onde o sagrado e o profano se opõem mutuamente, mas que convivem em harmonia, pois enquanto o primeiro sofre influência dos Seres Sobrenaturais e por isso acreditam na “manifestação de ‘algo diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo” (ELIADE, 1992, p. 13); o segundo acredita nos acontecimentos mais concretos, pois nele o homem é influenciado a desafiar os entes sagrados, pois é difícil para o homem ocidental moderno aceitar que o homem primitivo possua poderes próprios dos deuses, como acontece com as duas entidades aqui citadas e como veremos mais detalhadamente no decorrer desta pesquisa.

Enquanto a sociedade tradicional acredita na magia, a não-tradicional aceita as teorias científicas, porém não há como afirmar se esta ou aquela é a verdadeira, uma vez que cada sociedade possui sua própria realidade e sua crença, seja ela aceita ou não pelos homens “letrados”, pois algumas enfermidades curadas pela magia, não conseguem ser explicadas à luz da ciência, portanto nas sociedades mais conservadoras, os “atos mais bárbaros e os comportamentos mais aberrantes têm modelos trans humanos, divinos” (ELIADE, 1992, p. 54), logo, estas sociedades também possuem sua religiosidade, que por ser “diferente”, é posta em dúvida pelos estudiosos, como observa Lévi-Strauss (1970):

Entre magia e ciência, a diferença primordial seria, pois, deste ponto de vista, que uma postula um determinismo global e integral, enquanto que a outra opera distinguindo níveis, dos quais apenas alguns admitem formas de determinismo tidas como inexplicáveis a outros níveis. Mas não se poderia ir mais longe e considerar o rigor e a precisão, que testemunham o pensamento mágico e as práticas rituais, como traduzindo uma apreensão inconsciente da *verdade do determinismo* como modo de existência dos fenômenos científicos, de sorte que o determinismo fosse globalmente *suspeitado* e *arriscado* antes de ser *conhecido* e *respeitado*? Os ritos e as crenças mágicas apareceriam, então, como outras tantas expressões de um ato de fé numa ciência ainda por nascer (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 31-32).

Sendo assim, sagrado e profano; magia e ciência, embora sejam formas de conhecimentos distintos, podem ser postos em paralelo, pois elas possuem coerência e de certo modo, são completas, uma vez que vêm sendo observadas durante séculos – no caso da magia, ela é transmitida de geração a geração –, portanto não é algo recente, assim como a ciência, por esta razão, não é conveniente reduzir a um determinado aspecto de tal crença, pois se correria o risco de limitar os elementos a serem analisados, segundo afirma Lévi-Strauss:

Não voltamos, contudo, à tese vulgar (aliás admissível, na perspectiva estreita em que se coloca), segundo a qual a magia seria uma modalidade

⁴ Pajé, na sabedoria popular amazônica, é uma espécie de curandeiro, que utiliza remédios caseiros à base de ervas e plantas retiradas da mata, quanto com “feitiços e benzeduras” (ASSIS, 2004, p. 74).

tímida e balbuciante da ciência: pois nos privaríamos de todos os meios de compreender o pensamento mágico se pretendêssemos reduzi-lo a um momento ou a uma etapa da evolução técnica e científica. Mais como uma sombra que antecipa a seu corpo, ela é, num sentido, completa como ele, tão acabada e coerente em sua imaterialidade, quanto o ser sólido por ela simplesmente precedido. O pensamento mágico não é uma estreia, um começo, um esboço, parte de um todo ainda não realizado; forma um sistema bem articulado; independente, neste ponto, desse outro sistema que constituirá a ciência, exceto quanto à analogia formal que os aproxima e que faz do primeiro uma espécie de expressão metafórica do segundo. Em lugar, de opor magia e ciência, melhor seria colocá-las em paralelo, como duas formas de conhecimento, desiguais quanto aos resultados teóricos e práticos (pois, sob este ponto de vista, é verdade que a ciência se sai melhor que a magia, se bem que a magia preforma a ciência, no sentido de que triunfa também algumas vezes), mas não pelo gênero de operações mentais, que ambas supõem, e que diferem menos em natureza que em função dos tipos de fenômenos a que se aplicam (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 33-34).

Assim sendo, o conhecimento dos xamãs e pajés, por ser enquadrado no caráter sagrado, tem uma relação com os mitos cosmogônicos – aqueles que servem de exemplo para todas as origens – e é herança da tradição a qual pertencem. Segundo Claude Lévi-Strauss eles são também uma forma de conhecimento científico, embora ele esteja mais próximo “da percepção e da imaginação” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 36) e “perto da intuição sensível” (Idem, *ibidem*). Estas características são frutos da influência de um tempo primordial, onde estão os mitos de origem, pois para alcançar a cura de determinada doença, faz-se necessário, entre os xamãs, a “recitação solene do mito da Criação do Mundo, seguida dos mitos da origem das doenças (provocadas pela cólera das Serpentes) e da aparição do primeiro xamã curandeiro que trouxe aos homens os medicamentos necessários” (ELIADE, 1992, p. 45), os quais também possuem mitos para explicar sua origem e estão inter-relacionados com os chamados cosmogônicos, pois “nas práticas de cura dos povos primitivos, como aqueles que se baseiam na tradição, o medicamento só alcança eficácia quando se invoca ritualmente, diante do doente, a origem dele” (Idem, *ibidem*).

Ao buscar a cura de certas doenças através do conhecimento aprendido com seus antepassados, o homem assemelha-se aos deuses, uma vez que este “só se torna verdadeiro homem conformando-se ao ensinamento dos mitos, imitando os deuses” (Idem, p. 53), assim sendo a memória dos xamãs associa-se ao princípio ensinado pelos mitos, o qual está em constante reatualização através dos ritos – presentificados numa sociedade a partir da recordação –, portanto “o homem deve evitar cuidadosamente esquecer o que passou *in illo tempore*” (ELIADE, 1992, p. 53), pois o mais importante é rememorar o acontecimento mítico porque é dele que provém o conhecimento das sociedades primeiras.

Da mesma forma acontece com as curas feitas pelos pajés, pois estes além de terem o poder de curar, possuem algumas práticas para a prevenção de doenças, que Raymundo Heraldo Maués (1990) denomina de “não-naturais”. Dentre as práticas, destaca-se o “passe”. Sobre ele, diz o autor:

O passe, ritual de cunho xamanístico, tem a propriedade de prevenir todas as doenças não-naturais antes que se instalem e, depois de instaladas, serve para auxiliar seu tratamento. O passe fortalece as pessoas suscetíveis de contrair doenças não-naturais, aproximadamente da mesma forma que as vitaminas fortalecem o organismo e permitem a pessoa enfrentar as ameaças patogênicas de ordem natural (MAUÉS, 1990, p. 118).

Conforme Maués, estes curandeiros subdividem-se em duas categorias: pajé-de-nascença e pajé-de-agrado. No primeiro, o dom se manifesta antes do nascimento da pessoa, caso ela chore no ventre da mãe, no entanto esta não pode revelar tal fato para ninguém, “caso contrário o mesmo perderá todos os seus poderes” (MAUÉS, 1990, p. 184). Em contrapartida, a segunda categoria adquire o dom da pajelança⁵ no decorrer de sua vida, através dos conhecimentos transmitidos pelos mais velhos, como forma de preservar a tradição e a memória do povo.

Mas diferentemente dos xamãs, os quais privilegiam a cura, os pajés assim como têm o poder de curar, podem também ser os causadores da doença não-natural, ou seja, eles se apropriam das forças sobrenaturais para causar o bem ou o mal:

No contexto da cura de doenças, aparece como especialista no seu tratamento, embora, no contexto das causas, surja como agente causal das mesmas. (...). o pajé, assim como sabe tratar de doenças, é também capaz de provocá-las, com a ajuda de seus “guias” ou *caruanas*.

Além das doenças que não conseguem ser explicadas à luz da medicina, os pajés também ajudam a curar doenças naturais e, dependendo da gravidade do problema, suas práticas oscilam entre orações, chás, defumações etc., auxiliando, dessa forma, no tratamento à base de remédios químicos prescritos por um especialista, embora, algumas vezes, os doentes acreditem não fazer efeito algum e começam a sentir a melhora da enfermidade quando eles passam a usar os remédios naturais, indicados pelos pajés. Em relação a isso, Raymundo Heraldo Maués (1990) afirma:

Seus métodos de tratamento incluem o uso de chás, “leite de paus” (isto é, seiva de diversas plantas), emplastos, banhos, defumações, pomadas, fricções, vomitórios, excrementos de animais, saliva humana e outros. Seus remédios constituem tanto o que chamam de “remédios da terra” (ou “do mato”), que são conservados pela tradição local, passando de geração a geração (MAUÉS, 1990, p. 204-205).

⁵ Para Maués (1990), a pajelança “serve para designar o conjunto de crenças e práticas xamanísticas de um largo setor da população amazônica” (p. 33).

Portanto, xamãs e pajés recebem conhecimento dos mais velhos, a fim de preservar a tradição e a memória da sociedade a qual eles estão inseridos. Estes últimos são mais recorrentes na região amazônica, principalmente no que tange à benção de pessoas que possuem algum male, como: quebranto, mal-olhado, panemeira⁶ etc., uma vez que ele cura “tanto com remédios da terra (plantas e ervas), como com feitiços e benzeduras” (ASSIS & CERQUEIRA, 2004, p. 74), conforme é registrado por Dalcídio Jurandir:

- Que ela tem, d. Amelinha? Triste, não? Tão rolicinha que está... Parece que pegou foi quebranto. Mande d. Marcelina rezar nela (TCR, p. 186).

Assim, notamos que cada sociedade possui sua própria cultura. Por esta razão, muitos teóricos defendem a denominação “culturas”, haja vista que “não existe conhecimento absoluto, quando se considera que o conhecimento é sempre produzido em um determinado contexto cultural⁷” (FERNANDES, 2004, P. 2).

⁶ Palavra derivada de *panema* que se refere à pessoa sem sorte, azarenta.

⁷ Esta referência encontra-se em uma compilação de material didático de aula, intitulado *Cultura e narrativa*.

1.3. Mitonarrativa

Conforme já mencionado no tópico anterior, o mito associa-se à narrativa desde sua etimologia, por isso, esta pesquisa privilegiará as histórias míticas presentes em *Três casas e um rio*, pois elas fazem parte não apenas do imaginário da região, mas também da experiência de vida das personagens que participam do romance, pois o mito, desde sua origem, transita entre esses dois pólos: narrativa e imaginário.

Werner Jaeger também analisou os mitos no mundo antigo e, embora fossem longas narrações, eram também uma forma de conhecimento porque eles constituíam toda a filosofia daquele povo, além de ser uma forma de orientação espiritual. No entanto, ainda que atualmente alguns teóricos o considerem simplesmente como “histórias imaginativas”, os gregos os utilizavam para orientar e também educar determinado grupo social, como aconteceu com Hesíodo, quando este situou em seus poemas o “vasto contexto social e filosófico” (JAEGER, 2001, p. 903) e difundiu esta ideia entre os camponeses, uma vez que estes já tinham conhecimento das narrativas míticas mais contadas, como é o caso de Prometeu e Pandora, pois para o filósofo, o mais importante era mostrar “a atitude original do Homem perante a existência” (Idem, *ibidem*) – fato este que ganha forma através dos mitos –, e devido a isso, Hesíodo considera que “todas as classes sociais possuem o seu próprio tesouro de mitos” (Idem, *ibidem*), em que cada uma expunha nas histórias míticas elementos de sua tradição, pois tais narrativas também estão associadas à transmissão de conhecimento e sabedoria, adquiridos pela experiência a partir de várias gerações, conforme observa Werner Jaeger (2001):

Ao lado dos mitos, o povo guarda a sua antiga sabedoria prática, adquirida pela experiência imemorial de incontáveis gerações e que se compõe de conhecimentos e conselhos profissionais, e de normas morais e sociais, concentradas em fórmulas breves, de modo a permitir conservá-los na memória (JAEGER, 2001, p. 90).

Os mais velhos sempre se preocuparam em transmitir experiência aos mais jovens, no entanto, muitas vezes, estes não conseguiam entender o significado de determinada sabedoria à primeira vista, mas com o passar do tempo e após determinados acontecimentos, eles conseguiam captar a mensagem de tal conhecimento, como exemplifica Walter Benjamin (1994):

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa

experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (BENJAMIN, 1994, p. 114).

Conforme vimos neste exemplo, a transmissão de conhecimento também se concretiza a partir de narrativas míticas ou através de provérbios, embora a escrita também possua sua importância, pois esta já é em si uma nova forma de transmissão. Porém, como estamos tratando de narrativas orais, nada mais coerente que centrar a transferência de saber por meio de histórias, provérbios etc., uma vez que, no romance de Dalcídio Jurandir, esta transmissão de saber se dá através de mitos.

Sempre houve essa preocupação dos mais experientes: deixar sua sabedoria às gerações mais novas, porém, chegou um tempo em que a experiência empobreceu. Isso se deu quando os jovens combatentes voltaram da guerra, pois esta os silenciaram porque nos campos de concentração eles quase não falavam por precisarem ficar em alerta, e vivendo tanto tempo assim, estes rapazes adquiriram uma experiência traumática e por isso retornavam “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1994, p. 115) e esta pobreza, segundo Walter Benjamin, gerou uma barbárie positiva, uma vez que “ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (Idem, p. 116), com isso todo o nosso patrimônio cultural foi abandonado e substituído por outras formas para fazê-lo sobreviver.

No mundo antigo, o mito serve para explicar desde a origem do mundo, como acontece principalmente na obra intitulada *Teogonia*, de Hesíodo, onde o poeta narra uma representação mítica da gênese do Cosmos. Assim nos fala Werner Jaeger (2001):

O Caos, o espaço vazio; a Terra e o Céu, fundamento e dossel do mundo, separados pelo Caos; e Eros, a força originária criadora e animadora do Cosmos. A Terra e o Céu são elementos essenciais de toda concepção mítica do mundo. E o Caos, que também encontramos nos mitos nórdicos, é evidentemente uma ideia originária das raças indo-germânicas (JAEGER, 2001, p. 94).

Na obra citada, a religião grega não expõe apenas o culto aos deuses, pois ela trabalha com o sentido amplo da palavra a partir “da tradição mítica e da vida interior, a serviço de uma concepção sistemática da origem do mundo e da vida humana elaborada pela imaginação e pela inteligência” (JAEGER, 2001, p. 94), portanto o mito na Grécia não se dá somente para explicar algo que, para a inteligência humana, é inexplicável, mas ele também está associado aos conhecimentos da vida e da religião, carregando consigo um caráter educativo por abranger todas as áreas do conhecimento daquela sociedade.

Hesíodo considera o mito uma força divina e esta, por sua vez, é “um pensamento vivo e mítico, exposto sob a forma de um poema original” (JAEGER, 2001, p. 94), porém o sistema mítico constituído nesta sociedade é governado pelo elemento racional, uma vez que o estudo da razão é colocado em primeiro plano na Grécia antiga, por este motivo a religião e o mito são analisados sob a luz do pensamento abstrato – fato este inovador à interpretação deste último, mas que não intimida a nenhum poeta, o qual consegue enxergar racionalidade em uma história mítica e após relacioná-los, ele consegue transpor para a sua realidade e o interpreta conforme sua experiência atual, como afirma Jaeger:

O mito é como um organismo: desenvolve-se, transforma-se e se renova sem cessar. É o poeta que realiza essa transformação. Mas não a realiza em obediência a um simples desejo arbitrário. O poeta estrutura uma nova forma de vida para o seu tempo e interpreta o mito de acordo com as suas novas evidências interiores. O mito só se mantém vivo por meio da contínua metamorfose da sua ideia. Mas a ideia nova é transportada pelo veículo seguro do mito (JAEGER, 2001, p. 96).

Mito e poesia se complementam, embora cada um tenha suas próprias peculiaridades. À poesia cabe a função de educar, pois foi devido a ela que Homero recebeu o título de “educador de toda a Grécia” (JAEGER, 2001, p. 61), uma vez que este filósofo “buscou limitar o influxo e o valor pedagógico de toda a poesia” (Idem, *ibidem*), no entanto seu caráter educacional se concretiza não apenas ao fato dela estar associada à realidade, mas também ao caráter psicológico que possui, conforme afirma Werner Jaeger (2001, p. 63):

Mas só pode ser propriamente educativa uma poesia cujas raízes mergulhem nas camadas mais profundas do ser humano e na qual viva um *ethos*, um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e um dever. A poesia grega nas suas formas mais elevadas não nos dá apenas um fragmento qualquer da realidade; ela nos dá um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado (JAEGER, 2001, p. 63).

Além disso, ela utiliza o mito para explicar determinada situação, uma vez que ele também é empregado como um modelo a ser seguido, por esta razão, tem caráter educativo. Porém, esta qualidade é evidente pela própria natureza do mito, e não porque foi realizada uma comparação entre “um acontecimento da vida corrente com o acontecimento exemplar” (JAEGER, 2001, p. 67). Assim esclarece o autor: “os mitos e as lendas heroicas constituem um tesouro inesgotável de exemplos e modelos da nação, que neles bebe o seu pensamento,

ideais e normas para a vida⁸ (JAEGER, 2001, p. 68)”. Esse fato é nítido no romance *Três casas e um rio*, conforme se observa no trecho a seguir:

O padrinho não explicou nada. Sentado no chão, mordido de mosquitos, orelha cheia de zumzum dos bichos, o menino via o padrinho com a machadinha golpeando a árvore, a aplicar a tigelinha no tronco, tal como viu, uma noite, a sua tia aplicar a ventosa na barriga de um velho que gemia. Teve uma interrogação muda: as árvores não sentiam dor com isso, não parecia doer? Aquelas vacas nem mugiam e os bezerros onde estavam? Foi esta a única pergunta maldosa que fez ao padrinho. Os bezerros mamam à noite, trazidos pelo curupira, respondeu o seringueiro que acumulava na sua barraca muitas peles de borracha na intenção de descer as corredeiras e vender o seu produto a bom preço. Assim teria a casa, os juro e o colégio do afilhado. Sebastião não entendia porque o curupira... *Então o tio falou que era, sim o curupira, o vaqueiro daquelas vacas. Curupira, de dente verde, dava flecha encantada para o caçador que não perdia uma caça. Mas em compensação pedia ao homem um pedaço do seu fígado*⁹ (TCR, p. 79).

Sendo assim, a relação entre mito e poesia é inevitável porque ambos são textos fundadores. O primeiro, conquanto possua validade universal, dá suporte à segunda e esta, por sua vez, apropria-se das narrativas míticas para exemplificar e justificar as ações do passado. Essa analogia já existe desde os tempos de Homero, o qual utilizava os exemplos míticos para “todas as situações imagináveis da vida” (JAEGER, 2001, p. 68), uma vez que tal relação é considerada uma lei invariável para os gregos, pois ela “está intimamente ligada à origem da poesia nos cantos heroicos, a ideia da glória, do louvor e da imitação dos heróis” (Idem, *ibidem*).

Talvez seja por esta razão que Mircea Eliade conceba o mito como uma verdade que ajuda o homem a criar, conforme notamos neste trecho da obra *Mito e Realidade*: “os mitos na realidade incitam o homem a criar, e abrem continuamente novas perspectivas para o seu espírito inventivo” (ELIADE, 1986, P. 125).

A mitologia, a partir de meados do século XX, esteve associada aos estudos da etnologia religiosa, no entanto desde que ela foi assunto para pesquisa, ainda é vista como algo menor, como se fosse um passatempo e os mesmos elementos continuaram a fazer parte de suas interpretações, tais como: “devaneios da consciência coletiva, divinização de personagens históricos, ou o inverso” (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 238).

⁸ Grifo meu a fim de chamar atenção para o fato de que em toda a sociedade, inclusive naquelas em que o mito dita as regras, existem normas que os nativos devem seguir, caso contrário, será castigado.

⁹ Nesse trecho podemos fazer a relação com as normas para a vida, citado por Werner Jaeger, pois aqui percebemos que o homem fez uma espécie de troca com o ser mítico, e é justamente esta troca que é a norma dessa sociedade, pois esses seres lendários têm a função de proteger a natureza e para o homem usufruir da riqueza existente nela, faz-se necessário pedir permissão, a qual é concedida caso o homem lhe dê algo em troca, e no exemplo citado o objeto da barganha foi um pedaço do fígado do homem, para que o Curupira pudesse se alimentar.

A interpretação dos mitos sofre variação entre os pesquisadores, pois há quem os associe a sentimentos próprios da humanidade, tais como: amor, ódio, vingança etc., porém, outros preferem explicá-los juntamente a fenômenos incompreensíveis e é nesse segundo grupo que se encaixam os mitos presentes no romance *Três casas e um rio*, do autor marajoara Dalcídio Jurandir, pois em suas narrativas os seres mitológicos também podem ser denominados de encantados¹⁰ porque eles saem do mundo subterrâneo ou subaquático e aderem-se ao cotidiano do homem amazônico, que valoriza e os respeita, por possuírem uma força sobrenatural, um encanto capaz de seduzir o ribeirinho, o qual se apoia neles para explicar suas angústias, como se vê no trecho a seguir:

Estaria fugindo com as suas pernas ou alguém invisível o levava?
Naquela solidão, Clara poderia surgir mesmo de verdade, transformada em fumaça maléfica e indomável como um redemoinho. Isto o fez estremecer e logo outros seres mágicos do campo, a matinta, a mãe do fogo e os espectros do boi rosilho, do cavalo branco e da ilha, que aparecia e sumia, lhe brotavam do pensamento (TCR, p. 220).

O método estabelecido por Claude Lévi-Strauss para se interpretar o mito se dá no par de oposições da ordem sincrônica-diacrônica, pois ele diz: “a sucessão dos acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra de lógica ou de continuidade” (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 239), além disso, o mito é universal porque possui os mesmos caracteres e os mesmos detalhes em todas as regiões do mundo, no entanto possuem sentidos diferentes, assim como a linguagem, a qual possui sons correspondentes a significações determinadas numa língua, mas, em outra, carregam carga semântica distinta. Sendo assim, os antigos filósofos concluíram que o mais importante é a maneira como eles se combinam, e da mesma forma acontece com as narrativas míticas, pois, como já fora dito, os mesmos mitos são narrados em diversas regiões do mundo, porém possuem variação de sentido porque dependem do contexto o qual foram produzidos, sendo assim Lévi-Strauss (1975) afirma não haver comparação entre mito e linguagem se o primeiro depende do segundo para se materializar:

Em nada ajuda cotejar o mito e a linguagem: o mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provém do discurso. Se queremos perceber os caracteres específicos do pensamento mítico, devemos pois demonstrar que o mito está, simultaneamente, na linguagem e além dela (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 240).

O teórico propõe um método para analisar os mitos, qual seja da desordem, ou seja, o ordenamento da sucessão dos fatos deve ser feito através de *feixes de relações*, pois segundo

¹⁰ Segundo explicação dada por Raymundo Heraldo Maués na obra *A ilha encantada; medicina e xamanismo numa comunidade de pescadores*, os encantados são seres que têm poderes de se tornarem invisíveis, podendo também serem humanos “que vivem na mata ou no fundo, sendo que estes moram em cidades subterrâneas e subaquáticas” (MAUÉS, 1990, p. 177).

ele: “é somente sob a forma de combinações de tais feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significativa” (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 244). Para Strauss, o mito não obedece a uma ordem sincrônica/diacrônica, uma vez que ele “é reorganizado de tal maneira que ele próprio se constitui como contexto” (Idem, p. 247), por esta razão, o teórico propõe tal método.

Além das relações entre os episódios de um mito, acontecem também as “variantes combinatórias que preenchem a mesma função em contextos diferentes” (Idem, p. 257), ou seja, as inúmeras versões da mesma narrativa mítica, as quais dependem do contexto em que foram produzidas, como já mencionei anteriormente, e depende também do ponto de vista de quem narra. Isso é percebido no romance de Dalcídio Jurandir quando ele dá voz a suas personagens infantis – Andreza e Alfredo –, para estes narrarem o episódio da pororoca.

Segundo Andreza, a pororoca:

É três pretinhos que vêm pulando na espuma da maresia, brincando, fazendo pirueta tanto que, quando a ribanceira tem pedra, eles atravessam mergulhando. Mudam de beira e vão aparecer mais adiante na cambalhota. Diz-que os pretinhos na volta vêm por terra. Por isto é que a pororoca não volta.
(...)

Um movimento de assombro e de pânico assaltou o menino na montaria sem direção. A onda mergulhou, com os três pretinhos invisíveis, para estourar adiante, subindo, com o ímpeto e a velocidade de uma cobra boiuna em fuga. Rapidamente o banzeiro envolveu a montaria que subiu, desceu na cabeça e na cauda da onda em marcha, num embalo vertiginoso e virou (TCR, p. 340-341)

Alfredo narra a versão da pororoca contada por seu tio Sebastião:

Mas o tio começou foi lhe falando da pororoca da Caviana.
- Mas viu mesmo? A grande?
Era como se o tio tivesse conhecido um ente sagrado. Ah se lhe fosse permitido vê-la e ouvi-la, nunca mais lhe esqueceria a voz nem as suas três cabeças enormes abrindo as bocas de espuma para mastigar os matos da margem, partir canoas, revolver o fundo, virar navios... (TCR, p. 78)

Em *Mito e Significado*, Lévi-Strauss expõe seu pensamento sobre as sociedades ditas primitivas – assim chamadas porque não possuem escrita –, no entanto elas possuem intelectualidade porque são capazes de dar significados a suas experiências de vida, agregando a ela, os mitos, que para a ciência não passam de histórias fantasiosas, e por esta razão tenta negar a existência de tais narrativas, visto que não há como comprovar cientificamente os fatos mitológicos, porém o importante é entender que a ciência não está

completa e acabada, ela está em constante transformação e aprimoramento, por isso ela não possui respostas para todas as perguntas, como afirma Lévi-Strauss (1978):

A ciência nunca nos dará todas as respostas. O que poderemos tentar fazer é aumentar, lentamente, o número e a qualidade das respostas que estamos capacitados para dar, e isto, segundo penso, apenas o conseguiremos através da ciência (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 17).

Lévi-Strauss não concorda com a utilização do termo “povos primitivos” por considerá-lo discriminatório. Para ele, o mais importante é que cada povo crie suas próprias “necessidades básicas da vida” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 18) e seja capaz de compreender o mundo que os envolve, como ele próprio afirma:

São movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 19).

Nesse caso, o pensamento intelectual dos povos “primitivos” não quer dizer científico por não possuir uma comprovação da ciência, mas pode ser chamado desta forma porque eles “têm um conhecimento espantosamente exato do seu meio e de todos os seus recursos” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 21). Poderia até ousar em dizer que a cultura desse povo, se comparada a de uma sociedade moderna, onde a tecnologia comanda o pensamento, as atitudes, as regras etc., possui originalidade, pois cada dia é um novo dia. Os episódios se renovam a cada contato do homem com a Natureza, ainda que os mitos por eles criados sejam “imagens tiradas da experiência” (Idem, p. 24) – eis, portanto, segundo o autor, a originalidade do mito. Ainda assim, Lévi-Strauss (1978) garante:

Para que uma cultura seja realmente ela mesma e esteja apta para produzir algo de original, a cultura e os seus membros têm de estar convencidos da sua originalidade e, em certa medida, mesmo da sua superioridade sobre os outros; é somente em condições de sub-comunicação que ela pode produzir algo. Hoje em dia estamos ameaçados pela perspectiva de sermos apenas consumidores, indivíduos capazes de consumir seja o que for que venha de qualquer ponto do mundo e de qualquer cultura, mas desprovidos de qualquer grau de originalidade (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 22).

Dessa forma, segundo ele, não há como dissociar ciência e mito, uma vez que a primeira ajuda a compreender o segundo e isso foi possível graças à cibernética e aos computadores que apareceram no mundo científico, portanto a ciência possui elementos, também válidos, para o entendimento de tal categoria:

A grandeza e a superioridade da explicação científica residem não só nas realizações práticas e intelectuais da ciência, mas também no fato, que testemunhamos cada dia com mais clareza, de que a ciência se encontra não só preparada para explicar a sua própria validade como também o que, em certa medida, é válido no pensamento mitológico (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 25).

Outro ponto que Lévi-Strauss põe em pauta em sua obra é a relação entre Mito e História, uma vez que esta tem por objetivo explicar, enquanto aquele nada explica, além disso, a Teoria Literária tende mais para o lado do Mito porque ele simplesmente é fascinante, porém, não é uma “história verdadeira”, no sentido utilizado pelos historiadores, ou seja, jamais podem ser comprovados como fatos verídicos, enquanto a História, tal como entendemos hoje é “praticamente, e inteiramente, baseada em documentos escritos” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 37-38).

A oposição Mitologia/História ainda não se encontra bem definida, mas podemos adiantar que, enquanto a primeira é um sistema estático porque os mesmos elementos mitológicos podem ser combinados de diversas maneiras; a segunda tem caráter aberto e por possuir esse aspecto ela assegura as “inumeráveis maneiras de compor e recompor as células mitológicas ou as células explicativas, que eram originariamente mitológicas” (Idem, p. 39), sendo assim, mais uma vez tenta-se comprovar a relação existente entre ambas, uma tentando dar suporte para o entendimento da outra, e, por este motivo, não devem se negar, como muitos antropólogos tentaram demonstrar em suas pesquisas. No entanto, Mircea Eliade (1986) aparece para contrapor à ideia de que o mito seja algo estático, pois segundo o autor, ele é um sistema aberto carregado de significado e simbologia, a qual só consegue entender quem faz parte desse mundo “aberto”:

O homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo “aberto”, embora “cifrado” e misterioso. O Mundo “fala” ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos. (...). O Mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vivente, articulado e significativo. Em última análise, *o Mundo se revela enquanto linguagem*. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos (ELIADE, 1986, p. 125).

Enquanto muitos estudiosos consideraram o mito como uma história falsa, Mircea Eliade, em *Mito e Realidade*, chama-o de “história verdadeira”, conforme dito anteriormente, e revela ter um “caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 1986, p. 7), pois em muitas culturas, o mito, por estar vivo, fundamenta e justifica “todo o comportamento e toda atividade do homem” (Idem, p. 10), por esta razão o autor relaciona-os a uma história sagrada,

a qual está conectada ao mito da origem, o que ele chama de “tempo primordial”. Além disso, está associado ao rito cultural das várias sociedades, daí possuir diversas versões, em que cada uma esteja relacionada ao contexto em que fora produzido, conforme mencionado anteriormente. E numa tentativa de definir o mito, Eliade (1986) diz:

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. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo (ELIADE, 1986, p. 11).

Portanto, a veracidade do mito está no fato de ele ser uma história sagrada, o qual busca explicar a origem do Mundo e conseqüentemente, do Homem. No entanto a dicotomia história falsa / história verdadeira é relativa, pois o que para uma sociedade certo fato é verdadeiro, para outra, pode ser falso. Assim sendo, cada sociedade estabelece suas próprias leis, suas próprias crenças, conforme o contexto sócio-religioso-cultural no qual se inserem, uma vez que é primeiramente o nativo quem interpreta sua cultura. E assim ocorre no romance *Três casas e um rio*, como dizer a um natural da Ilha do Marajó que matinta pereira, espectros do boi rosilho, do cavalo branco, dentre outros Entes Sobrenaturais, não existem, se eles acreditam na existência destes seres e até têm exemplos para confirmar isso? A minha interpretação, enquanto pesquisadora, será de segunda ou terceira mão, pois não sou nativa e nem me cabe julgar a cultura do Outro, portanto, em sociedades assim, ditas “primitivas”, o mito traduz uma realidade viva, a qual transmite ao homem uma sabedoria prática e determina suas atividades e destinos, conforme veremos na análise do romance quando será mostrado que o mito presente nele aparece em momentos do trabalho do homem e por esta razão, em alguns casos, este deve mudar seu caminho a fim de não ser vítima dos Seres Sobrenaturais.

Duvidar sobre a existência de um mito é desmitificá-lo e tal fato tornou-se uma realidade após o “despertar da consciência histórica” (ELIADE, 1986, p. 102), pois foi esse novo modo de entender o Mundo que tornou o mito ultrapassado, mas ele conseguiu sobreviver na historiografia, mesmo de forma camuflada e/ou modificada.

1.4. Águas míticas em *Três casa e um rio*

Segundo o professor Paulo Nunes, o conjunto das obras dalcidianas pode ser denominada de *Aquonarrativa* porque sua escrita é densa e encharcada. A presença da água nos romances do autor marajoara é muito marcante, pois ela transita entre o tempo e o espaço. Explico: o primeiro aspecto mencionado nos chama atenção porque na Amazônia “as estações dividem-se entre maior e menor índice pluviométrico” (NUNES, 2004, p. 33). Por esta razão, no período em que o fluxo de chuvas é maior, as pessoas mudam sua rotina devido a força das águas. Isso acontece, por exemplo, com o pequeno Alfredo, pois quando ele é impossibilitado de sair de casa devido as cheias na vila de Cachoeira do Arari, o menino inventa brincadeiras de pescaria do próprio soalho da casa onde mora: “Alfredo fisgara um peixe, talvez sardinha, que bateu de encontro ao soalho. Teimosamente, ao querer ver o peixe passar pelo buraquinho partia-lhe a cabeça, rogando pragas. Afinal rompe-se a linha, o anzol perdido...” (TCR, p. 17).

Além disso, os trabalhos da sociedade também são mudados: pescaria, plantação, viagens, ou seja, todas as ações humanas as quais dependem das águas são, de certa forma, alteradas, portanto entendemos que o tempo no romance em análise é cíclico, pois no período denominado não-chuvoso as pessoas fazem suas tarefas normalmente, porém pausam-nas no período chuvoso e quando começa a estiagem, voltam aos seus trabalhos e assim sucessivamente, desse modo notamos um eterno retorno. Aqui a organização da sociedade se dá a partir da relação com as chuvas amazônicas.

O segundo se refere não apenas ao ambiente físico que banha a Ilha do Marajó, uma vez que esta, situada na Amazônia, é banhada por rios de água doce. Eidorfe Moreira (1989), ao falar sobre a paisagem amazônica, reserva um subitem ao rio, pois segundo ele:

Como um poderoso imã líquido, ele submete à sua gravitação todos os aspectos importantes da vida regional, de tal modo que não podemos estudar a região, sob qualquer ponto de vista que seja, sem o prévio reconhecimento da importância do elemento líquido como base desse estudo ou consideração (MOREIRA, 1989, p. 63).

Desse modo, podemos perceber que o rio é um importante espaço físico da Amazônia, no entanto, é também um lugar onde as pessoas residentes naquela região criam seus mitos e têm seu imaginário aguçado. Por esta razão julguei necessário reservar um subitem deste capítulo às águas míticas presentes no romance *Três casas e um rio*, pois grande parte dos mitos analisados neste trabalho advêm das águas.

O rio é um espaço privilegiado nas obras dalcidianas, pois no dizer de Paulo Nunes ele “comanda a vida” (NUNES, 1999, p. 47). Eidorfe Moreira afirma: “o rio condiciona e dirige a vida” (MOREIRA, 1989, p. 63), ou seja, ele deixa de ser um simples espaço onde as pessoas

utilizam para seu lazer, os afazeres cotidianos e de onde retiram seu próprio sustento e passa a dirigir a vida do homem. Eidorfe Moreira nos diz: “é o rio, com efeito, que comanda e ritmiza a vida regional” (Idem, *ibidem*). Ao lermos as obras dalcidianas, percebemos a aplicação destas citações, pois neles as personagens são movidas e motivadas pelas águas amazônicas, as quais compreendem as cheias da região e, conseqüentemente, do rio. É por esta razão que as casas na Ilha do Marajó possuem a forma de palafitas, pois precisam ser construídas assim por causa do enorme fluxo de águas advindas das fortes chuvas marajoaras.

Jerusa Pires Ferreira (2004) associa a água à memória. Segundo ela “na Amazônia, a água é presença e movimento, é a própria organização das paisagens culturais e humanas, anímica e definidora, a água é o bordão da memória” (FERREIRA, 2004, p. 13), além desta associação, a autora cita outras características deste elemento, tais como: tem a capacidade de fecundação, expressa os estados da alma e expressa a tradição oral, uma vez que esta também é memória. Assim ela afirma:

Para a tradição oral a memória é espaço, lugar, e a própria matéria construtiva de tudo o que se cria. Ela é o encontro da tradição com o presente e com aquilo que se projeta ao futuro. E aí há a memória acionada em presença, interativa e fundamental, no estabelecimento da pactuação que torna possível o reconhecimento de um repertório e do ato criador (FERREIRA, 2004, p. 15).

Em *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard reserva um capítulo ao estudo da água doce e afirma que ela “é a verdadeira água mítica” (BACHELARD, 2002, p. 158). E ele ainda diz mais: “Toda divindade vegetal é uma divindade da água doce, uma divindade aparentada com os deuses da chuva e das nuvens” (Idem, p. 161). Assim sendo, não há como estudar o mito em *Três casas e um rio* e não falar sobre as águas presentes no romance, pois “a água é a matéria por excelência constituinte das imagens/imaginário presentes no espaço da Amazônia paraense” (FERNANDES, 1998, p. 128). É dela que advêm a Cobra Grande, a Arraia encantada, o Bicho Socuba e tantos outros seres sobrenaturais citados e narrados na obra-objeto desta pesquisa.

Mas eu não poderia deixar de citar um trecho do trabalho do professor Paulo Nunes, onde ele fala não só da importância da natureza na obra dalcidiana como resume as possíveis características do rio:

A natureza cachoeirense, na obra, é quase predominantemente representada pelo rio. O rio comanda a vida. Dele, os pescadores retiram seu sustento, mas a ele entregavam-se à morte, tal qual um amante em relação aos prazeres da mulher amada. Mas o rio toma, para dona Amélia, mãe de Alfredo, contornos de um pulsante desejo, dado que através das águas marajoaras, a mulher desejava enviar o filho para morar em Belém e, assim, vê-lo melhorar de vida. O rio, portanto, constitui-se na redenção da

personagem, no desejo de uma vida melhor, que, conseqüentemente, teria sua preamar de felicidades em Belém (NUNES, 1999, p. 48).

Em *Três casas e um rio* o homem está sujeito às forças criadoras e geradoras das águas. Criadora porque é a partir dela que o imaginário marajoara é motivado, que a vida se inicia e geradora porque ela gera vida, sonhos, anseios e desejos ao homem amazônico, o qual é guiado pela maresia. Há uma espécie de submissão entre a água e o imaginário, uma vez que os rios inspiram o ribeirinho ao seu processo de criação. Portanto, como já fora dito aqui, este elemento possui uma importância significativa nos romances de Dalcídio Jurandir e por esta razão não pode passar despercebida em nossa análise, pois ela é um espaço que propicia à criação de mitos e impulsiona o imaginário da sociedade cachoeirense.

2. IMAGINÁRIO: CONTRIBUIÇÕES IMPORTANTES

Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas.

(Gaston Bachelard)

No decorrer dos estudos feitos pelas ciências sociais, muito se pesquisou, analisou e teorizou acerca do imaginário: a Psicologia, a Etnologia, a Sociologia, a Antropologia, a Filosofia e tantas outras áreas de conhecimento se debruçaram sobre este conceito. E devido a essa variedade de pontos de vista, alguns estudos se completam, outros se opõem, mas isso serve para provar que as perspectivas teóricas são variáveis e por esta razão não estão esgotadas. Portanto, é extenso o caminho que nos leva à compreensão do imaginário, porém como esta pesquisa se concentrará em narrativas míticas, é na Antropologia que busco referendar esta teoria, pois tal ciência não restringe a concepção de imaginação, como fazem os estudiosos de outras áreas de conhecimento, uma vez que, para o viés antropológico “nada de humano deve ser estranho” (DURAND, 1997, p. 40). As demais aparecerão no decorrer do trabalho à medida que suas ideias forem pertinentes à análise a qual será feita no terceiro capítulo desta dissertação.

2.1. Conceitos introdutórios: um caminho a percorrer

Para se chegar ao conceito do imaginário, faz-se necessário analisar primeiramente o conceito de imagem. O filósofo Jean-Paul Sartre, na obra *O Imaginário* (1996) assim a define:

A palavra *imagem* não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto; dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto (SARTRE, 1996, p. 19).

Nesta citação nota-se uma estreita relação entre imagem e consciência, uma vez que ela não é criada abruptamente, é necessária uma primeira imagem para que se produza a segunda e assim sucessivamente, conforme explica Jean-Paul Sartre (1996): “A imagem não ensina nada, não dá jamais a impressão do novo, não revela jamais uma face do objeto. Ela oferece-se em bloco. Nenhum risco, nenhuma espera: uma certeza” (SARTRE, 1996, p. 23-24). Porém há de se ter cuidado para não confundir tais conceitos, pois um não substitui o outro. Eles são independentes entre si e cada qual possui característica particular. Nesta pesquisa, ocupar-me-ei da imagem poética, haja vista que a análise se fundará em uma obra literária, e da consciência criadora, segundo terminologia dada por Gaston Bachelard. Segundo o filósofo na obra *A poética do devaneio* (2009): “A imagem poética nova – uma

simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência” (BACHELARD, 2009, p. 1).

Jean Paul-Sartre (1996) também escreveu sobre esta consciência, a qual ele nomeou de imaginante:

Essa consciência imaginante pode ser dita representativa no sentido de que vai buscar seu objeto no terreno da percepção e de que visa os elementos sensíveis que a constituem. Ao mesmo tempo, orienta-se em relação a ele como a consciência perceptiva em relação ao objeto percebido. Por outro lado, *ela é espontânea e criadora*¹¹; sustenta, mantém através de uma criação contínua as qualidades sensíveis de seu objeto. Na percepção, o elemento propriamente representativo corresponde a uma passividade da consciência. Na imagem, esse elemento, no que tem de primeiro e incomunicável, é o produto de uma atividade consciente, é atravessado de ponta a ponta por uma corrente de vontade criadora (SARTRE, 1996, p. 30).

Desse modo, percepção e consciência são dois fatores intrinsecamente ligados, porque um auxilia na produção do outro, ou seja, um preenche o vazio do outro, embora cada um possua características próprias, a isso podemos aplicar aqui a lei da alteridade, pois uma categoria vai buscar na outra aquilo que lhe falta para uma construção mais sistemática da imagem. Porém, para que a percepção influencie nos estudos acerca da imaginação, ela precisa estar associada aos sentidos visuais, auditivos e da linguagem, além disso, esta concepção precisa estar inserida em um espaço propício à criação da imagem e, por conseguinte da imaginação, como garante Gilbert Durand (1997):

Só há intuição de imagens no seio do espaço, lugar de nossa imaginação. É por essa razão profunda que a imaginação humana é modelada pelo desenvolvimento da visão, depois pelo da audição e da linguagem, todos meios de apreensão e de assimilação “à distância” (DURAND, 1997, p. 406).

Logo, o espaço é um elemento importante para que a percepção se realize na construção da imagem e da imaginação. No entanto, ela não será estudada apenas em seu sentido literal¹² porque assim fugiríamos da proposta inicial deste trabalho, qual seja: analisar o contexto que fora produzido o imaginário no romance *Três casas e um rio*, pois os estudos antropológicos permitiram analisá-la sob o viés do espaço por ser este “o lugar das figurações” (DURAND, 1997, p. 407) e porque ele “é a forma do imaginário” (Idem, p. 413), conforme afirmou Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997).

¹¹ Grifo meu a fim de chamar atenção para o caráter da consciência, uma vez que é dela que surge a imagem, pois por possuir o caráter criador, é um fator importante para a criação do imaginário, conforme será visto no decorrer desta dissertação.

¹² Segundo o *Dicionário Novo Aurélio século XXI*, a palavra “perceber” significa “1. adquirir conhecimento de, por meio dos sentidos. 2. Formar ideia de; abranger com inteligência; entender, compreender” (1999, p. 1541).

O geógrafo Milton Santos, em *Metamorfoses do espaço habitado* (1997), diferencia espaço e paisagem, embora ambos resultem da movimentação da sociedade. Segundo o autor, paisagem é “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança” (SANTOS, 1997, p. 61), ou seja, é algo que já foi criado e não se pode alterar. Espaço, conforme Santos, “resulta no casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento” (SANTOS, 1997, p. 72). Ele é o oposto à primeira, porque permite mudança, alteração produzida pelo próprio homem. Porém, a paisagem associa-se à percepção porque é a partir do contato entre ela e a sociedade que o imaginário vai sendo moldado no romance, ou seja, a personagem começa a adquirir conhecimento, entender determinadas situações à sua volta, a imaginar e, conseqüentemente, criar um mundo que ela própria gostaria de viver – tudo isso se dá por conta da percepção desta personagem perante a paisagem disposta à sua frente. Observamos isso claramente na relação entre o rio e Alfredo:

Antes de enfiar a linha por uma fenda do soalho, no meio da varanda, o menino colava o olho para espiar, lá embaixo, o que havia e imaginava na enchente escura. Por ali, a princípio, quando chegavam as grandes chuvas, via os sapos saltando na lama, esta e aquela borboleta de misteriosa cor e procedência, o bico esquivo da derradeira galinha aproveitando os últimos minutos do chão há pouco poeirento onde ciscava; depois, peixes na água transparente. Agora, à noite, mais na sua imaginação que na água, passavam ilhas de vagalumes e saúvas, restos de ninhos de peixe tamuatá, a cabeça de um jacaré adormecido e um poraquê, o peixe elétrico, que daria o choque, como tanto desejaria o menino, para iluminar por um instante, talvez no rumo do galinheiro ou das palhoças vizinhas, a passagem da cobra sucuriçu (TCR, p. 7).

O professor João de Jesus Paes Loureiro (2000) afirma haver uma afinidade entre o espaço e o amazônida, pois é no momento de trabalho que o imaginário é aguçado e as narrativas míticas são criadas, contudo são criações poéticas e imaginantes, as quais possuem um fim: alertar a sociedade para terem cuidado ao entrarem na mata ou no rio e não intentarem contra esses espaços, pois eles são preservados pelos seres sobrenaturais, os quais convivem harmonicamente com o homem que para lá vão buscar suas caças, pescas a fim de proverem o sustento de sua família, mas se cometerem algum crime, seja contra a própria natureza, seja contra pessoas, a primeira se rebela e naquele ambiente acontecem situações incompreensíveis, sobrenaturais. Observemos a narrativa retirada do romance *Três casas e um rio*:

O outro fato, às vésperas do casamento. Em pouco tempo, no lago, os peixes começaram a morrer e a apodrecer, amontoando-se nas margens. Os vaqueiros e pescadores não puderam explicar. Ninguém se aproximava do lago por dois motivos: o mau cheiro e o ar de maldição que o cobria. D. Marciana recordou que Edgar Meneses mandara afogar ali um caboclo, fazia

muitos anos. Os vaqueiros falavam, por fim, que os pássaros jaburus haviam pousado e o óleo de suas pernas envenenara os peixes. Daí em diante o lago secaria e d. Marciana acrescentava: Então vocês vão ver no fundo a sepultura do afogado, o amante da Adélia Meneses, quem sabia? (TCR, p. 372).

Portanto, entendemos que o espaço é um lugar propício ao devaneio, onde a realidade do amazônida se confunde com o imaginário construído nesses espaços naturais, ou seja, “o devaneio assimila o próprio real”, como assegura Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* (2009, p. 13) e conforme veremos no decorrer desta pesquisa, ao fazermos a análise das narrativas míticas do romance em estudo. Em *Três casas e um rio* percebemos a relação entre imaginário e realidade na passagem transcrita:

- Eu vejo elas com estes olhos. Não tenho cara de mentir. Dou com a língua neles. Pergunto se é o Dias que morreu de uma bala de rifle no vazio. Se é o Pedro Navegantes que perdeu a fazendinha e se findou amarrado no tucumãzeiro. Se é o finado Armando Pessoa que mataram e botaram os grãos dele na boca, depois de cadáver. Se são os Bolachas, se são as moças infelicitadas, outros, outros. Mas elas não têm língua. Dão gargalhadas. Soluçam. Gemem. Acendem velas. Cada gemido de meter pena, a senhora deve imaginar. Então pego a vassoura e começo a varrer elas do soalho, pois elas me espiam dos buracos, lá de baixo, pela fresta. Eu sinto, D. Lucíola, os olhos delas assim como uma coisa que querem dizer e não podem, d. Lucíola.

Falando vagaroso. D. Marciana não alterava a voz, os mesmos gestos tranquilos. Lucíola tinha os olhos nela. Alfredo escutava como nunca escutara uma história (TCR, p. 254).

Participam três personagens neste trecho – D. Marciana, Lucíola e Alfredo. A primeira é a narradora da história e ela própria vivencia os fatos contados. Ocupa o mesmo espaço que as visagens, conversa com elas, sente a presença delas na casa, enfim, e narra tudo na maior tranquilidade, como se fosse algo natural conversar com visagens: “Falando vagaroso, d. Marciana não alterava a voz, os mesmos gestos tranquilos”. Em contrapartida, Lucíola a observava atentamente, prestando atenção na história que ela lhe contava, mas talvez nem estivesse acreditando: “Lucíola tinha os olhos nela”. Porém, Alfredo a ouvia atentamente e provavelmente imaginava toda aquela situação, pois como será conversar com visagens? Pela narração, percebemos que o menino se envolvia na história: “Alfredo escutava como nunca escutara uma história”, pois para ele tudo era novidade.

Atentando aos detalhes da narrativa contada por D. Marciana, percebemos que a personagem interpreta os símbolos (significantes) que estão diante dela e os dá significados, os quais possuem relação com o contexto que foram produzidos. Assim, o simbólico vai além da realidade, ou seja, o nativo percebe o ambiente de forma estética. Ele transforma sua realidade enfadonha, solitária, recriando-a imaginariamente e isso tem relação com o espaço e

a paisagem já mencionados neste capítulo e conforme assegurou João de Jesus Paes Loureiro (2002):

Toda paisagem é um produto da cultura e uma das condições nessa totalidade com que esta envolve o homem. Diante dos olhos, guardada na memória afetiva, idealizada pela saudade, a paisagem é a conversão da natureza em sentimento. É uma perspectiva, um modo de ver, a escolha do objeto, o mundo habitado pela sensibilidade em sua aparência humanizada. A aparência torna-se essência. Nessa linha, a paisagem é a natureza incorporada na alma e na cultura. Aí se tem uma experiência estética, uma vez que é pela paisagem que a natureza atrai sobre sua forma a contemplação e expressa a significação sensível. A paisagem é a natureza como cenário da cultura (LOUREIRO, 2002, p. 141).

O professor José Guilherme Fernandes (1998) afirma ser o espaço amazônico “o próprio devaneio” (FERNANDES, 1998, p. 50), pois nele encontramos a união de imagens, sons, coisas, seres, “em, que uns tangenciam os outros pela similaridade, formando um *continuum*, um sistema” (Idem, p. 51). Logo, já podemos ir percebendo que o imaginário é constituído por um conjunto de elementos, por esta razão não deve ser analisado separadamente dos demais conceitos estudados até agora.

Entendemos que a imagem nasce na consciência e é externalizada pela linguagem, a qual também deve estar associada à poética. Nesta dissertação, a consciência será analisada sob o nível da linguagem porque ela é um ato humano, vivo e pleno, pois auxilia na formação da imaginação. Gaston Bachelard (1990) assim escreve:

Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora. De um modo mais geral, é preciso recensar todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. Assim, teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedução. Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas (BACHELARD, 1990, p. 3).

Dessa forma, a linguagem adere-se aos conceitos acima referidos, porém ela não pode ser entendida à luz da Lingüística, em que o signo é arbitrário e serve para significar algo, conforme teoria saussuriana. Na área da poética, a imagem absorve a consciência que aparece na linguagem, pois esta se apresenta “acima da linguagem costumeira, fala com a imagem poética uma linguagem tão nova que não se pode mais considerar com proveito correlações entre o passado e o presente” (BACHELARD, 1988, p. 13). Sobre tal conceito utilizado para transmitir uma imagem, Gilbert Durand, na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, afirma:

O contrário do sentido próprio, o sentido figurado, não pode então deixar de ser um sentido desprezível. Mas é capital que notemos que na linguagem, se

a escolha do signo é insignificante porque este último é arbitrário, já não acontece o mesmo no domínio da imaginação em que a imagem – por mais degradada que possa ser concebida – é ela mesma portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária. O sentido figurado é, afinal de contas, o único significativo, o chamado sentido próprio não passando de um caso particular e mesquinho da vasta corrente semântica que drena as etimologias. [...]. O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo (DURAND, 1997, p 29).

Após esta citação, começamos a compreender o verdadeiro sentido do signo enquanto imagem, uma vez que esta não é veículo semiológico, mas sim semântico, “ou seja, a sua sintaxe não se separa do seu conteúdo, da sua mensagem” (DURAND, 1997, p. 394). Ele é aberto a várias possibilidades de interpretação, por isso está no nível da representação. E para analisá-lo, devemos primeiramente observar em que contexto ele está inserido, pois é algo pertencente a um todo e por esta razão não pode ser analisado isoladamente, daí alguns teóricos também o chamarem de *símbolo*, como fez Gilbert Durand. Consideramos ser esta a palavra mais apropriada para nosso estudo, pois o signo se refere à realidade, ao fato. Ao passo que o símbolo se associa à imagem, metáfora, mito. Enquanto o primeiro alude à semiologia, o segundo faz referência à semântica, no entanto não podemos confundir uma coisa: ambos se utilizam da palavra, porém segundo o professor José Guilherme Fernandes (1998):

A palavra não é apenas signo, mas portadora de significação por emergir e ordenar imagens, criando-se uma construção que é a narrativa: a memória das narrativas é feita de imagens e palavras. No conto popular, informal e oral, a narrativa é uma sucessividade de imagens visuais, depositárias de grande relevo pelo caráter social de sua memória (FERNANDES, 1998, p. 54).

Portanto, até aqui vimos que a imagem é a representação de um objeto a ser usado na imaginação. E na perspectiva de nossa pesquisa, a representação se dá no âmbito do significante porque ele nos dará pistas para fazermos análise da obra literária, e principalmente das narrativas míticas.

Assim, chegamos a um outro fator importante para este estudo, pois se faz necessário compreender primeiramente tais categorias para que possamos entender o imaginário, o qual é o conceito principal deste tópico de nosso primeiro capítulo.

Início a discorrer sobre a imaginação com uma citação de Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos* (1990), que diz:

Ora, ela [a imaginação] é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens,

união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito de cores e das formas (BACHELARD, 1990, p. 1).

Aqui se nota a contrariedade entre percepção e imaginação quando analisados no sentido literal das palavras, é por esta razão que Bachelard afirma o seguinte: “as pesquisas sobre a imaginação são dificultadas pela falsa luz da etimologia” (BACHELARD, 1990, P. 1), portanto não basta analisar a acepção denotativa de tais termos, torna-se importante verificar em que nível ou até que ponto a percepção auxilia no desenvolvimento da imaginação, pois para imaginar é necessário haver desprendimento de si mesmo e do mundo real. Segundo Bachelard: “Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (Idem, p. 3). Por esta razão, este ato é considerado criador e imaginante.

Dentre as diversas funções da imaginação, Gilbert Durand (1997) destaca uma por considerar a mais importante, a saber: a função fantástica. O teórico assim declara:

Depois do estádio educativo, a função fantástica desempenha um papel direto na ação: não há “obras de imaginação” e toda criação humana, mesmo a mais utilitária, não é sempre aureolada de alguma fantasia? Neste “mundo pleno” que é o mundo humano criado pelo homem, o útil e imaginativo estão inextricavelmente misturados; é por essa razão que cabanas, palácios e templos não são formigueiros nem colmeias, e que a imaginação criadora ornamenta o menor utensílio a fim de que o gênio do homem não se aliene nelas (DURAND, 1997, p. 397).

Para o autor, a categoria mencionada acima não é específica dos mitos, ela é abrangente e por isso atinge também os textos científicos, pois segundo ele, toda produção humana é também criação e se assim o é, perpassa pela função fantástica, porque apreende níveis de consciência, conforme observamos na seguinte elucidação:

Assim, a alvorada de toda criação do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica. Não só essa função fantástica nos aparece como universal na sua extensão através da espécie humana, mais ainda na sua compreensão: ela está na raiz de todos os processos da consciência, revela-se como a marca originário do Espírito. Por isso, nada nos parece mais próximo dessa função fantástica que a velha noção aviceniana de *intelecto agente*, retriz do saber da espécie humana inteira, princípio de universalidade e de vocação transcendental (DURAND, 1997, p. 397-398).

O escritor Alejo Carpentier defende a categoria do “real maravilhoso”, embora esta última palavra tenha sido perdida o tempo porque gerava confusão em seu sentido conceitual, porém é a melhor expressão para se definir as narrativas de cunho fabuloso, pois segundo ele, o maravilhoso é o que foge das regras estabelecidas:

Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración, por ser extraordinário, excelente, admirable. Y a ello se une em El acto La noción de que todo lo maravilloso há de ser bello, hermoso y amable. Cuando lo único que debiera ser recordado de La definición de los diccionarios, es lo que se refiere a lo *extraordinário*. Lo Extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso (CARPENTIER, 2003, p. 143).

As narrativas míticas dalcidianas presentes em *Três casas e um rio* possuem a marca do real maravilhoso estabelecido por Carpentier porque o escritor faz questão de registrar em seu ciclo romanesco o caráter do realismo social, ou seja, ele escreve a partir de uma realidade já estabelecida, porém outros fatos vão se somando a ela, na sua maioria são fatos que fogem à normalidade, no entanto é importante deixar registrado aqui que, embora sejam caracterizados como insólitos, estas ações não se distanciam da vida das personagens, uma vez que tais fatos ocorrem no momento em que as personagens estão trabalhando, por esta razão todas as vezes que elas narram acontecimentos míticos, elas próprias são também participantes dos fatos narrados, conforme veremos no terceiro capítulo desta dissertação.

No entanto, durante muito tempo o conceito de imaginação ficou banalizado porque ela foi deslocada de seu contexto original, a qual “pertencia, sobretudo ao domínio das artes” (BACZKO, 1985, p. 296) e passava, então, a ser inserida em outros campos do conhecimento, principalmente no que se refere ao poder, assim, a ela se incluiu os adjetivos “social” e “coletiva”, graças às ciências sociais. Contudo, as outras áreas privilegiavam apenas “as funções criadoras da imaginação e, ao investirem o termo com funções simbólicas, concentravam nele as aspirações a uma vida social diferente, *outra*” (Idem, p. 297). Assim, este conceito, ao ser usado em outros campos discursivos, era justificado pela vida social presente num determinado momento. Assim, podemos entender que o próprio sentido da palavra vai sendo adaptado pelas outras áreas, conforme escreve Bronislaw Baczko, na obra *A imaginação social* (1985):

A história das palavras tem conhecido épocas em que elas sofrem viragens, mudando de significados e deslocando-se da “periferia” para o “centro” de um campo discursivo. Não está, pois excluído que seja este o caso da “imaginação” e do “imaginário”, no discurso atual das ciências humanas. Com efeito, é de sublinhar que, naquele discurso, o “imaginário” se dissocia cada vez mais de significados tradicionais, tais como 'ilusório' ou 'quimérico'. É também de assinalar que os termos 'imaginação' e 'imaginário' sejam cada vez mais utilizados fora do domínio a que tradicionalmente o seu uso se limitava, como seja o das belas-artes (BACZKO, 1985, p. 298).

Ou seja, o significado de imaginação se torna mais abrangente. Ele ultrapassa as barreiras das artes e se une a tantas outras áreas científicas. Foi a partir daí que muitos

estudiosos descobriram que a imaginação também está associada ao campo do poder, pois eles encontraram uma multiplicidade de funções deste conceito, principalmente quando ele se refere à vida coletiva, pois o poder político também se rodeia de representações coletivas. Portanto, concluímos que ela é uma representação social e coletiva, ou seja, ela não é criação de um único indivíduo. Ela é criação de toda uma coletividade que esteja inserida em determinado contexto, como acontece com as personagens do romance *Três casas e um rio*.

É importante chamar atenção para o fato de que o conceito de imaginação vem sendo construído desde o período dos grandes filósofos, tais como Platão, Aristóteles, Vico, Kant, Coleridge e outros. Contudo, a partir das pesquisas filosóficas feitas por este último, o qual se baseou em Kant, descobriram-se novas possibilidades para o imaginário, conforme cita Maria Zaira Turchi (2003):

A imaginação não tem apenas a função reprodutora, mas possui também a função criadora. Esta atividade do espírito pode apresentar-se sob duas formas: a inferior, chamada fantasia, e a outra, superior, a imaginação criadora no sentido restrito da palavra. Esta é a imaginação que vê além no espaço, além do intelecto, além no presente, no futuro, até no infinito. O papel da imaginação não se limita a conceber a ideia, antes, sua função é fornecer o impulso, é a parte ativa do processo (TURCHI, 2003, p. 19-20).

Assim, para a construção do imaginário, a categoria citada pela autora possui grande importância porque é ela quem impulsiona o ato criador do tema-chave deste capítulo, uma vez que a imaginação é a “parte ativa do processo”.

Até agora verificamos as definições de imagem e imaginação para podermos chegar ao estudo do imaginário – peça chave deste capítulo. Mas que relação há entre estes três conceitos? À propósito de explicar tal afinidade, cito Gaston Bachelard (1990), porque ele afirma: “O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*” (BACHELARD, 1990, p. 1). Nela notamos uma afinidade não apenas semântica entre as três palavras, mas uma relação de dependência entre si. Segundo Gilbert Durand (1997):

Todos aqueles que se debruçaram de maneira antropológica, quer dizer, simultaneamente com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário estão de acordo em reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas), esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a “podridão” da Morte e do Destino (DURAND, 1997, p. 405).

Portanto, tais categorias se reúnem em um só bloco porque elas estão intrinsecamente ligadas e para que elas se realizem, faz-se necessário inseri-los num espaço, conforme fora

dito anteriormente, além de possuírem o caráter fantástico – este entendido como uma criação humana –, ambos possuem importância significativa para que se construa a imaginação e por conseguinte o imaginário, segundo notamos na seguinte afirmação de Gilbert Durand:

Se o espaço parece de fato ser a forma *a priori* donde se desenham todos os trajetos imaginários, as categorias da fantástica são então precisamente as estruturas da imaginação que estudamos e que se integram nesse espaço, dando-lhe as suas dimensões afetivas (DURAND, 1997, p. 413).

Como o imaginário necessita da imagem e da imaginação para se construir, junto com elas somam-se também outras categorias, tais como: consciência, percepção, linguagem, espaço etc. Então, há de se perceber que estas três categorias são dependentes entre si e não podem ser analisadas como se fossem distintas umas das outras, pois o conceito de imaginário perpassa por toda a carga teórica das outras definições aqui referidas.

2.2. Imaginário

A primeira referência que podemos perceber para se falar de imaginário diz respeito à linguagem, uma vez que esta possui uma carga de subjetividade e por esta razão deve ser analisada sob o olhar da semântica e não da semiologia, logo o sentido “próprio” das palavras não deve se tornar uma prioridade para se entender os símbolos sob a perspectiva do imaginário, ou seja, ele retira a palavra do sentido habitual e renova a terminologia, por esta razão Gaston Bachelard afirmou que a imaginação deforma as imagens, como já mencionamos em outro momento desta pesquisa. Gilbert Durand (1997) garantiu: “Como o espaço é a forma do imaginário, do antedestino, a metáfora é o seu processo de expressão, esse poder que tem o espírito, cada vez que pensa, de renovar a terminologia, de a arrancar ao seu destino etimológico” (DURAND, 1997, p. 417). Assim notamos uma espécie de interseção entre os conceitos já explicados aqui e que nos ajudarão a entender o conceito o qual norteará nossa pesquisa acerca da obra de Dalcídio Jurandir.

O imaginário também pode ser entendido como uma imaginação criadora, a qual tem o poder de transformar o mundo, reconstruí-lo, reerguê-lo, conforme observa Durand:

O imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor. Tal é o desígnio que a função fantástica nos revelou (DURAND, 1997, p. 432).

Portanto, notamos que a função fantástica é o elemento norteador da categoria do imaginário, talvez sem ela, o imaginário não tivesse tanta importância e tanto poder de criação. Este fato é percebido no romance dalcidianiano, quando o narrador relata sobre o carocinho de tucumã que Alfredo possuía. Através deste “elemento mágico, ou meio mágico, meio mítico” (ASSIS, 2004, p. 23) ele cria um mundo muito particular. Esse objeto tem o poder, na imaginação do menino, de trazer de volta quem já partiu, como Irene, Andreza, Mariinha, devolver a saúde à sua mãe, restaurar a fazenda do Dr. Meneses etc., isso tudo tendo como suporte um pequeno caroco de tucumã, que apresentava a mesma finalidade da varinha de condão das fadas madrinhãs em contos clássicos, pois o objeto mágico utilizado pelo menino tem poderes sobrenaturais:

O menino distraiu-se, silencioso, procurou um caroco de tucumã e logo restaurou a fazenda que passou a ser de propriedade do pai, a mãe curada, ele em Belém. Estaria grande, Andreza grande, o cata-vento voltaria a ranger ao pé do poço. Seu pai teria um observatório astronômico. Aqui por certo as estrelas estariam mais visíveis. O cometa voltaria e passaria em torno dos

pavilhões, rabeando por cima das fruteiras, e os bichos, a gente, o gado de cabeça virada para o cometa, o olhar abismado (TCR, p. 240).

Jean-Paul Sartre (1996) expõe sua ideia sobre a importância e a característica da imaginação, principalmente no que tange a trazer para a realidade aquilo que se pensou, imaginou, desejou, conforme faz frequentemente o menino Alfredo:

O ato de imaginação, como acabamos de ver, é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades. Dessa forma, a criança, em seu leito, age sobre o mundo com ordens e preces. A essas ordens da consciência os objetos obedecem: aparecem. (SARTRE, 1996, p. 165).

Jacques Le Goff (1994) define o imaginário mediante três tipos de referências: a primeira diz respeito aos conceitos que a ele estão associados, a segunda se refere ao conceito que o imaginário suscita e a terceira alude à presença de imagens na temática em questão.

No que tange aos conceitos, o autor estabelece relação entre o imaginário e três aspectos fundamentais, a fim de distingui-los, pois são termos que se “interpenetram parcialmente, mas que devem, todavia, ser cuidadosamente distinguidos” (LE GOFF, 1994, p. 11), são eles: a representação, o simbólico e o ideológico.

A primeira confunde-se com o imaginário porque ela também está “ligada ao processo de abstração” (Idem, p. 11), pois ela nada mais é que uma ideia, ou seja, representar (qualidades) um objeto é tê-lo em mente, ou melhor, é ter sua imagem na consciência. Portanto, o imaginário também transforma, em imagem, algo para representá-lo, porém é uma representação “criadora, poética no sentido etimológico da palavra” (Idem, p. 12), e não uma reprodução do objeto, como ocorre com a representação.

O simbólico diz respeito à transposição de um objeto a “um sistema de valores subjacentes” (LE GOFF, 1994, p. 12), ou seja, parte do particular para o geral, conforme notamos nos exemplos dados pelo próprio autor em *O Imaginário Medieval*:

Os reis de França representados nos portais das catedrais francesas são a atualização dos antigos reis de Judá (ou inversamente). A mulher de olhos vendados da escultura gótica é o emblema da Sinagoga. Essas estátuas são simbólicas, exprimem uma correspondência entre o Antigo e o Novo Testamento, entre o mundo realengo da Idade Média e o mundo bíblico, entre as figuras da arte e as ideias da religião (LE GOFF, 1994, p. 12).

No romance analisado, notamos a presença do simbólico no trecho abaixo:

Um medo levou o menino a virar ruidosamente a tramela da porta dos fundos e olhar a noite. Como suspenso no ar, respirou com avidez. Ao pé da

escada, a água insinuava-se pelas tábuas que serviam de ponte para o pequeno teso da horta, do banheiro e do poço do quintal. Alfredo quis divisar o distante clarão que muitas vezes se erguia das bandas do nascente, tido, por pessoas da vila, como a luz de Belém. Como aquele clarão o chamava! (TCR, p. 10).

No referido excerto, o que chama atenção é o clarão avistado ao longe pelo menino, ora, um de seus desejos era estudar em Belém – a capital paraense, sinônimo de civilização e esperança de melhorar a situação da família, principalmente a cura de sua mãe – por isso podemos entender, neste contexto, o símbolo do “distante clarão” remete à cidade que Alfredo almejava um dia morar. Esse desejo, em alguns momentos da vida do menino, chegou a atormentá-lo, pois ele não via expectativa nenhuma na pacata Cachoeira:

O menino voltou, escutando o riso da mãe e isso lhe doeu vivamente. Sentiu que deveria gritar lá da saleta. “Vocês não se incomodam comigo, não querem que eu estude, não me mandam para Belém, pois eu fujo, me meto num bote...” (TCR, p. 29).

E ao final do romance, vemos que esse desejo de Alfredo é realizado, conforme trecho a seguir:

A madrugada levava-lhe ressentimentos e inquietudes, vestindo-se da inocência e ambição com que queria encontrar e conquistar Belém, ver o mundo que os matos e as nuvens escondiam teimosamente. Através daqueles cachos de nuvens desenhavam-se ruas, colégios e residências, estava na Avenida Gentil Bittencourt, a casa número 160 onde se hospedaria (TCR, p 391).

O ideológico possui dois tipos de representação: a do real e a do imaginário, que de tão próximos, chegam a ser confundidos pelos próprios críticos literários. Isso ocorre devido à concepção de mundo estabelecido por cada um, uma vez que há, também, real no imaginário, pois, como já fora dito, nele há uma situação, uma história, que embora criada, é naquele universo ficcional, uma realidade. A respeito dessa hipótese, Maria Zaira Turchi (2003) afirma:

A visão ampla do imaginário, como a soma das representações do homem, despreza o conteúdo do princípio de realidade, a noção de real e falso, aceitando o princípio de verdade, e reforça o postulado de semanticidade das imagens (TURCHI, 2003, p. 24).

Tais afirmações podem ser notadas no seguinte trecho de *Três casas e um rio*:

Fugindo daquelas situações que se multiplicavam no chalé, e como se buscasse o ímpeto da fuga, Alfredo recolhia-se no jogo do faz de conta tão pegado à sua infância. Era então necessário aquele carocinho na palma da mão, subindo e descendo de onde, magicamente, desenrolava a vida que queria (TCR, p. 146).

Os três aspectos citados por Jacques Le Goff, a saber: representação, simbólico e ideológico só vêm a contribuir com as ideias bachelarianas e durandianas quando estas teorizaram acerca deste assunto um tanto polêmico entre as ciências sociais.

O imaginário tem o caráter de representar uma realidade, ou seja, ele é uma possibilidade do real, uma vez que sua produção “é fornecida pela relação entre o polo subjetivo e as emanções do meio objetivo” (TURCHI, 2003, p. 24) . Em *Três casas e um rio* é nítida a presença desta categoria imaginante, pois ela é construída a partir das práticas locais da Vila de Cachoeira e é isso que ajuda a construir o imaginário local, uma vez que ele dá sentido à vida no romance, conforme observamos no trecho abaixo:

Uma moça também a caminho da roça viu certa manhã um bicho de socuba deslizando no chão. Cortou ele em dois pedaços. Ao chegar à roça encontrou um desconhecido, rapaz de cabeça amarrada, cinto amarelo, calça listrada de cores. Ela deixou de tirar a mandioca para ficar conversando com ele. Conversação essa que fez eles dois se gostarem assim de supetão e naquele dia mesmo fizeram amores.

Um ah! saiu de todas as moças num fingido pudor. Vendo-a barriguda, o rapaz lhe avisou: olhe, quando você estiver com as dores, vá ter a criança ao pé da socubeira.

- Pensa que a moça estranhou ao menos que ele dissesse aquilo? Achou foi natural... Depois se soube que, na hora, a moça foi pro pé da socubeira e ah! meas manas... em vez de uma criança viu foi sair dela aquela desconforme quantidade de bichos de socuba, saindo... (TCR, p. 279-280).

Neste trecho notamos que essa história aconteceu em um momento em que a moça ia trabalhar na roça, portanto o imaginário é construído no momento das práticas locais, pois é essa uma ocasião propícia ao devaneio. Gaston Bachelard (2009) afirma o seguinte: “há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário” (BACHELARD, 2009, p. 13), assim não podemos dizer que a narrativa transcrita acima não passa de mais uma história, que seja uma mentira, pois o ambiente – a roça – é um espaço soturno, silencioso e por isso, algumas vezes torna-se sombrio, em que o barulho do vento nas folhagens, gritos de aves, rastros de animais ocasionam o medo, o qual propicia à criação de narrativas míticas. Em *A poética do espaço* (1988), Gaston Bachelard faz um profundo estudo sobre os diversos espaços que propiciam o devaneio e afirma:

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. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado (BACHELARD, 1988, p. 19).

Desse modo, percebemos que o lugar e a situação são envolvidos a uma imaginação criadora, a qual sugere um imaginário local. Esta imaginação se materializa através de narrativas, que durante algum tempo era entendida como uma “imitação poética” (FERNANDES, 1998, p. 72), porque, como já falei no primeiro capítulo, as histórias eram repassadas de geração a geração por meio da oralidade, pois a escrita ainda não havia sido difundida entre as sociedades. Por esta razão as narrativas eram associadas à poesia, a qual também era recitada e transmitida pela voz. Essa voz que evoca não só o imaginário, através da criação de imagens, as quais representam uma realidade, mas também a cultura de determinada sociedade, uma vez que “é através da cultura que o imaginário aparece plenamente – a gênese do símbolo está nas construções imaginárias culturais” (TURCHI, 2003, p. 31). No entanto é em relação à primeira que queremos nos deter, haja vista ser importante para entendermos o conceito em estudo. Para o professor José Guilherme Fernandes (1998) o imaginário “suscita fundamentalmente uma imagem, pois a vida do homem está tão presa a imagens quanto a realidades mais concretas, uma vez que para pensar o ‘real’ o próprio pensamento é imagem” (FERNANDES, 1998, p. 72).

O estudo do aspecto simbólico na construção do imaginário, mencionado por Le Goff, pode ser analisado a começar pela preferência da utilização de símbolos, ao invés de signos, uma vez que o símbolo “possui algo mais que um sentido artificialmente dado” (DURAND, 1997, p. 31), ou seja, ele nos abre um leque de possibilidades interpretativas porque está no nível da representação. Segundo José Guilherme Fernandes:

O que acontece é que o simbólico é e sempre será renovado de significações pelo imaginário – este concebido como invenção, a criação –, seja a invenção absoluta ou os deslocamentos de sentido de suas significações canônicas. (...). Quando o imaginário altera por completo a significação estamos face ao metafórico, quando há o deslizamento, face ao metonímico, ou indicial (FERNANDES, 1998, p. 57-58).

Logo, se o símbolo vai além do sentido próprio, entende-se que o caráter simbólico parece ser um mundo constituído, ou seja, ele pressupõe uma tradição e isso a própria narrativa nos deixa indícios através de um ou outro símbolo presente nela. No conjunto das obras dalcidianas, percebemos isso no fato de a mãe – D. Amélia – ser a indutora na educação do filho, uma vez que ela é a grande incentivadora para que o menino Alfredo vá estudar em Belém.

O aspecto ideológico está associado à relação de poder, uma vez que o campo discursivo do imaginário foi deslocado para outras áreas do saber, como o político e o histórico, por exemplo, e por esta razão o sentido original deste, o qual se integrava ao campo

das artes, foi banalizado, conforme já dito num outro momento desta pesquisa, e sua função primeira, inicialmente relacionada à “faculdade produtora de ilusões, sonhos e símbolos, e que pertencia, sobretudo ao domínio das artes, irrompia agora num terreno reservado às coisas ‘sérias’ e ‘reais’” (BACZKO, 1985, p. 296), assim, além de um imaginário dito literário, por associar-se às artes, surge um, denominado histórico. Porém, enquanto o primeiro não se preocupa em saber quem foi o produtor, uma vez que ele analisa a criatividade, a poeticidade, pois é uma produção coletiva, o segundo vai em busca do sujeito enquanto produtor de sonhos coletivos e por isso, este conceito, assim como a imaginação, recebeu adjetivos, tais como “social” e “coletivo”, conforme afirma Bronislaw Baczko:

O imaginário social é cada vez menos considerado como uma espécie de ornamento de uma vida material considerada como a única “real”. Em contrapartida, as ciências humanas tendem cada vez mais a considerar que os sistemas de imaginários sociais só são “irreais” quando, precisamente, colocados entre aspas. É banal, por exemplo, verificar que os percursos imaginados pelos agentes sociais para si próprios e para os seus adversários só raramente se cumprem. *A posteriori*, os próprios agentes ficam muitas vezes surpreendidos com os resultados das suas ações. Este desfasamento nada tira, porém, as funções reais desses percursos imaginários. Pelo contrário, apenas as põe em realce (BACZKO, 1985, p. 298).

Quando o imaginário é associado ao poder, seu significado habitual, que o autor diz ser “ilusório”, é substituído por “real”, portanto ele perde sua função primeira para ser adequado ao novo contexto o qual está inserido, porém “ao instalar-se, qualquer novo campo de pesquisas constitui, do mesmo passo, a sua própria tradição” (Idem, p. 299). Assim percebemos que o imaginário não é transformado totalmente, muda-se apenas o campo discursivo e a forma de analisá-lo, porém sua essência não é modificada, assim, as formas de conhecimentos, quer esteja ligado a espaços locais, quer esteja associado a campos de poder, tem a preocupação de manter o que já estava instituído, logo o imaginário significa representações e símbolos, em qualquer contexto que ele for utilizado, uma vez que em todas as circunstâncias ele não deixa de ser uma prática coletiva, a qual direciona e orienta os sujeitos participantes, conforme verificamos no trecho abaixo:

A existência e as múltiplas funções dos imaginários sociais não deixaram de ser observadas por todos aqueles que se interrogavam acerca dos mecanismos e estruturas da vida social e, nomeadamente, por aqueles que verificavam a intervenção efetiva e eficaz das representações e símbolos nas práticas coletivas, bem como na sua direção e orientação (BACZKO, 1985, p. 299).

No entanto, estas representações e símbolos devem estar de acordo com as técnicas de sua utilização, as quais são realizadas por sujeitos cuja função principal é preservar as práticas locais e de poder, uma vez que desde a Grécia antiga, com filósofos como Platão e

Aristóteles, a relação imaginário-poder recebeu um cuidado especial, pois eles foram os iniciadores a fazer tal analogia e a partir daí, muitos outros estudiosos das ciências humanas se debruçaram em pesquisar mais a fundo essa tese e eis que eles encontram, realmente, uma relação entre ambos, conforme observamos no trecho a seguir:

Michelet põe em destaque a produção contínua, ao longo de uma história milenar, do imaginário pelo povo. Define o imaginário como sendo o lugar de expressão das expectativas e aspirações populares latentes, mas também como o lugar de lutas e conflitos entre o povo dominado e as forças que o oprimem. Na sua *Histoire de la Révolution [1847-53]*, Michelet sublinha com uma mestria e uma intuição inigualáveis as dimensões simbólicas do facto revolucionário, bem como o peso do imaginário sobre o político e o social. Fazer a revolução implica necessariamente abrir-se ao imaginário que ela produz, partilhar os mitos e as esperanças que dela brotam, vivê-la como um momento único em que “tudo se torna possível” (BACZKO, 1985, p. 303).

Contudo, é com a obra de Marx que o estudo dos imaginários sociais chega em um momento significativo, uma vez que suas pesquisas decorrem do campo da ideologia. A contribuição deste filósofo para este campo de análise resume-se em duas propostas, a saber: “a elaboração de um esquema global de interpretação dos imaginários sociais a partir da análise das ideologias; o estudo dos casos concretos que, embora aplicando aquele esquema, o tornam mais matizado e maleável” (BACZKO, 1985, p. 304).

A definição de ideologia utilizada pelo teórico “engloba as representações que uma classe social dá de si própria, das suas relações com as classes suas antagonistas e da estrutura global da sociedade” (Idem, *ibidem*). Trazendo tal acepção para os dias atuais e em especial para o objeto desta pesquisa, percebemos uma flagrante luta de classes, tanto entre os grupos familiares existentes no romance, como também entre os próprios moradores do chalé de Major Alberto. Em relação ao primeiro, notamos haver uma diferença entre o principal núcleo familiar da obra, qual seja o pertencente ao pai de Alfredo, com os demais, pois a distinção entre ambos já começa pelo próprio espaço em que esta família mora, conforme observamos na seguinte citação: “Na parte mais baixa da vila, uma rua beirando o rio, morava num chalé de quatro janelas o major da Guarda Municipal de Cachoeira, adjunto do promotor público da Comarca e conselheiro de Ensino” (TCR, p. 5).

No início do fragmento percebemos que o ambiente citado não se refere a uma grande construção, mas, assim como as outras casas da vila, o chalé também possuía uma arquitetura simples, pois as casas deveriam ser construídas “com, no mínimo, um metro acima do terreno, devido à temporada alagada” (FARES, 2005, p. 16) e geralmente eram de madeira. Em *Três casas*

e um rio existem algumas referências as quais demonstram que o chalé possui essa estrutura, tais como:

A fenda tinha calculadamente menos de um dedo de comprimento por meio polegar de largura. Alfredo enfiava a linha geralmente com um anzol novo. Por isso mesmo parecia mais perigoso aos dedos e mortal para os peixes. O menino esperava o sinal da isca de carne e pão (TCR, p. 8).

Ao apanhá-lo, como passá-lo pela fenda, mesmo que fosse tão pequeno como um peixe matupiri? Por ali só era possível peixinhos que saltavam reluzentes no soalho. Se Mariinha, dentro de seu camisã, cabelo no rosto, espreitava da porta do quarto, lá corria em socorro, chamando-os de filinhos, a indagar por que não choravam e cadê suas mães etc. (TCR, p. 8-9)

Alfredo fisgara um peixe, talvez sardinha, que bateu de encontro ao soalho. Teimosamente, ao querer ver o peixe passar pelo buraquinho partia-lhe a cabeça, rogando pragas. Afinal rompe-se a linha, o anzol perdido... Enfiava agora a linha, sem anzol, com um miolo de pão amarrado na ponta e sentia-se puxado de cima para o rio que o espreitava lá de baixo. A linha comprida, ia embora, fugia pelo quintal. Na imaginação de Alfredo, corria pelas marés, redemoinhos e lagos, levada por um peixe ou visagem de criança apanhada pelos sucurijus TCR, p. 17).

Portanto o chalé, como vimos, não é uma grande casa, mas era assim chamada porque nela morava uma pessoa pública, que exercia funções políticas e por isso recebia o codinome de Major, logo, era um local de referência entre os demais moradores de Cachoeira, principalmente quando eles precisavam de alguma coisa. D. Amélia, com tamanha bondade, cedia o que lá iam pedir, mas Alfredo e Major Alberto não gostavam disso e, especialmente este último, reclamava quando via D. Amélia doando alimentos:

Major vê a menina esfregando os olhos, ao pé da escada e o saco que Alfredo suspendia com repugnância:

- Isto já é um vício! Não somos ricos, não! Não somos! É preciso acabar com esse seio de Abraão! Um vício, um vício! Agora também o Gomes pra-o-quê que botou um nome desses na afilhada. Se nem ao menos lhe dá farinha...

Alfredo imita a gagueira de Marialba e D. Amélia vai buscar a farinha. Marialba tudo faz para agradar Alfredo. Lhe traz mangas, uma cuia de muruci, uns tucumãs, qualquer agrado. Até um carocinho liso de tucumã que ralou na laje da porta do velho Araguaia, presente que Alfredo não gostou porque era segredo a sua história com a bolinha. Jogou fora na presença da menina o carocinho. Marialba só fez foi esfregar com a costa da mão os olhos remelentos e coçar as eternas corubas do braço... Mas Alfredo sempre imitava a sua gagueira, negava a farinha, mandava que fosse pedir ao bispo. Major Alberto bebia com satisfação o vinho de muruci que os moleques, fedendo a peixe, vinham trazer para D. Amélia¹³ (JURANDIR, 1998, p.197-198).

¹³Todas as citações de *Chove nos campos de Cachoeira* se referem a essa edição e serão indicadas pela abreviatura CCC, seguida do número de páginas.

Os outros residentes desta habitação também eram respeitados pelos vizinhos, principalmente D. Amélia, uma mulher que o major trouxera de Muaná para morar com ele, mas que carregou consigo o peso do preconceito, pois como Seu Alberto era um homem público e considerado pela sociedade como “homem branco”, como poderia se engraçar para o lado de uma preta, neta de escravos? Após vários convites dele e incentivo das vizinhas muanauenses, Amélia aceita ir embora para Cachoeira e ao chegar lá, passa a ser chamada de “Dona Amélia”, logo percebemos que o tratamento dado a ela, mudou por respeito à figura do homem com quem coabitava.

A relação de poder aparece na obra entre os próprios moradores deste núcleo familiar. Assim, gostaríamos de chamar atenção para a mãe de Alfredo, pois além de salvar o filho das águas, curar-lhe as feridas, ela ensinava ao menino as histórias míticas locais as quais tinha conhecimento e/ou que havia presenciado quando morava em Muaná.

E também possuía uma enorme vontade de mandar seu filho para morar em Belém, o que ocorre ao final do romance, quando é narrado o momento em que eles estão no navio rumo à capital paraense e sua chegada na cidade. Esse desejo de D. Amélia inicia na obra *Chove nos campos de Cachoeira*, conforme observamos abaixo:

Quando as chuvas voltavam, então era que D. Amélia sentia mais desejos de levar Alfredo para Belém (CCC, p. 119).

E se concretiza ao final de *Três casas e um rio*:

E mal refeita das demonstrações, despindo-se ainda no quarto, chamou o filho, fechou a porta, disse, baixo e firme:
- Você vai (TCR, p. 383).

A mãe lhe sorria, quieta como a fidelidade. Alfredo tocou-lhe o ombro e nele inclinou o rosto. Ah, se a sua querida mãe voltasse a sorrir como agora sorria, tranquila como estava naquela manhã da chegada a Belém (TCR, p. 396).

Nos referidos trechos, notamos que a mãe é a grande incentivadora para que o menino vá morar na cidade e por esta razão é ela quem luta por este sonho, pois se ela ficasse na dependência do Major, talvez Alfredo nunca tivesse ido para Belém. Portanto, o antagonismo entre classes, presente na obra, dá-se mais por conta das funções públicas de Major Alberto, a qual refere-se ao poder, a relações sócio-econômicas, pois a família de D. Amélia não era dona de muitas posses.

Contudo, a ideologia defendida por Karl Marx não se refere apenas às relações de poder, uma vez que estas não têm força se forem analisadas sozinhas, para o filósofo “os símbolos e as representações coletivas não se limitam a sobrepor-se a prática econômica, mas

intervém diretamente nessa prática da qual são parte integrante, senão mesmo condição de possibilidade” (BACZKO, 1985, p. 305). Logo, relações de poder e representações coletivas e simbólicas fazem parte do conjunto que compõem a ideologia, por esta razão Marx, para explicar sobre os imaginários sociais, precisa falar sobre classes sociais, uma vez que estas também são consideradas representações coletivas.

Assim, percebemos que os imaginários sociais também podem ser vistos em assuntos considerados “sérios”, conforme afirmamos anteriormente, como o político, por exemplo, porém isso acontece porque este não deixa de ser uma prática coletiva, além disso o aspecto social também pode ser considerado como um aspecto simbólico, portanto, estes conceitos: imaginário, político, coletividade, simbólico, estão intrinsecamente ligados, pois percebemos os dois primeiros como práticas coletivas e simbólicas, e “imaginário”, que antes era analisado apenas como forma “imaginativa”, possui também seu caráter social peculiar, por isso Bronislaw Baczko (1985) afirma:

Um dos caracteres fundamentais do fato social é, precisamente, o seu aspecto simbólico. Na maioria das representações coletivas, não se trata da representação única de uma coisa única, mas sim de uma representação escolhida mais ou menos arbitrariamente a fim de significar outras e de exercer um comando sobre as práticas. Frequentemente, os comportamentos sociais não se dirigem tanto as coisas em si, mas aos símbolos dessas coisas. As representações coletivas exprimem sempre, num grau qualquer, um estado do grupo social, traduzem a sua estrutura atual e a maneira como ele reage frente a tal ou tal acontecimento, a tal ou tal perigo externo ou violência interna (BACZKO, 1985, p. 306).

O imaginário social não se refere apenas às narrativas míticas, mas também incluem aí as manifestações religiosas, os ritos e cultos, uma vez que esses também são práticas coletivas, pois promover uma festa religiosa-popular envolve muitas pessoas. Nos romances de Dalcídio Jurandir, percebemos isso. Em tempos destas comemorações, a população cachoeirense proporcionava a brincadeira do boi-bumbá, e cada um ficava responsável por organizar uma parte do festejo. Assim, a Raul cabia a função de caracterizar os rapazes com os motivos da festa:

Raul pintava as montarias, remos, nomes das casas comerciais e cruzes para Finados. Caracterizava no São João os rapazes do boi-bumbá, cordões de bichos e as pastorinhas da Doduca no Natal. Na última festa da Conceição fora encarregado de ornamentar e embandeirar o largo da Matriz. Confessava a ambição: encarnar santos e dar a sua mão de tinta no altar da padroeira (TCR, p. 41).

Os versos que deveriam ser recitados e/ ou cantados no percurso da festa eram feitos por Eutanázio:

Os versos eram feitos por Eutanázio que tinha assim talvez a sua única diversão. Fazer a pedido de Rodolfo e Didico os versos para o boi. Major Alberto criticava duramente esses versos mas o povo gostava, o boi saía bem ensaiado e original, com as músicas do Miranda e os versos de Eutanázio (CCC, p. 211).

E os fogos ficavam por conta do Major Alberto, pois ele era muito devoto dos santos que os cachoeirenses festejavam:

Deixara em Muaná uma tradição de bondade e de inteligência. Era festeiro de santo, de S. Sebastião no tempo em que começam as chuvas e as bacabeiras já estão com os cachos maduros. Escrevia os programas das festas, recebia o padre e orientava os mordomos (CCC, p. 167-168).

Como fora mencionado no início deste subcapítulo, muitas ciências se propuseram a estudar o imaginário, porém a antropologia estrutural é mais abrangente e ela consegue intermediar uma relação entre a realidade física e a social, além de dar destaque à cultura, a qual também é uma representação simbólica e coletiva:

A antropologia estrutural pôs em destaque o fato de qualquer cultura poder ser considerada um conjunto de sistemas simbólicos e de todos estes sistemas procurarem exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social; e, mais ainda, as relações que estes dois tipos de realidades mantêm entre si, bem como aquelas que os sistemas simbólicos tecem entre eles (BACZKO, 1985, p. 308).

Bronislaw Baczko (1985) comenta que “imaginação” e “imaginário” são faculdades da condição humana, logo tais ações partem de seus próprios agentes sociais. Já o adjetivo “social” possui um duplo sentido, pois tanto ele pode estar associado às representações de ordem social, as quais estão ligadas ao poder, como podem se referir à participação da “atividade imaginativa individual num fenômeno coletivo” (BACZKO, 1985, p. 309) e é sob a perspectiva deste último sentido descrito pelo autor que vamos utilizar para a análise do romance.

Os estudos acerca dos imaginários sociais são importantes para esta pesquisa porque ele não se ocupa simplesmente dos aspectos psicológicos, mas sim de ocupar-se com os aspectos “da vida social, da actividade global dos agentes sociais, cujas particularidades se manifestam na diversidade dos seus produtos” (Idem, *ibidem*).

É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constroi uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súbdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma “ordem” em que cada elemento encontra o seu “lugar”, a sua identidade e a sua razão de ser (BACZKO, 1985, p. 309).

Daí deduzimos que este imaginário está intrinsecamente ligado às práticas coletivas, uma vez que ele ajuda a regulá-las em todas as instâncias da coletividade, seja nos aspectos relacionados ao poder, sejam nas práticas culturais estabelecidas por uma sociedade, seja nos aspectos discursivos, os quais envolvem a linguagem, esta é peculiar a cada sociedade. Os sujeitos integrados em determinada comunidade possuem um vocabulário que lhe é peculiar, pois existem palavras, expressões que são próprias daquela região e assim eles mantêm uma comunicação entre si. Sobre esse aspecto, Bronislaw Baczko assevera:

O imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos “discursos” nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem. Os signos investidos pelo imaginário correspondem a outros tantos símbolos. E assim que os imaginários sociais assentam num simbolismo que é, simultaneamente, obra e instrumento (BACZKO, 1985, p. 311).

Em relação à linguagem, abaixo transcrevemos um trecho do romance *Três casas e um rio*:

- Uai e você não está na papelada? Ora, seu Alberto, já não está mais em idade de ser pávulo, não me venha fantasiado de ferreiro, inda mais esta (TCR, p. 17).

Dela, tomemos como referência a palavra “pávulo”. Esta é mais utilizada na região Norte do Brasil e, segundo Rosa Assis, significa “gabola, vaidoso, convencido” (ASSIS, 2004, p. 76). Caso esta expressão seja falada para uma pessoa de outra região, ou talvez de outro País, ela tenha dificuldade em entender ou até mesmo de fazer inferência para distinguir seu sentido, portanto alguns termos peculiares de dadas regiões, são desenvolvidas a partir do imaginário social presente naquele espaço.

Baczko (1985), após um longo percurso sobre esta temática, assim define as principais funções do imaginário social:

Uma das funções dos imaginários sociais consiste na organização e controle do tempo coletivo no plano simbólico. Esses imaginários intervêm ativamente na memória coletiva, para a qual, como dissemos, os acontecimentos contam muitas vezes menos do que as representações a que dão origem e que os enquadram. Os imaginários sociais operam ainda mais vigorosamente, talvez, na produção de visões futuras, designadamente na projeção das angústias, esperanças e sonhos coletivos sobre o futuro (BACZKO, 1985, p. 312).

Sendo assim, percebemos que para se estudar o imaginário, necessitamos definir sob qual perspectiva centrará nossa análise, em seguida precisamos entender alguns conceitos norteadores do imaginário, tais como: imagem, imaginação, símbolo, consciência etc. para que possamos entender sua definição. Logo, entendemos que esta categoria imaginante está inserida em muitos aspectos de nossa realidade, portanto não podemos afirmar

categoricamente que ele apenas está no nível da ficção, pois ele faz parte de uma coletividade, definindo assim suas práticas, valores, conhecimentos, enfim, ele é abrangente e seria difícil falarmos, nesta pesquisa, a respeito de todos os seus aspectos, por esta razão o estudo sobre esse conceito não se esgota aqui. Nosso estudo é apenas uma pequena parcela diante de tamanha importância de tal categoria para nossa vida social, afetiva, imagética etc.

3. ANÁLISE DAS NARRATIVAS MÍTICAS DE *TRÊS CASAS E UM RIO*

Na Amazônia, inventamos nossos mitos encharcados de poesia para podermos viver na desmedida solidão de rios e florestas. Mitos de encantados que são o próprio recolhimento da palavra no sagrado dos mitos, até que a palavra se torne, ela mesma, o sagrado que se mostra na poesia.

(João de Jesus Paes Loureiro)

Entendemos por mito uma narrativa que evoca a memória e conta os feitos ocorridos no passado. Ele é transmitido de geração a geração por meio da oralidade, pois, provavelmente, em comunidades tradicionais era comum as pessoas se reunirem ao final da tarde para contarem e/ou ouvirem histórias, as quais passavam a ser narradores e ouvintes, ao mesmo tempo. Cada um contava a versão que conhecia, e assim havia uma confluência de vozes e variações míticas, por esta razão afirmamos ser o mito uma criação coletiva.

É interessante perceber uma coisa: os narradores relatavam suas experiências pessoais ou de outrem. Logo, estas histórias estão arraigadas na vida das pessoas daquela sociedade, pois é a partir da criação dos mitos que ela se organiza. Percebe-se isso quando as pessoas de tais comunidades respeitam determinados horários, lugares, sons provenientes dos rios e das matas etc. Sendo assim, muitas narrativas míticas presentes em *Três casas e um rio* são frutos da experiência de vida das personagens, outras são narradas a partir do que se ouviu falar, portanto, em alguns momentos da obra as próprias personagens passam a ser os narradores¹⁴.

Paes Loureiro (2002) assegura:

O homem da Amazônia foi sempre um ser cósmico. Guiando-se pelas estrelas, organizando-se pelas estações, tendo o horário decidido pelo movimento da maré, orientando-se pelos sentidos, dialoga com a natureza, subordina-se à vida como uma espécie de destino (LOUREIRO, 2002, p. 144).

Em geral, esses mitos foram criados no momento do trabalho, a isso Maria Inez Ayala, auxiliada por E. P. Thompson, denomina de “tempo comunitário”. Segundo ela, este

¹⁴ O ensaísta e professor português Carlos Reis, no livro *Dicionário de Teoria da Narrativa*, difere três tipos de narradores: o autodiegético, o heterodiegético e o homodiegético. Logo, faz-se necessário mencionar as diferenças entre eles, por perceber que os mesmos nos serão de suma importância para a análise das narrativas míticas a serem analisadas.

O narrador autodiegético é aquele que narra “as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS, 1988, p. 118). Podemos assim dizer que além de narrador, é também a personagem da história narrada. Em contrapartida, o narrador heterodiegético é o que relata uma narrativa que lhe é estranha, a qual não participou como personagem, porém ele “protagoniza, de modo mais ou menos visível, *intrusões*¹⁴ que traduzem juízos específicos sobre os eventos narrados” (Idem, p. 123). Por fim, o narrador homodiegético “veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato” (Idem, p. 124), porém, sua participação “pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central” (Idem, *ibidem*).

tempo é “reforçado por visões de mundo e regido por tarefas, tipo de trabalho mais próximo ao ritmo da natureza, em que o trabalho muitas vezes é desenvolvido com auxílio mútuo, o que equivale a dizer que o trabalho é compartilhado” (AYALA, 2002, p. 4).

Essas narrativas míticas são evocadas na memória das personagens a partir de imagens, as quais também podem ser percebidas por causa do medo, por esta razão elas ouvem barulhos, veem animais, pessoas, luzes advindas do rio etc. Desse modo, percebemos que o imaginário é construído no romance pela relação entre sociedade e espaço, o qual aguça a fantasia das personagens, pois os rios e as matas são lugares recorrentes para os mitos presentes em *Três casas e um rio*, além de serem os locais onde os seres míticos aparecem com maior frequência, conforme veremos nas narrativas míticas selecionadas para esta análise. Além do mais, as pessoas que povoam a obra transitam por estes ambientes e por isso suas ações são motivadas a partir desta relação. A esse respeito, o professor Paulo Nunes assim afirma:

Mas, sem dúvida nenhuma, atenção especial, merece, nesta obra [*Três casas e um rio*], o destaque emprestado à natureza marajoara. Nestes rincões amazônicos, a natureza é de tal forma sobrepujante que nos faz lembrar aquela literatura produzida no Brasil do século passado, que era orientada pelo Determinismo mesológico. As personagens literárias eram sobrepujadas pela força da natureza, que não lhes dava opção: a ambientação natural submetia à sua própria vontade o destino das personagens (NUNES, 1995, p. 62-63).

O conceito de imaginário que nos valeremos nesta análise apóia-se na definição dada por Gaston Bachelard e já citada nesta dissertação o qual afirma: “ela [a imaginação] é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (BACHELARD, 1990, p. 1). Acreditamos que o imaginário em *Três casas e um rio* tem esse caráter porque as personagens da narrativa, de alguma maneira, transformam, alteram as imagens primeiras – aquelas que estão à sua frente –, pois uma luz advinda do imenso rio que banha a cidade transforma-se em cobra grande. Barulhos provenientes das matas simbolizam a presença de algum ser sobrenatural, como a matinta, o curupira etc.. O bater nas portas convertem-se em visagens e assim por diante. Sendo assim, há relação entre homem e natureza, pois embora a segunda possua uma força peculiar, é o primeiro quem a determina, ou melhor, ele procura dominar algo da natureza, talvez seja por isso que surjam os mitos, pois há uma obediência do primeiro em relação à segunda. Esse fato é mais recorrente em certas culturas, principalmente nas chamadas ribeirinhas, como notamos na obra dalcidiana.

Todo o imaginário recorrente na obra de Dalcídio Jurandir tem relação com o espaço, uma vez que este é organizado pelas ações das personagens. Na obra em análise, elas transitam pelos espaços habitados e não-habitados, como os rios, as matas e a própria vila de Cachoeira, por esta razão são também as responsáveis pela construção do espaço na narrativa e é justamente desses lugares percorridos pelas personagens que o imaginário é evocado, o qual permite a criação dos mitos amazônicos, especialmente os narrados pelas personagens do romance.

Assim entendemos que mito e imaginário são conceitos inter-relacionados, uma vez que um necessita do outro para sua criação. Portanto, um está para o outro na mesma proporção, pois a criação dos mitos deve passar pela imaginação, assim como esta auxilia na produção daquele, conforme veremos mais adiante.

Vamos agora mergulhar nas narrativas míticas presentes em *Três casas e um rio*. Veremos como esses dois conceitos são construídos no romance. Porém, antes se faz necessário explicar de que maneira faremos esta análise e qual o motivo da divisão aqui estabelecida, a qual o leitor terá oportunidade de ver nas páginas seguintes.

Os mitos analisados neste trabalho serão divididos pelos espaços nos quais eles ocorreram, ou seja, água e terra. Pois, as narrativas míticas selecionadas para nossa análise privilegiam estes ambientes, descritos no romance-objeto desta pesquisa. Tal divisão é baseada naquela estabelecida pelo filósofo Gaston Bachelard, o qual examina a imaginação pelos elementos materiais, quais sejam: fogo, ar, água, terra. Em nosso trabalho, restringiremos ao estudo dos dois últimos elementos acima citados porque são estes os mais presentes na obra dalcidiana, bem como na Amazônia em geral.

O filósofo assim justifica a sua escolha pela divisão das matérias:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (BACHELARD, 2002, p. 4).

Portanto, observar a relação entre devaneio e matéria é importante para analisarmos a obra dalcidiana, uma vez que o primeiro necessita do segundo para se realizar. Mas o que seria o devaneio? Segundo Bachelard (2009, p. 5): “o devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente”. Ele permite a interpenetração entre as duas realidades: a real e a dita irreal. Assim me refiro por não poder dizer que um mito seja uma história fabulosa, pois essa conceituação é muito relativa, uma vez que cada pessoa possui um conceito de “realidade”. Logo, não posso afirmar que os mitos são histórias

fantasiosas, ou mentirosas, pois eles fazem parte da cultura de um povo, com seu *ethos* próprio, e negá-lo seria rejeitar sua própria tradição. Apóio-me no que diz Mircea Eliade, em *Mito e Realidade*, sobre tal categoria: “o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a *realidades*” (ELIADE, 1986, p. 12). A partir daí podemos entender o motivo de haver uma relação entre as duas realidades acima citadas.

E o homem amazônico é capaz de fazer essa relação porque isso é algo presente em seu cotidiano, conforme veremos na análise do romance. Vale aqui registrar a afirmação de João de Jesus Paes Loureiro:

O homem amazônico navega culturalmente num mundo *sfumato*¹⁵ que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única, na qual o poético vibra e envolve tudo em sua atmosfera. Dessa maneira, o homem amazônico cria uma cultura de grande beleza e sabedoria, transformando o hábitat, onde desenvolve seu projeto pessoal e social de vida e sonho (LOUREIRO, 2000, p. 42).

A relação mencionada anteriormente é nítida no romance em estudo, pois ele é permeado por elementos e seres míticos que se juntam às personagens da narrativa, ou seja, seres “reais” convivem com seres míticos, tais como a cobra grande, a arraia encantada, a curupira, o bezerro mole, bichos e/ou elementos da natureza, que se transformam em homens e tantos outros entes povoam os romances dalcidianos. Tais seres ajudam a compor o cenário onde ocorrem as histórias e a traçar o perfil da cultura amazônica, uma vez que este viés mítico é um marco de identidade cultural, segundo afirmou o professor Sílvio Holanda, no artigo “Mito e sociedade em Dalcídio Jurandir: anotações em torno do Marajó” (2004) e sobre isso, o próprio escritor confessou em uma entrevista concedida a Antônio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão:

Uma das coisas que eu considero válidas na minha obra é a caracterização cultural da região. Acumulei experiências, pesquisei a linguagem, o falar paraense, memórias, imaginação, indagações. Para um escritor pobre, sem vagares e ócios remunerados, o esforço foi, às vezes, de desesperar, de tão braçal. Mas foi ao mesmo tempo uma delícia, uma forma de satisfeita revolta contra o magro ganha-pão, o sucesso fácil, a cômoda posição pessoal no mundinho. Os meus livros, se nada valem, valem por serem o documentário de uma situação que ainda tinha caráter cultural (GALVÃO, 1996, p. 29).

¹⁵ Segundo o autor: “O *sfumato* (esfumado) é a fusão dos personagens do quadro com a natureza, resultando em algo que confere uma unidade profunda ao trabalho e uma relação de empatia entre a natureza humana e a natureza cósmica. O *sfumato*, além de ser um recurso de grande beleza pictórica, provoca uma vibração emotiva que instaura uma atmosfera propícia ao poético. É uma espécie de passagem do mundo físico para o imaginário; transição fenomênica do real para o poético, por meio do espaço *sfumato* que se abre ao imaginário, que se ocupa de preenchê-lo” (LOUREIRO, 2000, p. 41).

Desse modo, entendemos que o conjunto das obras dalcidianas é uma espécie de registro não só histórico, mas também e principalmente cultural, pois ele registra a fala cabocla, os segredos da natureza, os mitos, a sociedade cachoeirense e tudo o que ela envolve. Suas personagens fazem parte de uma “aristocracia de pé no chão” (JURANDIR, 1996, p. 33) representada por barqueiros, costureiras, donas de casa, vendedores, pescadores etc., portanto no *Ciclo do Extremo Norte*, o escritor transforma em arte literária os aspectos sociais e culturais daquela região, onde o mítico e o não-mítico se interpenetram na narrativa.

Desse modo, mito, imaginário e todos os outros conceitos que a eles se agregam serão vistos na prática a partir de agora. Para tanto, além da teoria já esboçada nos capítulos precedentes, artigos publicados na Revista *Asas da Palavra*, publicação semestral da Universidade da Amazônia, bem como teses e dissertações que analisaram as obras do escritor marajoara e se reportam ao mito e imaginário amazônicos, serão também utilizados nesta análise.

A partir de agora agucemos nossos ouvidos para escutar as narrativas míticas presentes em *Três casas e um rio*. Como já fora mencionado anteriormente, nossa análise privilegiará dois espaços importantes: água e terra. Para tanto, selecionamos três narrativas míticas de cada matéria para analisarmos sob a ótica do mito e imaginário. Faremos uma breve introdução de cada elemento natural antes de analisarmos tais narrativas, sempre fazendo o contraponto com a teoria utilizada nos dois primeiros capítulos. Além disso, gostaria de chamar atenção aos títulos delas, pois eles estão entre aspas porque se referem a trechos das histórias a serem estudadas. Passemos agora à análise propriamente dita.

3.1. Águas míticas: o rio comanda e rege a vida

Início este tópico referindo-me à arte literária presente na oposição mítico/não-mítico da obra dalcidiana. O narrador faz uso da linguagem poética para contar o momento em que o intendente Dr. Bezerra e seus acompanhantes visitavam a Ilha. Num determinado momento da narração, há uma quebra de pensamento e o narrador, ao falar sobre o irmão do intendente, mescla as realidades referidas na introdução deste tópico. Vejamos:

O marco inicial das obras pelas quais, na Câmara Federal, se batera tanto e por longos anos o irmão do intendente, foi assentado na ilha das Pombas, defronte de Santana, tida como fantasma, viajando pela baía, em certas noites altas como cobra boiuna (TCR, p. 62).

Neste trecho, há dois símbolos que chamam a atenção: “fantasma” e “boiuna”. Na região amazônica, pessoas, animais, ilhas, embarcações têm o poder de serem encantadas, ou seja, virarem fantasmas. Aqui percebemos a presença do processo de transculturação na obra dalcidiana, uma vez que no trecho citado há mistura de representações históricas: “O marco inicial das obras pelas quais, na Câmara Federal, se batera tanto e por longos anos o irmão do intendente” e míticas: “foi assentado na ilha das Pombas, defronte de Santana, tida como fantasma, viajando pela baía, em certas noites altas como cobra boiuna”. Isso geralmente ocorre quando elas somem ou aparecem inesperadamente, sem que a população perceba. Por esta razão, o narrador confere o adjetivo “fantasma” à ilha das Pombas. Na narração, não fica claro o surgimento repentino de tal ilha, porém não podemos descartar essa hipótese, uma vez que os mitos e os seres encantados aderem-se à realidade. Da mesma forma ocorre com o outro termo sugerido acima: “boiuna”. Segundo vocabulário feito pela professora Rosa Assis, “boiuna” se refere à cobra grande. Assim ela define: “Figura lendária que provoca assombrações e persegue as embarcações, fazendo-as virar, e ainda leva os naufragos para o fundo dos rios, segundo a crença popular” (ASSIS, 2004, p. 25).

A partir desta explicação, entendemos que a boiuna é um ser mítico que vive nas águas. Talvez por este motivo, o narrador chega a comparar a ilha com tal ente lendário, uma vez que ela viaja pela baía “em certas noites altas” (TCR, p. 62). Portanto, mito funda uma realidade no decorrer do romance, o qual é criado a partir da vivência do homem amazônico com os elementos da natureza, principalmente a água e a floresta. Segundo Paes Loureiro (2002):

Entre o rio e a floresta, experimenta-se o sentimento do sublime da natureza, tanto que é imperioso povoar essa realidade elevada com seres da mesma altura, isto é, divindades habitantes desses olímpos submersos e no mato a

dentro, que são as encantarias. Cada praia encantada é uma ilha de Circe do imaginário a nos chamar. O efeito do sublime é um modo de sentir. É a representação do real por meio do irrepresentável. A boiuna, por exemplo, é o efeito do sublime representando o irrepresentável do rio (LOUREIRO, 2002, p. 167).

Numa outra obra, o autor acima citado revela ser o mito amazônico uma criação do próprio homem, no momento de seus trabalhos cotidianos e por estes serem feitos em meio à solidão, a realidade é convertida em signos retirados do imaginário da região:

Há, no mundo amazônico, a produção de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, por meio dos labores do dia a dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios. É como se aquele mundo fosse uma só cosmogonia, uma imensa e verde cosmologia. Um mundo único real-imaginário, cujo alcance intervém na complexidade das relações sociais (LOUREIRO, 2000, p. 65).

Conforme estudo feito no primeiro capítulo acerca do mito e imaginário, podemos deduzir que a criação mitológica presente em *Três casas e um rio* é uma produção coletiva em que há elementos de poeticidade, logo o mítico e o poético se encontram na obra dalcidiana. O mito não é uma simples criação do imaginário amazônico, uma vez que as personagens sempre buscam dar uma explicação para tal acontecimento “sobrenatural”, aliás essa é uma das características do mito, uma vez que eles são narrativas exemplares, ou seja, têm a função de transmitir conhecimento e sabedoria, adquiridos no decorrer do tempo além de serem modelos para explicar determinadas ações. A esse respeito, escreveu Paes Loureiro (2000):

O mito, muitas vezes, expressa a poética das coletividades humanas, ao relatar sua história idealizada. O poético, por seu lado, mitifica as palavras e os sentimentos, no ato de torná-los poetizados. Mítico e poético são produtos de um imaginário estetizante, no entanto, apresentam-se como verdades aparentes, ou formas de verdade, legitimadas pelo livre jogo entre a imaginação e o entendimento. (...). O poético e o mítico estabelecem uma das bases em que se edifica a cultura (LOUREIRO, 2000, p. 68).

Como foi dito no primeiro capítulo desta pesquisa, o mito evoca a memória, transmite uma cultura e é uma narrativa, portanto, as histórias que serão apresentadas a partir de agora envolvem essas três categorias, tendo o imaginário como suporte, uma vez que este depende dos espaços que as personagens transitam.

A presença do mito, em Dalcídio Jurandir, dá-se através das narrativas míticas. Há sempre uma memória evocando-as, seja relatando uma experiência pessoal, pois como vimos, a transmissão de conhecimento, no passado, acontecia por meio de histórias e/ou parábolas, seja relatando experiência de outra pessoa. Retomo o que afirmou Werner Jaeger (2001):

Ao lado dos mitos, o povo guarda a sua antiga sabedoria prática, adquirida pela experiência imemorial de incontáveis gerações e que se compõe de conhecimentos e conselhos profissionais, e de normas morais e sociais, concentradas em fórmulas breves, de modo a permitir conservá-los na memória (JAEGER, 2001, p. 90).

Este excerto só vem a confirmar o que se disse anteriormente, no que diz respeito à importância da memória e da transmissão de saber de geração a geração. Os mitos em *Três casa e um rio* têm esse caráter, conforme veremos a seguir.

3.1.1. “Cobra grande não me abandone”

A maior expressão mítico-poética narrada em *Três casas e um rio* diz respeito à narrativa da cobra grande, contada por D. Amélia. Uma parte desta história já fora citada anteriormente, mas se faz necessário retomá-la na íntegra, para que o leitor tenha uma ideia mais ampla desta narração.

Alfredo ouvira-a falar dessa história cheia de águas e florestas desconhecidas, que se confundiam com as velhas impressões da primeira infância. Sua mãe, numa voz evocativa, soltava a história no silêncio da sala e envolvia todos numa atmosfera de sortilégio. Era a queixa de um rio à cobra, sua mãe, que o abandonava. O rio se lamentava soturnamente no meio do mato. Cobra grande não me abandone. A terra crescia na água. O rio secava. Os estirões, largos outrora, se estreitavam, se estreitavam e as margens se fundiram, balançando na rede dos cipoais. Cobra grande não me abandone. A cobra dormia no fundo do rio e de repente acordou, era meia noite e deu um urro: vou-me embora pras águas grandes. Então os peixes, todos os bichos, os caruanas, as almas dos afogados, os restos de trapiches, as montarias também seguiam pras águas grandes. Os restos de cemitério que tombavam nas beiradas também partiam pras águas grandes. Adeus, ó limo da cobra grande, adeus ó peixes, adeus, marés, tudo vai embora pras águas grandes. Até a lama há de partir, os aningais, as velhas guaribas, tudo seguindo pras águas grandes. O rio se queixava, se queixava, secando sempre: não me abandones, meã mãe cobra, me amamenta nos teus peitos, vomita em meu peito o teu vômito, enche os meus poços, alaga as margens, quero viver, quero as marés, mãe cobra grande. Ninguém ouvia o agonizante rio (TCR, p. 133-134).

Inicialmente chamo atenção para o fato de ele ser um mito ambientado no rio, aliás, este além de ser o ambiente onde acontece a história, é também a personagem da narrativa, sendo assim, percebemos a animização da natureza, o que demonstra a dependência do homem em relação a ela e é justamente esse aspecto que torna as narrativas míticas, poéticas, pois assim diz o narrador: “Era a queixa de um rio à cobra, sua mãe, que o abandonava” (TCR, p. 133). No trecho, percebemos a relação de dependência entre a cobra grande – a mãe –, e o rio – seu filho. Em que o segundo chorava a separação com a primeira. Aqui podemos abrir um parêntese e transcrever o significado do rio, segundo o *Dicionário de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot (1984):

É um símbolo ambivalente por corresponder à força criadora da natureza e do tempo. Por um lado, simboliza a fertilidade e a progressiva irrigação da terra; por outro, o transcurso irreversível e, em consequência, o abandono e o esquecimento (CIRLOT, 1984, p. 499).

Esta última definição mais se aproxima do significado do mito apresentado, pois o maior conflito se dá por conta do abandono da cobra em relação ao rio. Percebemos haver

sofrimento, pois o segundo, na narrativa, assume a condição de filho: “Era a queixa de um rio à cobra, sua mãe, que o abandonava”, conseqüentemente a primeira, a mãe: “não me abandones, mea mãe cobra, me amamenta nos teus peitos”.

Desse mesmo sofrimento vivem D. Amélia e Alfredo – ela, a mãe, principal incentivadora para que o filho vá à Belém para estudar, e ele – o filho, cujo maior sonho é morar na capital. Porém, enquanto no primeiro caso, a progenitora separava-se de sua cria, no segundo caso acontecia o contrário – o filho deixaria sua mãe. Retornamos a falar da animização da natureza, pois este fato vai ao encontro do que viveria D. Amélia. E talvez por lembrar-se dessa possibilidade de separação, é que D. Amélia, ao final da narração desta história – chora, conforme citação mais adiante.

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot, “mãe” indica morte e vida. A primeira referência acontece quando ela está associada à “imagem da natureza e inversamente; a ‘mãe terrível’, como sentido e figura da morte” (CIRLOT, 1984, p. 362). O autor ainda afirma que “‘regressar à mãe’ significava morrer” (Idem, *ibidem*). Em contrapartida, significava também vida: “a mãe é símbolo do inconsciente coletivo, do lado esquerdo e noturno da existência, a fonte da água da vida” (Idem, p. 362-363). Assim, percebe-se uma ambivalência presente neste símbolo. No trecho citado, entendemos que a água representa vida e morte. Embora na narrativa mítica do romance o rio seque, e isso ocasionaria sua morte: “o rio se queixava, se queixava, secando sempre”, no entanto, ao final do excerto, temos: “vomita em meu peito o teu vômito, enche os meus poços, alaga as margens”. Aqui, nota-se que a água é alimento, logo dá vida. Então, ao mesmo tempo em que traz a morte, pois, secando o rio, a cobra não teria mais um espaço para viver e morreria, ela ansiava pela vida: “quero viver, quero as marés, mãe cobra grande”. Além disso, haveria a morte do próprio rio, porque à medida que a cobra ia embora, o rio secava. Mas, ele também gera vida, ou seja, é um elemento produtor de fertilidade. Sendo assim, é também fonte de energia: “alaga as margens”, pois ela mantém a terra úmida, molhada, não permitindo que a seca tome conta. Retomo parte da definição dada por Cirlot (1994, p. 499) a respeito do rio: “simboliza a fertilidade e a progressiva irrigação da terra”. Além disso, era vida porque ela sustentava o rio e a partir do momento que ela se vai “pras águas grandes”, o rio seca. A referência da morte do rio pode ser observada no seguinte trecho do romance:

E apenas o caboclo, no taperi, à beira do rio morto, se abraçava ao leito do rio, ficava com ele, chamava-o, meu mano. Chorava o rio, ah, caboclo sentido. Quem lhe dera que as suas lágrimas o enchessem de novo, lhe dessem marés, fossem águas vivas, águas pros peixes-bois e matupiris (TCR, p. 134).

João de Jesus Paes Loureiro, em *Elementos de estética*, afirma:

As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, espécie de Olimpo, habitada pelas divindades encantadas no íntimo de todas as coisas, que compõem a teogonia amazônica. É dessa dimensão de uma outra realidade que emergem para a superfície dos rios e do devaneio os botos, as iaras, a boiuna, a mãe do rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. Maravilhoso do rio equivalente à poetização da história promovida pelo maravilhoso épico, esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos – e o imaginário (LOUREIRO, 2002, p. 108).

Portanto, nota-se haver uma relação de dependência entre o espaço-personagem – rio – e o ente mítico – Cobra Grande.

Na segunda referência, há também o significado da vida porque era em Belém que Alfredo buscaria uma nova forma de se viver, pois estudaria para ajudar sua família que ficaria em Cachoeira.

Outra observação importante referente ao fragmento acima diz respeito à multiplicidade de vozes, uma vez que nele encontramos a voz do próprio narrador do romance: “Alfredo ouvira-a falar dessa história cheia de águas e florestas desconhecidas...”; “Sua mãe, numa voz evocativa, soltava a história no silêncio da sala e envolvia todos numa atmosfera de sortilégio”; encontramos também a voz de D. Amélia: “era a queixa de um rio à cobra, sua mãe, que o abandonava”; “o rio se lamentava soturnamente no meio do mato” e por fim a voz do rio: “cobra grande não me abandone”; “vou-me embora pras águas grandes”; “adeus, ó limo da cobra grande, adeus ó peixe, adeus, marés, tudo vai embora pras águas grandes”; “não me abandones, mea mãe cobra, me amamenta nos teus peitos, vomita em meu peito o teu vômito, enche os meus poços, alaga as margens, quero viver, quero as marés, mãe cobra grande”. Essas três vozes se juntam em uma mesma narração, que, talvez, um leitor desatento tenha dificuldades em identificá-las. A esse respeito, a professora Josse Fares, no artigo intitulado “Canto elegíaco do rio: a serpente em Três casas e um rio, de Dalcídio Jurandir” afirma que esta “narrativa é como um palimpsesto. Uma emissão vocal repercute outras” (FARES, 2006, p. 79), portanto a polifonia¹⁶ é uma marca indelével no romance, em especial nesse fragmento.

Sobre a multiplicidade de vozes, Paes Loureiro assevera:

Toda cultura tem suas várias vozes. Toda cultura é polifônica. Vozes que nasceram com ela como o choro musical dos recém-nascidos. Vozes que crescem ao longo de sua história. Vozes que vem das essências, como o perfume da flor. E há, também, as vozes que são apreendidas, incorporadas,

¹⁶ Para Bakhtin, a polifonia é marcada pelas vozes polêmicas em um discurso. Para ele, “o gênero romance apresenta diferentes vozes sociais que se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto; portanto é gênero polifônico por natureza” (RECHDAN, apud BRAIT, 1996, p. 2).

individuais nesse “trajeto antropológico” do homem na vida social (LOUREIRO, 2002, p. 145).

O mito da Cobra Grande, bem como os outros que serão analisados, denominam-se, segundo Tzvetan Todorov (1979), *narrativas de encaixe*, pois são uma espécie de segunda narrativa a qual é englobada na primeira. Isso acontece sempre que uma personagem aparece na história precedente. O teórico assim explica:

O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (TODOROV, 1979, p. 126).

Além do mais, ele está inserido na categoria de histórias míticas, a qual também pode ser entendida como narrativa oral, uma vez que esta é uma “história meio cantada e falada” (TCR, p. 133) que D. Amélia aprendeu nas Ilhas, “quando, ainda donzela, em companhia do irmão cortava seringa e engravidou misteriosamente” (Idem, *ibidem*), assim entendemos que a obra de Dalcídio Jurandir é híbrida, pois nela há um entrecimento do caráter erudito, o qual se refere ao próprio romance, e do popular, presentificado na obra através das narrativas míticas próprias da oralidade. Zilá Bernd explica: “o híbrido é aquilo que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos” (BERND, 1995, p. 76). Então esse caráter é notório no romance dalcidiano porque há elementos da cultura popular inseridos na cultura dita letrada, por ser um romance o objeto deste estudo.

A expressão oral não pode ser ignorada em *Três casas e um rio*, pois ela nos ajudará a entender melhor essa polifonia presente na história da Cobra Grande. Paul Zumthor, na obra *A letra e a voz*, entende por índices de oralidade “tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana” (ZUMTHOR, 1993, p. 35), desse modo, unem-se à voz de D. Amélia, a voz do próprio narrador do romance e a voz do rio, conforme vimos anteriormente.

Outro aspecto que deve ser ressaltado é o ambiente onde acontece a narração. Observe que D. Amélia, antes de começar a contá-la, prepara o ambiente para dar à narrativa um tom sombrio, cuja finalidade é envolver os ouvintes na ação: “sua mãe, numa voz evocativa, soltava a história no silêncio da sala e envolvia todos numa atmosfera de sortilégio”. E ao findar, a própria narradora se emociona, assim como uma mulher que a ouvia:

Alfredo viu na mãe os olhos cheios de lágrimas. Sua existência, passada nas Ilhas, a florava sombriamente na queixa daquele rio, abandonando-o, ia o primeiro, afogado, agora pele de mururé, polpa de aninga, semente de ilha no bico do jaçanã. No silêncio em que ela terminou, uma mulher, comovida, lhe deu um lenço e carinhosamente a conduziu para um banco. Situba disse alto:

- É isto mesmo, o rio seca quando a mãe, a cobra grande, vai embora. (TCR, p. 135).

Essa preparação do ambiente é importante para que ocorra o envolvimento entre narradora e ouvintes. Isso, de fato, aconteceu na narração feita por D. Amélia, pois ela contou a história com tanta veemência que acabou, ela própria, envolvendo-se na ação, bem como sua ouvinte e é justamente essa a função do narrador, principalmente de narrativas orais, ele não quer apenas comunicar algo, mas quer que seu ouvinte participe da história como se fosse uma personagem. Sobre isso Paul Zumthor, em *Introdução à poesia oral*, afirma:

Com efeito, a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força ilocutória de sua voz. Minha presença e a sua no mesmo espaço nos colocam em posição de diálogo real ou virtual: de troca verbal em que os jogos de linguagem se libertam facilmente dos regulamentos institucionais (ZUMTHOR, 1997, p. 32).

Em relação à personagem mítica Cobra Grande, a professora Zilá Bernd assevera:

Segundo Câmara Cascudo, a “Cobra Grande – Boiuna – é o mito mais poderoso e complexo das águas amazônicas”. Da união da cobra com o sol nasceu uma filha e no dia do casamento a filha lhe pediu a noite como presente. A cobra ordena que tragam um caroço de tucumã. Desta busca originam-se todas as coisas do mundo animal e vegetal. Em versões posteriores, a cobra grande aparece associada ao mal, sobretudo após a chegada dos padres que criaram uma outra versão do mito: a Cobra Grande acaba dominada aos pés da Virgem Maria, sob o altar da Sé de Belém (BERND, 2003, p. 67).

Essa citação ajudará a entender o tempo em que aconteceu a narrativa. D. Amélia deixa isso claro: “era meia noite e deu um urro: vou-me embora pras águas grandes”. Ora, meia noite é o ápice de um dia, pois finaliza o anterior e inicia o seguinte. É o meio-termo entre ambos.

Sobre a noite, Jean-Eduardo Cirlot assegura que ela “ainda não é o dia, mas promete-o e prepara-o. Tem o mesmo sentido que a cor negra e a morte na doutrina tradicional” (CIRLOT, 1984, p. 409). De acordo com a definição dada pelo autor, noite e morte se relacionam. Mais acima vimos que esta última é uma constante no mito em análise, mas também tem relação com o tempo, pois a meia-noite é um “momento de treva e, ao mesmo

tempo, da germinação do dia” (FARES, 2006, p. 80) e é nesse momento que a Cobra, repentinamente, acorda e decide ir “embora pras águas grandes”. Nessa transição de um dia para outro é que os seres míticos se revolvem, acordam e passeiam pelo Universo, enquanto todos dormem.

3.1.2. “a cobra ergueu então a cabeça com dois olhos amarelos”

No romance, temos outra versão do mito da Cobra Grande, desta vez narrado por Lucíola:

Diana era filha mais velha de *seu* João Lúcio de Oliveira, uma família que morava no Anajás, vivendo de um gadinho e peixe salgado. Depois que perderam tudo que tinham naquele rio, foram morar no Maguari. Uma vez, numa festa de aniversário, às nove da noite, após a ladainha, a casa cheia, quando começaram a dançar, Diana viu subir no jirau¹⁷ um rapaz desconhecido. Entrou no salão dirigindo-se logo para ela como se a conhecesse de muito tempo. Foi a orquestra tocar, ele tirou Diana, e tal era a graça do rapaz, o dançar e a conversa – cheirava, então! – que Diana não mudou mais de cavalheiro.

A moça parou a narrativa, para tomar fôlego. Mexeu-mexeu com a colher de pau na panela do tacacá e voltou à história. D. Doduca junto ao fogão, escutava, fazendo o molho de pimenta.

- Bem, disse Lucíola. Quando deu meia-noite o rapaz falou assim: Diana, estou cansado. Da viagem, talvez. Remei foi muito pra chegar aqui. Agora eu quero que me arrume um quarto, me feche nele, tire a chave e guarde sem mostrar e dizer a ninguém.

Como o rapaz pediu, a moça fez.

Deixe estar que havia outra moça, de apelido Miúda, acompanhando todinho o namoro. Viu o jeito, já muito na vista, deles dançarem e quando o moço entrou no quarto. Deixou passar um tempo, experimentou se a porta estava mesmo fechada, empurrando-a com o ombro na passagem para a cozinha. Fechada. E entrou a tocaiar¹⁸ Diana. Tocaiou, tocaiou, até que se aproveitando de uma distração dela tirou-lhe a chave.

Rápida, abriu o quarto e recuou de um salto, gritando ao ver, enrolada na rede, uma negra e enorme cobra dormindo. Diante do povo que se amontoou, mundiado¹⁹, a cobra ergueu então a cabeça com dois olhos amarelos que brilhavam como relâmpagos e falou ainda na voz do rapaz:

- Ah, Diana, tu me traíste. Mas tu me pagas.

Desenroscando-se toda, crescendo imensamente, a cobra²⁰ soltou um urro e arrastou consigo a casa cheia, o jirau, o sítio inteiro, as embarcações para o fundo (TCR, p. 316-317).

Neste trecho, percebemos haver uma relação entre trabalho e criação, ou melhor dizendo, narração, pois Lucíola, a personagem-narradora da história acima, no momento que iniciou a contação da mesma, estava em meio a seus afazeres domésticos: “E com o tacacá no fogo, excitada, Lucíola resolveu contar o que sucedeu à Diana, que conhecera há tempos, muito mocinha ainda, quando veio se crismar na passagem do arcebispo pelo Arari” (TCR, p.

¹⁷ Jirau – s.m. estrada de madeira, preso ao chão, cuja finalidade é guardar utensílios domésticos, em especial panelas e pratos; estrada de madeira (ASSIS, 2004, p. 59).

¹⁸ Tocaiair – v. espreitar (Idem, p. 99).

¹⁹ Derivação do verbo *mundiar*, cuja significação é “encantar, entorpecer, atrair” (Idem, p. 67).

²⁰ A cobra referida na narrativa é a mesma boiuna, já mencionada neste trabalho. Pois, segundo o glossário de Dalcídio Jurandir, elaborado pela professora Rosa Assis, *Boiuna* é um substantivo feminino que significa *cobra grande*. Assim diz a autora “figura lendária que provoca embarcações, fazendo-as virar, e ainda leva os naufragos para o fundo dos rios, segundo a crença popular” (Idem, p. 25).

316); “A moça parou a narrativa, para tomar fôlego. Mexeu-mexeu com a colher de pau na panela do tacacá e voltou à história. D. Doduca junto ao fogão, escutava, fazendo o molho de pimenta” (Idem), ou seja, ela trabalhava, mas também narrava “causos”. Logo, percebe-se que o trabalho, nessas sociedades, misturava-se a momentos de transmissão de experiência. Parafraseando Werner Jaeger (2001), os mitos, além de revelarem elementos de uma tradição, são também uma fonte de transmissão de conhecimento, bastante utilizada desde os tempos da Grécia antiga.

Mas, o mito não é apenas narração, é também criação, como afirmou Mircea Eliade (1986), já citado nesta pesquisa, “os mitos incitam o homem a criar” (ELIADE, 1986, p. 25), portanto isso se dá a partir do contato com os elementos da natureza, os quais favorecem para isso, pois embora as personagens mitológicas sejam entes sobrenaturais, porque possuem força e poder superiores a de um humano, elas se misturam com os homens ditos “normais” – aqui no sentido de que não possuem nenhum poder sobre-humano.

Na narrativa mítica citada é interessante notar que ela própria envolve tanto aquele que a ouve – no caso, as outras personagens que estão perto de Lucíola, como Doduca –, como também o leitor do romance. Há um fato curioso: o episódio acontece numa festa, a qual aconteceu “após a ladainha”, ou seja, após um momento de cunho religioso, e é seguida de uma festa: “a casa cheia, quando começaram a dançar” – isso revela o lado profano, cuja função era promover a diversão das pessoas. Portanto, o mito permite essa mistura entre eles, pois ao mesmo tempo em que eles se opõem, também se atraem, embora haja uma hierarquia, ou seja, o profano é sempre seguido do sagrado. A esse respeito, Mircea Eliade, na obra *O sagrado e o profano*, afirma: “o *sagrado* e o *profano* constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história” (ELIADE, 1992, p. 20).

Na sociedade descrita pelo narrador do romance, o sagrado não está somente associado a elementos ligados à religiosidade cristã, pois segundo Eliade, ele “é a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’” (ELIADE, 1992, p. 13). Na narrativa mencionada, a “ordem diferente” está no fato do homem se metamorfosear em cobra. No entanto, a transformação não se dá apenas entre as espécies, ou seja, do homem em animal, conforme observamos no trecho a seguir: “Diante do povo que se amontoou, mundiado, a cobra ergueu então a cabeça com dois olhões amarelos que brilhavam como relâmpagos e falou ainda na voz do rapaz”. Ela também acontece entre um homem real, pois a personagem da narrativa era um, peço licença pela redundância, homem-

humano, em um Ser Sobrenatural, como por exemplo, na matinta-pereira, conforme verificamos numa passagem de outro romance de Dalcídio, qual seja *Chove nos campos de Cachoeira*:

Quando me lembro que já pegaram D. Dejanira debaixo da casa de seu Proença, vestida de matinta-pereira! E foi o próprio filho! Cercaram a matinta e o filho agarra pelos panos todos da velha e só pôde dizer: mas mamãe, a senhora fazendo um papel deste... (CCC, p. 223).

Porém, essas metamorfoses²¹ acontecem com maior frequência, à noite, ou melhor, à meia-noite: “quando deu meia-noite o rapaz falou assim”, momento de passagem de um dia a outro, pois é nesse horário que os seres viventes do outro mundo vagueiam pela terra a fim de mundiar alguém. Essa característica é semelhante à pajelança, tratada no primeiro capítulo desta dissertação, pois em ambos os casos a pessoa deve ter o dom que já nasce com ela ou é adquirida no decorrer da vida. No entanto, o pajé não sente vergonha em possuir essa dádiva, contudo não podemos afirmar o mesmo em relação às metamorfoses em animais ou seres sobrenaturais, caso contrário eles não se esconderiam num quarto ou debaixo de uma casa para evitar serem vistos pela sociedade porque ela olha com certo desdém a pessoa que tem esses poderes, por esta razão o mito passa a ter relação com o imaginário recorrente na região, pois incita à criação coletiva.

Segundo Lévi-Strauss (1975): “o mito faz parte integrante da língua, é pela palavra que ele se nos dá a conhecer” (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 240). E conforme já fora mencionado neste trabalho, isso se realiza por meio da oralidade, portanto a este é dada a missão de fazer preservar tais narrativas porque, através delas, passa-se a conhecer muitas coisas, não apenas concernentes a uma sociedade específica, mas também àquilo que acontece no mundo, pois eles estão ligados ao mito cosmogônico, o qual nos permite fazer uma volta ao passado porque está associado ao tempo primordial, conforme afirma Mircea Eliade (1992):

Mas, visto que a recitação ritual do mito cosmogônico implica a reatualização do acontecimento primordial, segue-se daí que aquele para quem se recita o mito é projetado magicamente *in illo tempore*, ao “começo do Mundo”, tornando-se contemporâneo da cosmogonia (ELIADE, 1992, p. 44).

²¹ O conceito de metamorfose que me valho nesta dissertação se refere à transformação de um ser em outro, de uma espécie em outra. Haja vista que nos trechos citados isso é perceptível. No primeiro temos um exemplo de um homem que se transforma em uma cobra encantada, que ao ter seu segredo descoberto, castiga a família que lhe hospedou e a leva “para o fundo”. No segundo, há a transformação de uma mulher em um ente sobrenatural: matinta-pereira. E tal fato causa vergonha em seu filho, pois nesta sociedade, as pessoas que têm o poder de metamorfosear-se num ente lendário são associadas às bruxas.

Nas narrativas míticas há sempre um eterno retorno, pois além de serem transmitidas de geração a geração, elas, continuamente, reatualizam-se, ou seja, as versões dadas a elas são adequadas ao contexto em que foram narradas. Se compararmos as duas histórias acima analisadas, podemos notar o seguinte: na primeira, o narrador humaniza o rio, uma vez que ele é o espaço onde a mesma acontece, mas é também a personagem que vive o conflito, junto à Cobra Grande. Já a segunda, o conflito é centrado na metamorfose do homem em cobra. Nesta narrativa é interessante observar a maneira como o rapaz entrou na casa: “Diana viu subir no jirau um rapaz desconhecido”. Nesse trecho notamos a estranha entrada do rapaz à casa onde se realizava a festa, sabendo que o jirau é uma espécie de pia, localizado no lado externo da casa. Portanto, isso é no mínimo curioso e esquisito, pois qual o motivo dele não ter entrado pela porta? Outro evento peculiar é o fato do moço se dirigir diretamente à Diana: “Entrou no salão dirigindo-se logo para ela como se a conhecesse de muito tempo”. Este fato nos chama atenção e gera uma dúvida: será que ele já sabia quem iria mundiar?

Na continuação da história, percebemos que a moça ficou, realmente, atraída pelo jovem, tanto que “não mudou mais de cavalheiro”, porém quando deu meia-noite, as cortinas se fecham e a diversão de Diana é interrompida pelo suposto cansaço do rapaz. Como ela estava encantada, não percebeu os estranhos pedidos que ele lhe faz: “Agora eu quero que me arrume um quarto, me feche nele, tire a chave e guarde sem mostrar e dizer a ninguém”, ou seja, ele não queria correr o risco de alguém entrar no quarto e ver o que haveria lá dentro. Ele confiou na moça porque sabia que ela não abriria a porta sem a sua permissão, pois sabia que a jovem estava mundiada e não lhe contrariaria. Tanto isso é verdade que em nenhum momento ela achou esquisito esse pedido. Mas alguém estava a espreita deles – Miúda. Esta personagem tem uma importância significativa nesta narrativa, pois é por causa dela que a narrativa tem um desfecho trágico.

O rapaz, já sabendo de sua transformação em cobra, e talvez para não desapontar Diana, pediu-lhe um quarto e que este fosse trancado, pois ninguém poderia vê-lo metamorfoseado porque assim ficaria para sempre em forma de cobra e como vingança, lançaria maldição àquela família, fato este que aconteceu ao final da narrativa: “Desenroscando-se toda, crescendo imensamente, a cobra soltou um urro e arrastou consigo a casa cheia, o jirau, o sítio inteiro, as embarcações para o fundo”, este trecho confirma o que acima foi dito quando mencionei o significado da palavra “Boiuna” (Ver nota de rodapé nº 20). Diana pagou o preço pela curiosidade de Miúda, pois apenas a jovem sabia que o rapaz misterioso estava naquele quarto e não percebeu que haviam lhe tomado a chave. Em contrapartida, a outra, curiosa, gostaria de descobrir o mistério que estava por trás de toda

aquela esquisitice do moço, mas talvez nem passasse pela sua cabeça o perigo que cercava todos presentes naquele espaço. E como pagamento pela sua curiosidade, tudo foi perdido, tudo foi levado “pras águas grandes”.

3.1.3. “Quando a lagoa se agitava era porque a arraia se mexia”

Cachoeira é banhada por águas – rios, lagos, lagoas, igarapés, chuvas, enchentes – e por isso, ela é um elemento que aguça o imaginário da sociedade daquele lugar. A referida cidade já tem um ponto a seu favor: está localizada na Amazônia, pois segundo afirmou Eidorfe Moreira (1989) e já mencionado neste trabalho: “Em nenhuma outra região o rio assume tanta importância fisiográfica e humana como na Amazônia, onde tudo parece viver e definir-se em função das águas: a terra, o homem, a história” (MOREIRA, 1989, p. 63). Por esta razão é bastante recorrente as narrativas míticas aquáticas, conforme veremos a seguir:

Andreza conseguira levar o amigo aos seus passeios. Andavam longe pelos campos, tão soltos em tão longas tardes que Lucíola não escondeu as suas preocupações. Para impedir o menino de ir à lagoa onde os bois soltavam barquinhos de miriti e peixes furtados às canoas de pescadores, contou-lhe dos encantos e malefícios que as lagoas têm. Falou, de modo misterioso, da arraia grande-grande, que nascera no Arari e mudara para debaixo da lagoa quando ainda nem sinal havia da Cachoeira de hoje. Quando a lagoa se agitava era porque a arraia se mexia. Se esta saísse de lá, a lagoa iria em cima.

Na região amazônica, todas as cidades – sejam elas capitais ou não – possuem uma história mítica, envolvendo alguma espécie animal que vive debaixo das águas. Isso é um fato constante nessa região porque as águas aguçam o imaginário das pessoas. Paulo Nunes afirma: “O rio é vida e morte, mas entre um extremo e outro, ele aposta nas imagens que a imaginação humana pode, felizmente, produzir²²”. Portanto, o homem amazônico é suscetível à criação de mitos porque tem diante de seus olhos um elemento que lhe traz imagens e a água é uma dessas matérias. Gaston Bachelard (1990) afirma:

Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito de cores e das formas (BACHELARD, 1990, p. 1).

Na história mítica apresentada, a imagem presente a que Bachelard se refere seria a água e a ausente seriam os seres mitológicos que moram nesse espaço encantatório. Portanto, há uma relação entre água e imaginário. Paulo Nunes, no ensaio já citado, assegura:

Mas como sugestão do imaginário, a água ocupa, conforme os estudos da Psicanálise, o lugar da matriz, da grande mãe. Daí talvez podermos sentir a insistência com a qual escritores referem-se ao potencial dos rios e da

²² Esta citação foi retirada de um material didático de aula, elaborado pelo professor Paulo Nunes, por esta razão não há o ano de sua produção.

própria chuva, que é um desdobramento da matriz simbólico-materna (NUNES, s/d, p. 2).

É devido a força da natureza, em especial ao elemento água, que as personagens do romance *Três casas e um rio* criam suas narrativas, como vimos acima.

Na referida história, o narrador conta, superficialmente, o mito da arraia grande, contado por Andreza, para tentar dar uma explicação à agitação das lagoas, vez por outra. Mas um período da narração é, no mínimo, curioso e ambíguo, pois o narrador assim diz: “contou-lhe dos encantos e malefícios que as lagoas têm”. Temos visto constantemente neste tópico do nosso trabalho que a água é vida e morte. É por esta razão que na história em análise temos “encantos e malefícios” das águas. O primeiro se refere à atração dada por esse elemento ao homem. É como se a água mundiasse o homem com sua suprema beleza. Já o segundo revela o oposto: ela atrai para “dar o bote”, como fazem os seres mitológicos. Portanto, pode-se entender que ela própria é um desses seres, conforme vimos na primeira narrativa analisada aqui.

Mas nessa água habita um animal que, pelas informações dadas, passou a ser mitológico, pois diz a narração: “falou, de modo misterioso, da arraia grande-grande, que nascera no Arari e mudara para debaixo da lagoa quando ainda nem sinal havia da Cachoeira de hoje”. A partir desse relato, nota-se que o ser descrito foge aos padrões da normalidade: “arraia grande-grande” e por isso só poderia viver em um espaço que lhe coubesse, como o rio, pois este é um ambiente extenso em largura e profundidade.

No entanto, esse fato aconteceu “quando ainda nem sinal havia da Cachoeira de hoje”, logo se percebe que essa narrativa foi transmitida à Andreza, uma vez que ela é uma criança. Nas sociedades tradicionais, as histórias míticas são perpassadas de geração a geração para se registrar o caráter memorialístico que elas possuem, conforme mencionamos no primeiro capítulo.

A parte final da narrativa: “quando a lagoa se agitava era porque a arraia se mexia. Se esta saísse de lá, a lagoa iria em cima”, revela a relação de dependência entre o animal e o rio, além de ser uma possibilidade de justificar a agitação e a enchente da lagoa que acolhia a arraia grande-grande. No entanto, quando a arraia se afastava da lagoa, esta se agitava como se estivesse reclamando. Então a natureza se rebela quando seus entes sobrenaturais se afugentam, nem que seja por um instante, como ocorre nesta narrativa, ou ainda podemos afirmar que os seres mitológicos governam no sentido da ficção. No entanto, em certas ocasiões o ato de se rebelar é mais drástico, como vimos na primeira narrativa deste capítulo, pois no momento em que a Cobra Grande decidiu ir embora, houve a morte do rio.

De tal modo, percebe-se que a água condiciona os seres mitológicos, havendo, entre eles, certa subordinação, uma vez que um dificilmente viveria sem o outro. Além do mais, o elemento líquido tanto pode ser o espaço propício a esse tipo de mito, quanto pode ser também uma personagem, que deixa de ter as características de um elemento natural e passa a possuir caracteres humanos, quando ele fala, tem sentimentos, atitudes etc.

3.2. Floresta: espaço propício à criação

Assim como o rio, a floresta é um espaço propício ao devaneio em *Três casas e um rio*, pois nela o homem amazônico também transita, sendo, portanto, um ambiente que proporciona a criação de mitos. Além disso, este homem, geralmente, exerce um trabalho solitário, assim sendo, ele sente necessidade de uma companhia e por esta razão ele se depara com seres encantados. Segundo Paes Loureiro (2002):

O desejo de companhia sobrenatural é uma resposta ao inevitável sentimento de solidão a que o homem se expõe diante da natureza magnífica. O equilíbrio inquieto da solidão o leva a buscar realidades além da superfície, transferindo a profundidade da alma para a natureza. A crença nos encantados o liberta e o isola da trivialidade do dia a dia (LOUREIRO, 2002, p. 169).

Portanto, homens e seres míticos ocupam o mesmo ambiente, algumas vezes ajudam-se mutuamente, outras vezes a relação entre eles não se dá de forma satisfatória, conforme veremos em algumas narrativas míticas. Sendo que, é o segundo quem governa aquele espaço, por isso o primeiro deve, antes de “invadir” a floresta, pedir permissão. Há, na verdade, uma obediência do primeiro em relação ao segundo.

Mas rio e floresta também compõem a paisagem amazônica, pois é através dela que o caboclo cria sua própria cultura. Isso acontece porque o olhar que ele tem sobre ela é diferenciado. É um olhar poetizante devido a presença desses seres mitológicos. Ele consegue perceber certas nuances desses lugares e por isso tem a capacidade de (re)criar a realidade na qual vive, porém precisamos entender que esta não é povoada apenas por humanos, mas também por divindades míticas. Portanto, os mitos são a poesia do caboclo amazônico²³. Observemos o que diz Paes Loureiro (2002):

Ao inventar a sua paisagem o caboclo inventa-se a si mesmo para essa paisagem. Criando um mundo novo para sua alma, ele se cria como alma capaz de habitar esse mundo poetizado. Tudo é governado pelas forças divinas. A natureza participa então do sagrado, uma paisagem ideal que inclui a lenda na forma de encantaria. Habitada por divindades, a natureza tem na encantaria o seu lugar ameno, seu “locus amenus”, sua paisagem ideal (LOUREIRO, 2002, p. 173).

Mas como discernir espaço e paisagem? Segundo o geógrafo Milton Santos (1997), esses conceitos são utilizados como sinônimos, no entanto existe uma diferença básica entre eles, embora ambos se refiram aos “movimentos superficiais e de fundo da sociedade” (SANTOS, 1997, p. 61). Grosso modo, a paisagem é aquilo “que nossa visão alcança” (Idem,

²³ Entendemos por caboclo amazônico o nativo que vive, mora e labora nesses espaços.

ibidem) e isso se dá no nível da percepção. O espaço se refere ao “resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais” (Idem, p. 71). Em *Três casas e um rio* é notória a interseção desses dois conceitos, pois a paisagem é onde o imaginário se materializa, pois a partir do contato entre ela e o homem, a criação devaneante é imprescindível, mas são as ações das personagens que organizam o espaço no romance, ou seja, o espaço é uma construção humana.

Como esta pesquisa privilegia os espaços míticos, nossa perspectiva será concentrada nos ambientes que evocam o imaginário das personagens, quais sejam: o rio, tratado na primeira parte deste capítulo, e a floresta, estudada neste tópico. Pois, entendemos que neles se concentram os símbolos os quais permeiam a imaginação mítica da região, isso é possível, graças aos mistérios que envolvem tais ambientes. João de Jesus Paes Loureiro (2000) afirma:

A floresta nasce de uma semente que brota no útero da terra. Uma floresta é também uma plantação de símbolos. Há, na região amazônica, um emaranhado de símbolos, a começar pela simbologia própria da floresta de todos os homens, resultado do sonho de sair de si à procura do “outro que somos nós ainda, numa expressão dialética do próprio ser”. A floresta esconde olhos que espreitam, que perscrutam, que vigiam. A floresta não tem um só olho. Eles são incontáveis. E não são *seus* olhos, são olhos que nela se escondem. As folhas escondem olhos. Olhares vagam por entre os troncos de gigantescas árvores. Os escuros escondem olhos. São, portanto, multidões de olhos espalhados nas infinitas faces misteriosas da floresta. (...) a floresta tem sido um lugar de onde o mistério, o desconhecido, o imaginário espreitam com mil olhos (LOUREIRO, 2000, p. 194-195).

Os símbolos míticos encontrados na floresta dizem respeito aos seres encantados citados por Paes Loureiro no fragmento acima, pois, conforme afirmamos no segundo capítulo, a palavra *símbolos* é mais apropriada para este trabalho porque ele se associa à imagem, metáfora, mito, e os seres que vigiam a floresta estão inseridos nessa atmosfera mítica, pois são entes cuja função é, realmente, cuidar desse espaço, conforme veremos nas narrativas selecionadas para esta análise.

Mas, no romance dalcidiano existe um elemento muito importante, retirado da floresta, pois é através dele que Alfredo cria um mundo de sonhos e fantasias²⁴, a saber: o caroço de tucumã. Ele é, segundo Rosa Assis (2004): “uma espécie de elemento mágico, ou meio mágico meio mítico, proveniente ao mesmo tempo da mata marajoara, da língua nativa e da cultura popular, que de imediato encanta o leitor” (ASSIS, 2004, p. 23), cuja função é ativar a imaginação do menino, que, com a ajuda desse objeto, é capaz de reconstruir o que foi

²⁴ Estes adjetivos dados ao caroço de tucumã foi idealizado pela professora Rosa Assis, uma vez que esta possui alguns trabalhos sobre o objeto mágico do pequeno Alfredo. Esta nomenclatura foi retirada do artigo *Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã: vias de sonhos e fantasias*, publicado na Revista Asas da Palavra, no ano de 2004, pela Universidade da Amazônia.

perdido, trazer de volta quem já partiu, ir embora para Belém etc., ou seja, através do caroço de tucumã, todos os desejos do menino seriam realizados, pois com o carocinho em suas mãos, Alfredo podia tudo, conforme observamos no fragmento abaixo:

O menino, distraiu-se silencioso, procurou um caroço de tucumã e logo restaurou a fazenda que passou a ser de propriedade do pai, a mãe curada, ele em Belém. Estaria grande, Andreza grande, o cata-vento voltaria a ranger o pé do poço. Seu pai teria um observatório astronômico. Aqui por certo as estrelas estariam mais visíveis. O cometa voltaria e passaria em torno dos pavilhões, rabeando por cima das fruteiras, e os bichos, a gente, o gado de cabeça virada para o cometa, o olhar abismado (TCR, p. 240).

Esse objeto também é chamado pelo narrador de “faz-de-conta”: “Deixou-o mergulhado no seu faz-de-conta” (TCR, p. 240), talvez por esta razão, no fragmento acima percebemos a escolha por verbos no futuro do pretérito, o qual gera uma impossibilidade de realização futura, ou seja, a ação não se realizará. Mas o caroço de tucumã também gera a possibilidade de sonhar. Alfredo, embora tenha uma vida introspectiva, solitária, tem sonhos, desejos, os quais envolvem todos de quem ele gosta: o pai, a mãe, Andreza e ele próprio, conforme observamos no fragmento acima, além disso, o menino é capaz de criar seu mundo próprio. Devido esse objeto possuir a característica de aguçar a criatividade de Alfredo, ele pode ser inserido no imaginário presente no romance.

Porém, o pequeno carocinho só não tinha poderes para um fato: a morte. Conforme o próprio narrador do romance revela:

Morrer é morte e a perda de Mariinha era para sempre, por isso seria demais para o faz de conta. Faz de conta, sim, enquanto se vive, se tem esperança, há futuro. E este, no menino, estava intacto, herdando da irmã morta a vida que ele teria de viver, as esperanças e os sonhos deixados por Mariinha (TCR, p. 208-209).

Portanto, o imaginário que estudamos nesta dissertação será analisado a partir do estudo da floresta, pois dela sai o objeto-amuleto da personagem principal de *Três casas e um rio*, além de também acolher alguns entes sobrenaturais, tais como: a Curupira, o Bezerro Mole, as Visagens, dentre outros seres que aparecem no decorrer da história e citadas pelo próprio narrador:

Naquela solidão, Clara poderia surgir mesmo de verdade, transformada em fumaça maléfica e indomável como um redemoinho. Isto o fez estremecer e logo outros seres mágicos do campo, a matinta, a mãe do fogo e os espectros do boi rosilho, do cavalo branco e da ilha, que aparecia e sumia, lhe brotavam do pensamento (TCR, p. 220).

Eidorfe Moreira (1989) acredita que a floresta é um espaço monótono, embora seja amplo:

Vista de cima, ela dá a impressão de uma extensa e contínua massa esponjosa, de coloração acentuadamente verde-escura, compondo um cenário muito amplo, indistinto e monótono. Vista dos rios, muda a perspectiva, a visão é outra, mas a impressão da uniformidade e da monotonia não se altera (MOREIRA, 1989, p. 70).

No entanto, essa monotonia é quebrada a partir do contato da floresta com o homem, que desde então passa a criar seus próprios mitos – uma espécie de comunicação entre homem e natureza. É ela “um lugar de onde o mistério, o desconhecido, o imaginário espreitam com mil olhos” (LOUREIRO, 2000, p. 195). Sendo assim percebemos que ela não é composta somente por árvores e animais, uma vez que os seres encantados também ajudam a compor o cenário do referido ambiente e por esta razão, ela é um espaço propício ao devaneio amazônico e conforme veremos nas narrativas míticas selecionadas para a análise do referido espaço.

3.2.1. “Não me atira que eu te ensino um remédio pra tua cegueira, meu velho”

No primeiro capítulo desta pesquisa, especificamente, no subcapítulo intitulado *Cultura: experiências e tradições*, estudamos que as curas realizadas pelos pajés são retiradas tanto das matas como chás, ervas, defumações etc., como através de remédios químicos, receitados por um médico especialista, no entanto entre as duas práticas, a primeira possui maior eficácia àqueles que dela se utilizam para a cura de qualquer enfermidade. Contudo, na floresta também existem seus “pajés”, os quais se referem aos seres encantados que nela residem, conforme veremos na narrativa mítica a seguir:

Era uma vez um cego. Tinha três filhos. Mesmo assim cego, gostava de caçar. Um dia apontou a arma na direção de um galho onde estava a pomba. A ave bateu a asa e falou:

- Não me atira que eu te ensino um remédio pra tua cegueira, meu velho.

O velho abaixou a arma.

- Então me ensine.

- Mande buscar a folha do lilás no palácio das águas e ponha nos olhos.

(...) O velho com a arma no ombro foi para a casa, cabeça baixa, pensando.

(...) E contou para a mulher e os filhos. O mais velho então disse: Pai, vou buscar a folha de lilás.

(...) Não vale a pena, meu filho, é longe...

(...) Pai, eu vou. E o velho então perguntou: Bem... Queres muito dinheiro e pouca bênção ou muita bênção e pouco dinheiro?

(...) Muito dinheiro e pouca bênção, disse o filho mais velho.

A mãe preparou um balaio de comida e deu ao filho mais velho que foi-se embora. Quando passava por uma casa muito pobre viu lá dentro uma mulher, muito doente, com um filho ferido, com fome.

(...) Meu filho, disse a velha, que tu leva de comida?

- Só pedra, mea velha, mentiu o rapaz.

- Pedra há de ser, disse a velha.

E quando ele, cansado da caminhada, arriou o balaio e foi comer, a comida era só pedra.

(...) Pedra há de ser, repetiu D. Amélia. E assim o filho do cego nunca mais voltou.

Passado tempo, o segundo filho disse ao pai:

- Já que o meu irmão mais velho não voltou, irei ver a folha do lilás.

- Ora, não vai, meu filho. É tão longe. A pomba me enganou.

(...) O segundo repetiu: Pai, eu vou.

- Então seja feita a tua vontade. Queres muito dinheiro e pouca bênção ou muita bênção e pouco dinheiro?

- Muito dinheiro e pouca bênção.

(...) Bem, quando o rapaz passava pela dita casa, a velha perguntou o que ele levava no balaio.

(...) Só carvão, mea velha.

- Carvão há de ser...

- Tal e qual como o mais velho – disse d. Amélia – o segundo filho nunca mais apareceu.

(...) O filho mais novo ainda era um menino...

(...) Bem, o filho mais novo respondeu: Pai, quero muita bênção e pouco dinheiro.

Os pais abençoaram muito-muito o filho que partia.
(...) Ao passar pela mesma casa, o menino apeou do cavalo, deu com a criança feridenta, tratou, pensou as feridas.
(...) Repartiu com ele e a velha a comida do balaio.
A velha, então, ensinou o caminho da folha de lilás.
- Vá por esse caminho direito. Não se incomode. Se passar entre duas pedras, saberá que são duas comadres... (TCR, p. 188-191).

Nesta narrativa existem duas personagens consideradas centrais: a pomba e o velho. Aqui já percebemos certa estranheza, pois enquanto a primeira se refere a um animal, o segundo é um humano, sendo assim concluímos que os diferentes seres se encontram dentro da narrativa, ou seja, os entes encantados ocupam o mesmo espaço que os humanos e com eles interagem.

Na história mítica, o animal oferece ao humano uma possibilidade de cura à sua cegueira – doença considerada incurável, dependendo do caso. Pela narração, percebemos que a enfermidade do velho possuía esta característica, portanto seria impossível ele voltar a enxergar normalmente, pois parece que esta cegueira já existia há muito tempo, além disso tem o agravante da idade – o homem já era idoso. Mas, eis que surge um ente o qual lhe apresenta uma possível cura, no entanto haveria de se correr risco, pois o ser encantado²⁵ manda buscar a folha de lilás em um lugar específico: “Mande buscar a folha do lilás no palácio das águas e ponha nos olhos”.

Então, como o velho não poderia ir em busca da tal folha, seus filhos se propuseram a isso, pois também tinham interesse na cura do pai. Sendo assim, o mais velho é o primeiro a se prontificar em buscar a folha do lilás, mas antes de sair, o pai pergunta se o filho quer muita bênção ou muito dinheiro e o rapaz escolhe a primeira opção. A mãe lhe prepara um balaio de comida e o rapaz sai em busca do remédio que curaria seu genitor. Porém, no meio do caminho, depara-se com uma mulher e o filho, passando fome. E quando ela pergunta ao moço o que levava dentro do balaio, ele diz ser pedra e ela diz: “Pedra há de ser”. Num determinado momento da viagem o rapaz parou para comer e a comida havia se transformado naquele objeto. Daí podemos depreender que a transformação da comida em pedra tem relação com a escolha feita antes de sair de casa, quando o pai perguntou se o filho queria bênção ou dinheiro, como ele escolheu mais dinheiro, saiu desprotegido de casa e foi castigado pelo ser encantado porque mentiu. E nunca mais ele voltou à casa de sua família.

²⁵ Eu assim a denomino porque a pomba possui características humanas, ou seja, ela é capaz de metamorfosear-se completamente ou parcialmente. Na narrativa em análise, esta segunda opção é a mais viável, pois a pomba permanece em sua forma original, mas fala – ação específica dos humanos.

Como ele não voltou à sua casa, o segundo filho se ofereceu em buscar o remédio e da mesma forma como o primeiro, escolheu mais dinheiro e pouca bênção. E ao passar pela mesma casa, encontrou a mulher e o filho e ela perguntou o que ele levava dentro do balaio e ele, da mesma forma que o irmão mais velho, mentiu dizendo ser carvão. Então a mulher falou: “Carvão há de ser” e quando o rapaz parou para se alimentar, a comida havia se transformado em carvão.

Há algo que desperta a curiosidade no fato ocorrido com esses dois rapazes: ambos, por escolherem muito dinheiro e por terem mentido à velha para não dividirem seus alimentos, foram castigados. Outra coisa que chama atenção é o fato dos dois rapazes encontrarem no meio do caminho a mesma mulher com o filho, a qual faz a mesma pergunta e a mesma fórmula ela usa para transformar o alimento em objetos que eles diziam haver dentro do balaio: “Pedra há de ser”, “carvão há de ser”. Nestas frases, percebe-se um tom de maldição, que os rapazes não percebem. Portanto, quando a comida é transformada em pedra e carvão temos a certeza de que a mulher tem características de bruxa, pois amaldiçoa e transforma suas comidas em produtos sólidos, impossíveis de serem ingeridos.

No entanto, há o terceiro filho do velho, que ao perceber a demora dos irmãos, fala ao pai que vai em busca da tal folha do lilás. Os pais não queriam isso, pois tinham medo de acontecer com ele o que acontecera com os outros, porém há uma diferença entre ambos: quando o pai pergunta o que ele queria levar, ele escolhe mais bênção e pouco dinheiro, sendo assim, os pais o abençoam e o menino parte em busca do remédio para o pai. No meio do caminho, encontra a mesma mulher com o filho ferido. O rapaz cuida das feridas do menino e divide sua comida com eles. Então, após se fartarem, a mulher ensina ao moço o caminho que o levaria à folha de lilás: “Vá por esse caminho direito. Não se incomode. Se passar entre duas pedras, saberá que são duas comadres...”

Provavelmente, essas duas pedras enfatizadas pela mulher podiam ser os irmãos que foram transformados por mentirem e não quererem dividir sua comida com ela. Além disso, notamos haver uma relação entre a pomba, que apareceu no início da história e quem disse sobre a folha do lilás, e a mulher encontrada no meio do caminho.

Na narrativa apresentada, é notória a relação existente entre o homem e a floresta, conforme já fora dito neste trabalho, há uma relação entre ambos, por esta razão há a criação dos mitos, fato este que aproxima a floresta amazônica do Olimpo grego, conforme assegurou Paes Loureiro (2002):

A encantaria não é um paraíso perdido. Não é um Éden e nem um inferno. É um Olimpo. Um espaço de quimeras. Não é aspirado, nem temido. É mundo criado pelo devaneio que é a poesia da contemplação.

Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento e da criação pelo veio do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica (LOUREIRO, 2002, p. 169).

Além disso, nota-se que é da floresta que sai a possível cura para a enfermidade, conforme mencionado anteriormente. Portanto, os seres encantados inserem-se à realidade cotidiana do homem amazônico. Perceba que no início da história, o narrador afirma: “Mesmo assim, cego, gostava de caçar. Um dia apontou a arma na direção de um galho onde estava uma pomba”.

A caça era um hábito do velho cego e como ia sozinho, aguçava sua imaginação naquele ambiente solitário e vazio e criava seus mitos, pois como já fora dito, eles eram criados, principalmente, no momento de trabalho, quando o homem possuía um contato mais forte com os elementos da natureza. Segundo Paes Loureiro (2002), o homem amazônico:

Confere à natureza uma dimensão espiritual, povoando-a de mitos, recobrando-a de superstições, destacando-lhe uma emotividade sensível, tornando-a lugar do ser, materializando nela sua criatividade, ultrapassando sua contingência na medida em que faz dela um lugar de transcendência. Assim, o caboclo se reconhece nessa natureza e amplia sua realidade, eliminando as barreiras com o ilimitado imaginário (LOUREIRO, 2000, p. 187).

3.2.2. “o luar luzindo nas cordas partidas, como se estas soassem ao contato da lua”

Outra narrativa mítica presente em *Três casas e um rio* e ambientada na floresta diz respeito a um caboclo que toca violão sem as cordas estarem completas. Esta foi vivida por Sebastião, tio de Alfredo, quando ainda era criança, logo é algo em que a personagem presenciou realmente e agora conta a seu sobrinho que ficou maravilhado com a bagagem de história que o tio possuía.

Um grito do urutaí²⁶ atravessou a mata que se sacudiu, espantada. Por fim, um violão, na cabeça do trapiche, tocou. Sebastião foi se aproximando do caboclo que tocava. Só havia quatro cordas no instrumento. O caboclo, cor de ferrugem, cabelo empinado e duro, tinha no ombro feia cicatriz de uma luta com onça. O pretinho espiava o caboclo que com tão gosto ia ponteando. Era uma admiração no guri: pois mão tão grossa, que brigou com onça, sustentou cedros, puxou canoa nas cachoeiras, tão pesada em cima das cordas, dedos tão brutos podiam tirar aquela música fininha do violão? E tão íntima, falava tão delicadamente de uns sentimentos misteriosíssimos para o pretinho! O caboclo tocou, tocou e uma corda rompeu-se. O tocador, indiferente, continuou. Partiu-se nova corda. Ficavam duas apenas. O caboclo não se rendia, tocando sempre. Na sua teima, se todas as cordas rompessem, continuaria a tocar até que o instrumento voasse de sua mão. E como visse o pretinho tão embevecido, o caboclo passou-lhe o violão e fez sinal com a cabeça para que experimentasse tocar. Também com um sinal de cabeça o pretinho disse que não. E se viu, porém, com o violão em cima de seus joelhos sujos e magrinhos, o luar luzindo nas cordas partidas, como se estas soassem ao contato da lua (TCR, p. 82-83).

A partir da narração, podemos entender que o urutaí é uma ave agourenta, pois quando ela dá um grito ao atravessar a mata, esta se sacode, espantada. Daí notamos que até a floresta se arrepia ao sentir a presença do pássaro. Portanto, isso já é um indício de que algo estranho acontecerá.

Sebastião ouve um som de violão vindo do trapiche e aquele som o atrai. O menino anda e encontra um homem tocando seu violão com algumas cordas quebradas. Ele observa o tocador, admirado e não consegue entender como aquele homem consegue tirar do instrumento, quase sem cordas, um som tão harmonioso. E como isso pode acontecer? Talvez haja uma relação entre a ave agourenta e o homem misterioso, pois os seres míticos da floresta são capazes de dar poderes aos humanos e talvez seja por causa disso que o caboclo consegue tocar tão bem, mesmo que seu violão não tenha corda suficiente para isso: “O caboclo tocou, tocou e uma corda rompeu-se. O tocador, indiferente, continuou. Partiu-se nova corda. Ficavam duas apenas. O caboclo não se rendia, tocando sempre”.

²⁶ *Urutaí* – s.m. pássaro amarelado, com abdômen vermelho, com asas e caudas pretas (ASSIS, 2004, p. 104). É uma ave noturna que canta, geralmente, em noites de luar.

Outro símbolo curioso que aparece na narrativa é a lua, portanto percebe-se que o encontro entre Sebastião e o tocador de violão acontece à noite – momento em que os encantados despertam e passeiam pelo mundo dos vivos. A primeira “associa-se à imaginação e fantasia, como reino intermediário entre a negação da vida espiritual e o sol fulgurante da intuição” (CIRLOT, 1984, p. 354), além disso, ela intervém nas ações humanas e “age sobre os objetos” (BOGÉA, 2003, p. 70), conforme notamos no seguinte fragmento da narrativa em análise: “o luar luzindo nas cordas partidas, como se estas soassem ao contato da lua”. Portanto, percebe-se que “Dalcídio Jurandir inscreve a lua nas narrativas como entidade mítica” (Idem, *ibidem*), pois é nítida a autoridade que esta possui ao entrar em contato com o violão do caboclo que, embora esteja com as cordas quebradas, emite melodia como se estivesse em perfeitas condições para isso. Nessa referência, nota-se o encantamento trazido tanto pelo tocador como pela presença da lua, a qual dá inspiração (ou seria poder?) ao homem.

Neste mito é interessante notar a importância da natureza presente na obra dalcidiana, pois ela comanda as atitudes dos homens, como observa Paulo Nunes (1996):

Mas, sem dúvida nenhuma, atenção especial, merece, nesta obra [Três casas e um rio], o destaque emprestado à natureza marajoara. Nestes rincões amazônicos, a natureza é de tal forma sobrepujante que nos faz lembrar aquela literatura produzida no Brasil do século passado, que era orientada pelo Determinismo mesológico. As personagens literárias eram subjugadas pela força da natureza, que não lhes dava opção: a ambientação natural submetia à sua própria vontade o destino das personagens (NUNES, 1996, p. 62-63).

É interessante perceber a relação existente entre homem e natureza. A segunda sobrepuja o primeiro, porém o espaço é organizado a partir das ações humanas, conforme já fora citado num outro momento deste trabalho, portanto um necessita do outro para que o imaginário seja suscitado, pois nessa relação a natureza impõe sua força. No entanto, “as vontades humanas podem mais porque são dirigidas pela consciência, pelos pensamentos, pelos desejos humanos” (NUNES, 1996, p. 63). E, conforme já fora mencionado no segundo capítulo, a consciência, a percepção são categorias importantes para a ocorrência do imaginário, sendo assim há uma dependência entre homem e natureza, uma vez que ambos possuem seu grau de importância na construção do imaginário de determinada região.

Na história mítica apresentada, o imaginário é manifestado a partir da experiência da personagem com os elementos provenientes da mata, embora o caboclo não se enquadre nesse aspecto, mas é estranho entender o motivo dele ficar sozinho, à luz do luar, tocando violão com cordas quebradas, por esta razão entendemos que o homem ou é um ser encantado ou

possui poderes sobrenaturais, oferecidos pela força da natureza marajoara. Ou talvez ele nem tenha existido realmente e seja fruto da imaginação de Sebastião, pois conforme afirmou Mircea Eliade (1986): “os mitos na realidade incitam o homem a criar, e abrem continuamente novas perspectivas para o seu espírito inventivo” (ELIADE, 1986, P. 125). Por estar tanto tempo na solidão da noite, próximo ao rio, é possível que o menino tenha criado este outro personagem para lhe fazer companhia naquela noite solitária. No entanto, tal criação mítica possui poeticidade, logo não é algo tirado do vazio, uma vez que o mito amazônico é poético porque representa uma realidade e porque existe o conhecimento desse espaço.

3.2.3. “Hum, metida com meuã! Teve filho com bicho”

A história a seguir merece destaque, pois retrata a história de uma mulher que namorou com um pé de maniva²⁷ transformado em homem. Em determinada ocasião deste trabalho, foi citado o poder de metamorfose que existiam nos mitos antigos, fato este que perdura até hoje, uma vez que as narrativas presentes em *Três casas e um rio*, embora façam parte da memória de um povo, ainda são atuais naquela região, no entanto com o decorrer do tempo, elas sofrem variações e são adequadas ao contexto que são narrados.

Assim é a história da mulher que teve filho com um homem branco, bonito, o qual, segundo a narradora, é o pé de maniva com quem a moça se encontrara dias atrás: “A moça tinha tido filho com um pé de maniva”. Como ela desejou que aquele elemento da natureza fosse um homem, dias depois, ao ir ao mesmo roçado encontrou um homem bonito, com quem teve um relacionamento e como fruto nasceu um menino branco de olhos verdes, conforme nos conta a narradora da história, Adalzira:

Adalzira, então, contou que, certo dia, uma moça viu no sítio aquele pé de maniva e exclamou: Ah, se esse pé de maniva fosse um homem, eu me casava com ele. Dias depois, no mesmo roçado, lhe apareceu um rapaz que ela achou tão bonito, tão alvo... Namoro vem, namoro vai, a moça não demorou, emprenhou.

[...]

- Mas bem. A moça ficou grávida, não foi? Pois quando ela teve o filho, o rapaz disse: nunca banhe o nosso filho – lá deles – na água fria. E ela assim fazia. A criança era alvinha que só uma tapioca, os olhos verdes como a folha da maniva. A mãe – lá dele – criava o filho como o pai – lá dele – mandava. Um dia, a moça teve que ir ao roçado e deixou o curumim com a avó. A avó era uma velha tão birrenta, tão sem paciência, que só fervendo a diaba velha dentro de uma chaleira. A criança na mão da velha principiou foi a chorar. Talvez, e isto é por minha conta, talvez por via de só olhar a cara da velha. A avó – lá da criança – fez uma papa de beijucica²⁸ e deu pro neto. Qual! Nada do jito²⁹ se calar. A velha não pôs dúvida. Fez foi encher uma tina d’água, tirou o penso da criança e meteu o bichinho dentro da água fria! Paf! Pois a criança não se desfez todinha na água tal qual a tapioca? Pois foi. A velha aí ficou com cada zolhão em cima da água e disse: “Hum, metida com meuã! Teve filho com bicho”. A moça tinha tido filho com um pé de maniva (TCR, p. 278-279).

Mais uma vez encontramos, nas narrativas míticas do romance em análise, a intervenção do narrador da história no “causo” o qual ele próprio conta. Adalzira narra e interpreta, ao mesmo tempo, a história contada. Isso é percebido nos seguintes trechos:

²⁷ Maniva – s.f. planta da família das Euforbiáceas que depois de moída se presta a fazer a maniçoba; é altamente venenosa (ASSIS, 2004, p. 64).

²⁸ Beiju – s.m. bolo feito de massa e mandioca ou de tapioca; adj. pessoa frágil. Há várias espécies: beijucica; var. beju (ASSIS, 2004, p. 24).

²⁹ Jito – s.m. pequeno (Idem, p. 59).

“Talvez, e isto é por minha conta, talvez por via de só olhar a cara da velha”; “nunca banhe o nosso filho – lá deles – na água fria”; “a mãe – lá dele – criava o filho como o pai – lá dele – mandava”. Nesses trechos é notória a preocupação da narradora em deixar claro que esse fato aconteceu com outra pessoa e não com ela mesma, por esta razão ela enfatiza a expressão “lá dele”. Assim, percebe-se a pluralidade de vozes, já mencionada em outra narrativa analisada neste trabalho.

Segundo Milton Santos (1997), o espaço é construído a partir das ações das personagens, fato este percebido na história transcrita acima, pois a floresta – simbolizada pelo roçado – é um lugar, aparentemente, “amplo, indistinto e monótono” (MOREIRA, 1989, p. 70), no entanto ela contém “toda espécie de perigos e demônios, de inimigos e doenças” (CIRLOT, 1984, p. 257), por esta razão é um espaço privilegiado para a construção do imaginário local, conforme observamos na narrativa acima transcrita, pois um elemento da natureza (pé de maniva) transforma-se em homem, tem relações com uma mulher e com ela tem um filho, que carrega em sua genética a característica do pai e ao final, desfaz-se como tapioca.

O que ocasionou a criança a desfazer-se “todinha na água tal qual a tapioca” foi o fato dela ter entrado em contato com a água fria. Aqui temos dois símbolos interessantes: “água” e “fria”. O primeiro símbolo, já estudado na narrativa da Cobra Grande, é, segundo Jean-Eduardo Cirlot (1984): “o princípio e o fim de todas as coisas” (CIRLOT, 1984, p. 62), porém na história do meuã está associado à última característica, pois a partir do contato entre o menino e a água foi descoberto o relacionamento da mulher com um ser encantado e o motivo da gravidez, além da possível “morte” do menino. Sobre o símbolo “fria”, Cirlot afirma: “Graças ao frio, o ar ganha em virtudes ofensivas, espiritualiza-se e desumaniza-se” (Idem, p. 265), portanto a partir dessas considerações, entendemos que a criança era, também, em ser encantado e por isso não poderia levar uma vida normal, se não o encanto acabaria e alguma coisa de extraordinário aconteceria, como ocorreu na narrativa: ela se desfez, ou seja, morreu, desumanizou-se para tornar à forma original, qual seja da tapioca. Mas qual a relação entre a tapioca e a maniva? Segundo Rosa Assis, tapioca é uma espécie de “farinha em grãos maiores e bem alva que se extrai da mandioca” (ASSIS, 2004, p. 97), por isso a narradora descreve o menino: “a criança era alvinha que só uma tapioca”, uma vez que a mandioca é a raiz da maniva, então quando se arranca esta planta, sua raiz vem junto e é aproveitada para fabricação da tapioca.

Mas por que ela é metamorfoseada em um ser masculino e não feminino, como sugere seu próprio nome? Talvez pelo simples motivo de suas raízes lembrarem o falo masculino.

Outra possível interpretação pode ser dada pelo próprio mito, pois a moça desejou que aquele pé de maniva fosse um homem: “Ah, se esse pé de maniva fosse um homem, eu me casava com ele” e na semana seguinte, lá estava ele, um homem “tão bonito, tão alvo” com quem essa mulher teve uma relação. No entanto, a moça, em momento algum se perguntou de onde teria vindo aquele homem, pois como era alvo de seu desejo, rendeu-se a seus braços sem desconfiar se havia algo estranho com ele. Aqui podemos encontrar a função fantástica do imaginário, como observou Gilbert Durand (1997):

O imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor. Tal é o desígnio que a função fantástica nos revelou (DURAND, 1997, p. 432).

Mas como na Amazônia, o homem ocupa o mesmo espaço que os seres míticos e com eles convivem harmonicamente, tudo lhe parece natural, então além da presença da floresta, existem também os encantados, os quais possuem poderes sobrenaturais que protegem, atraem, castigam. Embora não sejam seres “deste mundo”, são mais fortes que os humanos e ajudam a compor a paisagem amazônica, conforme afirmou Paes Loureiro (2002):

Essa paisagem, no entanto, além das palmeiras nativas, incorpora as “encantarias”, lugar imaginal habitado pelos deuses produzidos por esse homem, caboclo teogônico da Amazônia. Deve-se ainda ressaltar que a paisagem é, também, a intersecção entre o visível e o invisível, o quiasmo entre o real e o imaginário. A paisagem amazônica é, portanto, constituída pelo rio, pela floresta e pelas “encantarias” (LOUREIRO, 2002, p. 141-142).

CONCLUSÃO

No decorrer desta pesquisa, buscou-se estabelecer uma relação entre o mito e o imaginário, haja vista serem conceitos que ao longo do tempo vêm sendo objetos de investigação por parte da ciência, por esta razão várias áreas do conhecimento – Psicologia, Antropologia, Sociologia, Filosofia etc. – permitiram-se investigar mais a fundo sobre eles, e quase todas as discussões encaminham-se ao estudo da narrativa. Deste modo, comungamos com o teórico Gilbert Durand (1997), quando este nos diz que: “o mito já é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias” (DURAND, 1997, p. 63). Portanto, se o mito está inserido na linguagem, ele é discurso, assim sendo ambos dependem do contexto em que ele fora criado. A descoberta deste mote abriu caminho para a proposta desta pesquisa, que se aventurou investigar a presença das narrativas míticas na obra *Três Casas e um Rio* de Dalcídio Jurandir. Uma vez identificado o mito como narrativa, percebeu-se que é também criação, a qual depende do imaginário, ambos complementando-se na composição poética tecida por Dalcídio Jurandir em *Três Casas e um Rio*. Tanto um quanto outro são criações coletivas, que se materializam por meio da voz, pois o ato de narrar uma história exige consciência, sabedoria, conhecimento e imaginação. Como foi dito no primeiro capítulo, o mito é a transmissão de um saber, portanto ele depende do homem para não se esvaír no tempo. Assim assegura Gilbert Durand:

O mito e imaginário, longe de nos aparecerem como um momento ultrapassado na evolução da espécie, manifestaram-se como elementos constitutivos – e instaurativos, como julgamos ter mostrado – do comportamento específico do *homo sapiens*. Por isso, parece-nos que uma das tarefas mais sérias na procura da verdade e na tentativa de desmistificação é discernir com clareza a mistificação e o mito. E não jogar com a raiz das palavras. Querer “desmitificar” a consciência aparece-nos como a tarefa suprema de mistificação e constitui a antinomia fundamental: porque seria esforço imaginário para reduzir o indivíduo humano a uma coisa simples, inimaginável, perfeitamente determinada, quer dizer, incapaz de imaginação e alienada de esperança (DURAND, 1997, p. 429-430).

Em relação ao imaginário, chama-nos atenção para nestas considerações finais a relação que possui com o poder e reportando esse caráter para a obra analisada, podemos entender que as relações de poder não existem apenas em nossa sociedade material, mas também acontecem nas sociedades onde as representações do mito e imaginário são uma constante, conforme a sociedade participante do romance analisado.

Em *Três casas e um rio*, as narrativas míticas – configuradas em encaixe, na obra – ajudam a compor o quadro da sociedade cachoeirense, pois além das personagens que

transitam no romance, têm-se também os seres mitológicos, os quais se inserem na realidade do homem. Tais narrativas são *leit-motive* na construção de uma poética ficcional em Dalcídio Jurandir, ou seja, acrescenta outras histórias e mostra a importância das práticas culturais, uma vez que o autor possui experiência e memória ribeirinha, além de ser politizado, pois tinha ascendência socialista, por isso traz algumas referências a esse respeito para suas obras. Major Alberto é a maior figura política presente no romance, pois era Secretário da Intendência Municipal há tantos anos e fiel às suas convicções políticas, capaz até mesmo de pôr seu cargo a perder:

Dr. Bezerra, ganhasse ou não a pendência, continuaria com as suas fazendas, os passeios à Europa. Os correligionários ficassem chupando o dedo. Major compreendia que era, de certo modo, uma peça indispensável àquela engrenagemzinha burocrática, na Intendência. Mas se o dr. Lustosa ganhasse, não o conservaria no cargo. Não perdoaria do Major aquela recusa ao convite de aderir à oposição. “Mas que oposição?”, era a pergunta que fazia ao pé do fogão a d. Amélia (TCR, p. 13).

Vicente Sales, quando escreve o artigo “Chão de Dalcídio”, afirma: “é por isso que ele se aproxima das lutas e vicissitudes de seu povo, consegue captar a visão e o sentimento de todas as coisas plantadas pelo homem naquele chão de Marajó, exprimir a verdade regional com amplitude universal” (SALES, 1996, p. 70). Assim sendo, Dalcídio escreve suas obras ficcionais e as mescla com sua própria realidade: “As experiências foram vividas e, por isso, permitiram-lhe fazer com autenticidade a literatura do cotidiano, nos campos de Marajó, como nos bairros pobres de Belém” (Idem, p. 66).

Ainda percebemos, nas obras do escritor marajoara, a animização da natureza, conforme tivemos a oportunidade de ler na análise de alguns mitos, a qual demonstra a dependência do homem diante dela. Aqui, retomo uma citação de Paulo Nunes: “as personagens literárias eram subjugadas pela força da natureza, que não lhes dava opção: a ambientação natural submetia à sua própria vontade o destino das personagens” (NUNES, 1996, p. 62-63), mas “as vontades humanas podem mais porque são dirigidas pela consciência, pelos pensamentos, pelos desejos humanos” (Idem, *ibidem*), ou seja, no decorrer da narrativa, homem e natureza se imbricam, e esse fato torna o texto dalcidiano, poético.

Portanto, não há como escrever sobre o mito, sem falar sobre a importância da natureza presente na obra, por esta razão, acolhemos a sugestão do filósofo Gaston Bachelard e dividimos os mitos por matéria, conforme já mencionado. Sendo assim, escolhemos pesquisar o mito e o imaginário a partir das narrativas míticas selecionadas. Foi difícil fazer

tal escolha, pois é grande o número delas em *Três casas e um rio*, mas acredito ter feito a seleção pertinente para a proposta deste trabalho.

Como foi mencionado na apresentação desta pesquisa, o desejo de leitura e estudo das obras dalcidianas vai além de um desejo acadêmico. Enquanto pesquisadora das obras deste autor considero as pesquisas acadêmicas de suma importância, na busca por vãos mais altos, transpor os muros acadêmicos e promover o encontro das obras dalcidianas com o leitor não-acadêmico. Acredito, também que este encontro proporcionará a relação que buscamos apontar durante esta pesquisa: mostrar que a realidade, uma vez transfigurada pelo imaginário do autor, transpõe as barreiras ficcionais e apontam para um discurso social. O conjunto de sua obra tem recebido um merecido acolhimento nos meios acadêmicos paraense. O anseio desta pesquisa é contribuir para as discussões e estudos das obras dalcidianas, somando às pesquisas já realizadas e quem sabe, servindo de mote para outras pesquisas. A literatura de expressão amazônica, em especial a obra aqui pesquisada é um manancial de mitos, que referenda os estudos das relações do imaginário e a realidade, uma vez que estes compõem o cenário da obra *Três Casas e um Rio*. Dalcídio Jurandir, apesar de ambientar suas obras em solos paraenses, não limita seu enredo e personagens a um regionalismo piegas e apaixonado, soma-se à fala cabocla, aos mitos amazônicos, à cor local, um universalismo poetizado pelas nuances desta região.

Conforme dito anteriormente, esta pesquisa não se esgota aqui, ela é apenas o passo inicial para futuros trabalhos referentes a estas temáticas, não apenas em Dalcídio, mas em outros escritores que se valem do cenário amazônico como ambiente de suas obras.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Rosa. *Dalcídio Jurandir, uma leitura do carço de tucumã: vias de sonho e fantasias*. In: Asas da Palavra, nº 17. Belém: Unama, 2004.
- ASSIS, Rosa & CERQUEIRA, Ana. *E vêm chuva... um glossário de Dalcídio Jurandir*. Belém: Editora Amazônia, 2004.
- ASSIS, Rosa. *Dalcídio Jurandir: a simplicidade de um simples e alguns aspectos de sua obra*. In: Asas da Palavra, nº 04. Belém: Unama, 1996.
- AYALA, Maria Ignez. *Cultura popular e temporalidade*. Ensaio originado do texto-base da conferência “Diferentes temporalidade da literatura oral e popular”, apresentada em Gramado, 26/06/2002, no GT Literatura Oral e Popular da ANPOLL, em seu XVII Encontro Nacional.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Alain Marcel Mouzat, Mário Laranjeira. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins, Fontes, 1990.
- BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. In: LEACH, Edmund ET alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).
- BERND, Zilá. “Inscrição do oral e do popular na tradição literária brasileira”. In: *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BOGÉA, José Arthur. *Bandolim do Diabo: Dalcídio Jurandir: fragmentos*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Editora Contexto, 1996.

- CARPENTIER, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso”. In: *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradutor Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução: Pola Civelli; Revisão: Geraldo Gerson de Souza. 2ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Significado*. Trad. Antônio Marques Bessa. 1978.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FARES, Josebel Akel. *Imagens poéticas de águas amazônicas*. In: *Asas da Palavra*, nº 18. Belém: Unama, 2004.
- FARES, Josse. “Canto elegíaco do rio: a serpente em Três casas e um rio, de Dalcídio Jurandir”. In: LEITE, Marcus Vinnicius (Org.). *Leituras dalcidianas*. Belém: Unama, 2006.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *Largueza e lassidão: a mitopoética do espaço das águas*. Belém, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: [s.n.], 2002.
- GALVÃO, Pedro et al. “Um escritor no purgatório”. In: *Asas da Palavra*. V. 3, nº 4. Belém: Unama, 1996.
- HOLANDA, Sílvio. “Mito e sociedade em Dalcídio Jurandir: anotações em torno do Marajó”. In: *Asas da Palavra*. V. 8, nº 17. Belém: Unama, 2004.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira; [adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza]. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JURANDIR, Dalcídio. “Eneida entrevista Dalcídio”. In: *Asas da Palavra*, nº 04. Belém: Unama, 1996.
- JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. Belém: CEJUP, 1994.
- JURANDIR, Dalcídio. *Edição crítica de Chove nos campos de Cachoeira*. Belém: UNAMA, 1998.

- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Tradução Manuel Ruas. Portugal: Editorial Estampa, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Revisão etnológica de Júlio Cezar Melatti. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução Antônio Marques Bessa. São Paulo: Edições 70, 1978.
- LIMA, Venício Artur de. *Comunicação e cultura: as idéias de Paulo Freire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas, volume 4*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Elementos de estética*. 3. ed. rev. e ampl. Belém: EDUFPA, 2002.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. *A ilha encantada: medicina e xamanismo numa comunidade de pescadores*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1990.
- MOREIRA, Eidorfe. *Obras reunidas de Eidorfe Moreira*. Belém: CEJUP, 1989.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- NUNES, Benedito. “Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco”. In: *Asas da Palavra*. V. 8, nº 17. Belém: Unama, 2004.
- NUNES, Paulo. “O coração sente um jeito marajoara de ser: minha gapuição em Três Casas e Um Rio, de Dalcídio Jurandir”. In: *Asas da Palavra*. V. 3, nº 4. Belém: Unama, 1996.
- NUNES, Paulo. *Aquonarrativa: Uma leitura feita de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*. Belém: Unama, 2001.
- NUNES, Paulo. *O coração sente um jeito marajoara de ser: minha gapuição em Três casas e um rio, de Dalcídio Jurandir*. In: *Asas da Palavra*, nº 04. Belém: Unama, 1996.
- NUNES, Paulo. *Contribuições para conceituação e caracterização da literatura amazônica*. [Ensaio, material didático de aula, UNAMA, Belém, inédito].
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007.

- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Marina Appenzeller; revisão técnica Maria da Penha Villela-Petit. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- SACHS, Ignacy. “Aculturação”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, vol. 38, 1989.
- SANTOS, Milton. *Metamorfozes do espaço habitado*. 5ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. Tradução: Duda Machado. Edição revista por Arlette Elkaïm-Sartre. São Paulo: Ática, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés; Produção: Plínio Martins Filho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- TORRES, Olinto; MARANHÃO, Haroldo e GALVÃO, Pedro. *Um escritor no purgatório*. In: *Asas da Palavra*, nº 04. Belém: Unama, 1996.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.