

MITO E LITERATURA: A MYTHODOLOGIA ENTRE A EXPERIÊNCIA E A CRÍTICA
 MYTH AND LITERATURE: THE MYTHODOLOGY BETWEEN EXPERIENCE AND CRITICISM

Rogério Gonçalves de Carvalho ¹

RESUMO: A literatura sempre foi devedora de sua origem mítica e, mesmo quando tentou se afastar dessa fonte original, e em alguns momentos tomar o seu lugar na forma de uma "literatura absoluta", retornou para narrar algo que faz parte essencial de nosso passado linguístico. No desenvolvimento das críticas literárias, atravessadas por essas idas e vindas da literatura ao seu berço mítico, o espaço do mito invariavelmente foi mitigado. É compreensível, uma vez que as críticas e teorias literárias são exercícios posteriores à experiência da escrita e da leitura. No entanto, em um esforço de pôr em movimento a teoria do imaginário contra os racionalismos extremos das críticas modernas, o antropólogo Gilbert Durand desenvolveu uma crítica literária em que o mito tivesse papel central e fundamental, crítica que ele denominou de mythodologia. Nesta crítica, realizada em dois momentos, a mihanálise e a mitocrítica, isto é, o mito universal presente em um escritor e sua obra, seguido de uma análise dos mitemas da obra em sua perspectiva simbólica e imaginária, Durand indica como a literatura pode ser pensada entre a crítica e a experiência da escrita e da leitura, dada as possibilidades de eufemização do mito na própria obra literária.

Palavras-Chave: Mito e literatura, Gilbert Durand, Mythodologia, Mihanálise, Mitocrítica.

ABSTRACT: *Literature has always been indebted to its mythical origin, and even when it tried to move away from that origin, and at times take its place in the form of an "absolute literature," it returned to narrate something that is an essential part of our linguistic past. In the development of literary criticism, traversed by these comings and goings of literature to its mythical cradle, the space of myth was invariably mitigated. It is understandable, since criticism and literary theories are exercises after the experience of writing and reading. However, an effort to move the theory of the imaginary against the extreme rationalisms of modern criticism, the anthropologist Gilbert Durand developed a literary criticism in which the myth had a central and fundamental role, criticism that he called mythodology. In this critique, realized in two moments, mihanálisis and the mithcriticism one, that is to say, the universal myth present in a writer and its work, followed by an analysis of the mitemas of the work in its symbolic and imaginary perspective, Durand indicates how Literature can be thought between criticism and the experience of writing and reading, given the possibilities of euphemizing myth in the literary work itself.*

Keywords: *Myth and literature, Gilbert Durand, Mythodology, Mihanálisis, Mithcriticism*

¹ Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da USP, Doutor em Ciência da Religião pela PUC de São Paulo, Professor do IEC (Instituto de Estudos Contemporâneos). Contato: rogeriogcarvalho@gmail.com.

Introdução

No mito do Popol Vuh, obra maia-quiché do século XVI, na narração da quarta criação do homem, conta o fatídico momento em que os gêmeos protagonistas são desafiados pelos seres submundanos, os senhores de Xibalba:

*Assim então eles se alegraram
E foram jogar no campo de jogo de bola.
E durante muito tempo jogaram sozinhos.
Eles limpavam o campo de jogo de bola de seus pais.
E quando os senhores de Xibalba ouviram isso:
"Alguém lá em cima começou de novo um jogo sobre nossas cabeças.
Eles não se envergonham
De ficar batendo o pé por toda parte lá em cima?
Não está Hun Hun Ah Pu morto,
E Vuqub Hun Ah Pu,
Por tentarem se vangloriar diante de nós? " 2*

Os gêmeos querem a vingança pela morte de seus pais e seguem o mesmo roteiro de escolhas difíceis para resolver os jogos e “quebra-cabeças” propostos pelos senhores de Xibalba. Desde a decisão sobre qual estrada tomar – a vermelha, a preta, a branca ou a amarela – até resolver como passar a noite nos quartos que lhes foram preparados – “Casa do Calafrio”; “Casa do Jaguar”; “Casa do Morcego”; “Casa da Faca” – os gêmeos caminham em uma rota cheia de armadilhas.

Chicó, personagem da obra *Alto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, cada vez que contava alguma história extraordinária, quando perguntado como aquilo seria possível, respondia: “– Não sei, só sei que foi assim”.

Santo Agostinho ³ (ao tentar dar uma noção sobre o tempo, afirmou: “Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei”. E completa: “Por isso, o que nos permite afirmar que o tempo existe é a sua tendência para não existir”.

² Brotherson, G.; Medeiros, S. (Orgs). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 191-192.

³ Agostinho. *As confissões*. Livro 11, Capítulo 14. São Paulo: Edameris, 1964.

Tentar definir o que o mito é, de alguma forma é esbarrar em seu poder fugidio, em sua imunidade a explicações racionais. Tanto as histórias extraordinárias dos gêmeos do Popol Vuh, como as de Chicó, quanto a noção de tempo de Agostinho, estão no mesmo patamar, na mesma dimensão do mito, ou seja, da experiência, da vivência com algo que não pode ser explicado de forma cabal. Assim, o mito se dá na “não explicação”, na tendência em “não existir”, justamente porque existe de acordo com o que se conta, com o que se narra. Narração geralmente cheia de armadilhas como a dos senhores de Xibalba, de rotas imponderáveis entre a existência e a inexistência, entre o “eu sei, não sei”.

Aliás, narrar é o núcleo de sentido do mito, mas também da religião e da literatura. Estes, mito, religião e literatura, estão no campo da experiência, do imediato, para, só em um segundo momento, serem mediados. São estratégias da linguagem humana que se encontram na categoria da *primeiridade*, conforme a Semiótica de C. S. Peirce ⁴ de onde surgem experiências monádicas, de um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado e se traduz em um simples sentimento de “qualidade”.

O parentesco do mito com a arte, e do mito e a arte com a religião, fez com que Benedetto Croce ⁵, por exemplo, afirmasse que a arte é uma linguagem que se esconde sob um sentimento único, que ele chamou de “inefável”, isto é, que em seu poder inebriante, é indizível, que não pode ser explicado. Por isso, o mito segue em uma trajetória, uma vereda de negação ao patrulhamento inflexível do determinismo causal, dos modelos científicos de simplificação, disjunção, exclusão e redução; a ciência não dá conta de uma simplicidade tão complexa ⁶ quanto “eu só sei que foi assim”.

Outrossim, na astúcia de fugir da armadilha historicista e reciclar a função do mito, (Lezama Lima), poeta e ensaísta cubano, almejou tecer a história da

⁴ Santaella, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁵ Croce, B. *Breviário de estética – Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.

⁶ Morin denomina esse campo complexo de *Unitas Multiplex*.

América Latina pelos contrapontos de "eras imaginárias", pois são dimensões onde reinam as fábulas e os mitos:

Somente o difícil é estimulante; somente a resistência que nos desafia é capaz de assestar, suscitar e manter nossa potência de conhecimento, mas, na realidade, o que é o difícil? O que está submerso, tão somente, nas águas maternas do obscuro? O originário sem causalidade, antítese ou logos? É a forma em devir em que uma paisagem vai em direção a um sentido, uma interpretação ou uma simples hermenêutica, para ir depois em busca de sua reconstrução, que é o que marca definitivamente sua eficácia ou desuso, sua força ordenadora ou seu apagado eco, que é sua visão histórica. ⁷

Para o autor cubano, o comando da história não se daria pela sincronia dos fatos, que encontra grande dificuldade para entender e fixar a identidade cultural latino-americana, e sim, pela diacronia das imagens e das narrativas expressas na arte e na literatura. Da mesma forma, o mito é estimulante justamente porque é difícil, porque apresenta uma resistência à compreensão, mas, ao mesmo tempo, incita e seduz na busca de conhecimento e teorização. Na medida em que cresce a dificuldade de entender o mito, cresce também a curiosidade e as fórmulas para tentar defini-lo.

O mito ainda pode ser comparado com um jogo dentre tantos jogos, feito de regras como de uma infinidade de possibilidades e versões. Dentre esses tantos jogos, talvez aquele que melhor se compare com os jogos de linguagem do mito é um jogo chamado apenas de "o jogo". ⁸ A regra do jogo é extremamente simples: não se deve em hipótese nenhuma pensar no jogo, pois, a partir do momento que você pensa nele, imediatamente você perde. Logo, o objetivo do jogo, diferente da maioria dos outros jogos, não é ganhar, dado que você sempre perde. Quanto mais tempo não pensar no jogo, melhor. Entretanto, ao pensar no jogo, você deve anunciar que perdeu. Isso pode ser feito aos participantes ou mesmo para todos que conhecem o jogo. A comunicação pode então ser feita

⁷ Lezama Lima. J. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 47

⁸ Também algumas vezes chamado de "jogo mental".

por qualquer mídia disponível, de jornais até redes sociais, ou apenas falando em voz alta “perdi”.

Em que pese a forma bizarra e aparente *nonsense* do jogo ⁹, o mito tem boa semelhança. O mito é o que é, e, se analisado ou pensado, logo o perdemos. A melhor forma de se aproximar do mito é não pensar nele. Mas, como isso para nós é praticamente impossível, devemos anunciar que perdemos. Anunciar nada mais é do que discursar sobre o mito, tangenciar sem nunca entrar, ou, uma vez dentro, nunca sair. O mito igualmente é um jogo de premeditada derrota. Mas, a derrota é exatamente o que faz do mito um jogo a ser jogado permanentemente. Uma vez que o conceito escapa, um novo ciclo de narração surge, de tal forma que o mito repousa no berço do princípio do eterno retorno.

Mas, como somos eminentemente metafísicos, aprendemos a pôr a experiência separada da razão e, ainda que *“entre quem pensa e o que é pensado passa o mistério, o pensamento filosófico procurou sempre ultrapassar o mistério [...] E, procurando superar o mistério, pendeu mais para as matemáticas e para as ciências do que para a arte e a religião”*. ¹⁰ Ou seja, porque somos obsessivamente explicativos e retóricos, criando uma tendência e uma ânsia que dominou também os estudos e pesquisas sobre o mito, não por acaso a história das religiões, as teorias literárias, a antropologia, a linguística e outras ciências criaram as suas próprias mitogonias.

Na busca por alguma sistematização dos mitos, os berços de mitogonias nos deram uma ilusão *“afirmando que o imenso labirinto não deixa de ter a sua planta, porque o mito nada mais é que ciência primitiva, ou história, ou personificação de fantasias do inconsciente, ou ainda algum outro ‘solvente’ atualmente na graça dos sistematizadores”*. ¹¹

⁹ Mais informações obre “o jogo” podem ser obtidas em: <http://ilostthegame.org/>, ou em [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jogo_\(jogo_mental\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jogo_(jogo_mental)).

¹⁰ Maraschin, J. *Pensamento metafísico: Religião e teologia na pós-modernidade*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2004, 15 p. (Mimeo), p. 1.

¹¹ Ruthven, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 14.

Sistematizar ou encontrar um mapa desse labirinto que é o mito também passa a ser uma de nossas tarefas aqui. Se por um lado o mito exerce poder de sedução pela sua constante atualização e vivacidade na experiência, por outro lado, igualmente exerce poder de sedução pela possibilidade de ser pesquisado, analisado, comparado ou sistematizado. De qualquer modo, a “armadilha mítica” foi montada e, tendo sido disparada, seja no âmbito da religião ou da literatura, estamos presos. Cabe, ao realizarmos a tarefa de nos desvencilhar, logo em seguida encontrar nossas próprias veredas diante do poder do mito.

VEREDAS PERCORRIDAS PELO MITO

Devemos começar por aquela que talvez seja uma das vielas mais antigas percorrida pelo mito: a mitogonia criada pelo evemerismo. Diz-se que Evêmero, siciliano do século IV a.C., teria escrito um romance em que descreve uma viagem a uma ilha imaginária e, ali, soube que existia uma inscrição na parte interna do templo de Zeus que indicava que Zeus nasceu em Creta, viajou pelo Oriente e foi proclamado deus, antes de retornar para a sua terra, onde morreu.

O que se sabe sobre o romance de Evêmero não é original, senão aquilo que foi preservado na *História Eclesiástica* de Eusébio. Também não se sabe se Evêmero não estaria fazendo uma menção a Alexandre Magno na Índia. Mas, uma coisa é certa, contrariando o conselho de Malinowski, para quem os mitos significam apenas aquilo que dizem, Evêmero procurou dar uma explicação “natural” para o surgimento de Zeus, uma divindade

Evêmero não estava sozinho na busca por explicações “naturalistas” para fenômenos e eventos que, desde muito tempo, se mantinham preservados em narrativas lendárias, extraordinárias ou etiológicas. Seus “colegas” gregos, caminhantes da mesma estrada, chamados filósofos Pré-socráticos, também apelidados de “naturalistas”, estavam interessados na natureza (*physis*) e na origem de todas as coisas. Embora tenham se inspirado em ideias antigas e míticas como a dos quatro elementos (fogo, terra, água, ar), de modo pioneiro

procuraram explicações para a origem da natureza na própria natureza e não mais apenas nos poderes ou qualidades das divindades.¹²

Para o cristianismo emergente dos séculos I e II d.C., o evemerismo caiu como uma luva para atacar o paganismo e afirmar que seus deuses tinham origens naturais e não sobrenaturais.¹³ Deuses, portanto, que não passavam de reflexos de qualidades ou poderes da natureza¹⁴, ou como afirmava Frazer: "são explicações erradas de fenômenos, quer da vida humana, ou da natureza externa".¹⁵

Palaifatus, seguindo a trilha do siciliano e dos gregos, no século IV a.C., transformou eventos míticos em acontecimentos possíveis, isto é, história e não mito. Muitas vezes se faziam esforços no sentido de vincular um evento astronômico a episódios míticos. Em teorias mais modernas, vários personagens míticos teriam existido historicamente e, depois, teriam se tornado em ciclos lendários preservados primeiro em forma oral.¹⁶

Todas essas investidas sobre as noções míticas, sejam evemeristas, palaifatistas,¹⁷ ou naturalistas, tiveram uma finalidade declarada: a demitologização, e um efeito colateral: a "para-história", ou "aquela que registra não o que aconteceu, mas o que as pessoas, em diferentes épocas, diziam ou

¹² No século VI a.C., Teágenes de Régio achava que os mitos deveriam ser interpretados como alegorias de eventos e fenômenos naturais da Terra.

¹³ Vide Walter Raleigh em sua *The history of the World*, de 1614; George Sandys em *Ovid's metamorphosis*, de 1632; Jacob Bryant em *New System... of ancient mythology*, de 1774; Charles François Dupuis em *Origine de tous les cultes*, de 1794; Holbach em *Système de la nature*, de 1770; Robert Wood em *Na essay on the original genius and writings of Homer*, de 1775; John Ruskin em *The Queen of the air*, de 1869; Francis Bacon em *The Wisdom of the ancients*, de 1619.

¹⁴ Para Cícero, em sua obra *De Natura Deorum*, os deuses pagãos pertenciam às fábulas ímpias que apresentavam teorias científicas muito imaginativas.

¹⁵ Frazer, J. G. *Apollodorus: The library*. London & New York, 1921, p.xxvii.

¹⁶ Joseph Justice Scaligar e Isaac Newton são exemplos que procuraram relacionar eventos míticos com eventos astronômicos (cometas, eclipses etc.). Hércules, antes de se tornar o mítico filho de Zeus de força sobre-humana, teria sido apenas um homem corajoso e exemplo de esforço diante das adversidades.

¹⁷ Palaifatos, no século IV, igualmente acreditava numa causa histórica ou real para os mitos. Se fincava na ideia de que poderia existir um texto "original". Paul Veyne o citou quando se debruçou sobre a crença dos gregos nos mitos em sua obra *Acreditavam os gregos em seus mitos?*

acreditavam ter acontecido ¹⁸". ¹⁹ Ou, como afirma Ruthven ²⁰ : "assim como um mito pode ser tornado histórico, a história também é passível de mitificação". ²¹

A avenida paralela à demitologização, ou para-histórica, teve ampla representação, mesmo por aqueles que não estavam intencionalmente tentando dar contornos míticos para o que acreditavam ser puramente histórico. ²² Afinal, "os historiadores sempre contaram estórias. De Tucídides a Gibbon e a Macaulay, a composição da narrativa em prosa vívida e elegante sempre foi tida como sua maior ambição. Considerava-se a história um ramo da retórica". ²³

Desde o século XVIII a *Scienza nuova*, de Giambattista Vico, já havia relacionado a história com a ficção. O próprio Hayden White, inspirado pela concepção viqueana, levantou a hipótese de que a consciência humana teria passado historicamente por modos de operação correspondentes a quatro tropos poético-retóricos fundamentais.

Curiosa é a compreensão histórica cunhada por Arnold Toynbee ²⁴, para quem certas civilizações dominantes na história, mesmo após o seu desaparecimento, são refletidas em civilizações posteriores. Toynbee pretendeu descobrir vinte e uma dessas civilizações que teriam existido em várias épocas e, quando estudadas comparativamente, elas revelariam ter passado por etapas

¹⁸ No filme *Hércules*, de 2014, os roteiristas Evan Spiliotopoulos e Ryan J. Condal deram uma versão curiosa sobre a origem de Hércules. Ele seria apenas um homem que ganhou fama graças às crenças do povo e ao seu "bardo", que procurava poeticamente exagerar seus feitos. No filme *Êxodo: Deuses e Reis*, Ridley Scott também deu sua versão demitologizada de Moisés. Inclusive, procurou explicações naturais para as pragas do Egito.

¹⁹ Grant, M. *Roman myths*. Londres, 1971, p. xviii.

²⁰ Ruthven, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 22.

²¹ Julien D'Huy, candidato ao doutorado em História Pantheon-Sorbone, escreveu um artigo para a *Scientific American* (dezembro de 2016, nos Estados Unidos, e fevereiro de 2017, no Brasil) propondo estudar os mitos de vários povos utilizando os estudos filogenéticos a partir de ferramentas retiradas de técnicas estatísticas e modelos computacionais. Segundo D'Huy, as lendas e mitos teriam seguido o movimento migratório ao redor do globo terrestre desde o paleolítico. Vide em D'Huy J. *A evolução dos mitos* In: *Scientific American* (Brasil), São Paulo: Segmento, Ano 15, nº 172, fevereiro de 2017, p. 68-75.

²² Edward Gibbon, historiador britânico, emprestou um estilo bem pessoal em sua interpretação da história romana em *A história do declínio e queda do Império romano*. Jorge Luis Borges percebeu isso no historiador ao chamar a atenção na estratégia de redação usada para convencer narrativamente de que estava escrevendo "fatos reais".

²³ Lacerda, S. *História, narrativa e imaginação histórica*. In: SWAIN, T. N. (Org.). *História no plural*. Brasília: UnB, 1994, p. 9.

²⁴ Toynbee, A. *Um estudo da História*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

semelhantes de desenvolvimento, auge e decadência, sendo a fase final marcada por um estágio universal. Desse modo, uma civilização inauguraria uma Era imaginária que, posteriormente, daria lugar a outra Era de outra civilização. As Eras seriam semelhantes em todas as civilizações não tendo nenhuma delas primazia sobre a outra. Ora, essa “Era imaginária”, que se repete em outra civilização, não é justamente uma compreensão para-histórica, quase de cunho mítico, ou, como veremos adiante, feitas de imagens arquetípicas?

Mas, não foi apenas a mitologia greco-romana que se tornou alvo das explorações demitologizantes. No cristianismo, mais especificamente na figura de Cristo, observamos as tentativas de divorciar o Jesus Cristo histórico, ou aquele que poderia ser “comprovado” historicamente, daquele dos ciclos míticos, ou aquele dos milagres e poderes sobrenaturais. A saga levou mais de 50 anos em pesquisa e equívocos retumbantes, para, no fim, concluir que tal empreitada, de separar o Jesus histórico do mítico, é praticamente impossível.

Outrossim, podemos citar uma tentativa mais amena, como a de Rudolf Bultmann, que demitologizou o Novo Testamento, mas devolveu, no lugar dos mitos, suas dimensões existencialistas. Assim, o Cristo que interessava à Bultmann era o Cristo do *kerygma*, ou o Cristo da pregação, em detrimento do Cristo mítico.

A caça demitologizante da figura de Cristo acabou produzindo teologias do Novo Testamento resistentes aos mecanismos céticos.²⁵ Essas teologias neotestamentárias negaram o que elas denominaram de “teologia liberal” e inventaram um Cristo remitologizado, não conforme a sua origem, mas em uma chave hermenêutica mística. O que não deixa de ser irônico, uma vez que o plano de Bultmann, de entregar um “Cristo existencialista”, se cumpriu nessas teologias na mesma medida “ingênua” que proporciona o mito.

Se o existencialismo teológico tentou ler nas entrelinhas do Cristo mítico, não é de se surpreender que as interpretações psicológicas entrem na topografia que procurou tirar o poder do mito de seu ambiente original. Freud, por exemplo,

²⁵ Exemplos encontramos na teologia fundamentalista evangélica e na dogmática católica romana, que procuraram ler a Bíblia e os Evangelhos em sua literalidade.

estabeleceu uma “psicomitologia” para explicar porque algumas percepções que temos no mundo são baseadas em ilusões. Imortalidade, recompensa futura, mundo após a morte, seriam apenas ilusões, projeções de nossa vida psíquica. Logo, os mitos poderiam ser compreendidos como representações dessas ilusões projetadas e, mais, serviriam como vestígios de nossas próprias inquietações psíquicas.²⁶

Apesar da mente “cientificista” de Freud, que achou o mito no interior da psique humana, Carl Gustav Jung fez justamente o trajeto oposto: os mitos não estão de dentro para fora, como projeções, e sim de fora para dentro, como introjeções. Os mitos, então, são representações ou imagens arquetípicas que “pescamos” da história humana, como se a psique fosse um imã que atraísse essas imagens. De qualquer modo, embora Jung fosse um insaciável “caçador” de mitos, acabou dando sua parcela de contribuição para que o mito saísse de seu berço narrativo local e ganhasse uma dimensão histórica universal e, portanto, acessível às superinterpretações.²⁷

Na vereda transversal das interpretações psicológicas, temos a didática moral, que por um lado entendeu os mitos com finalidades éticas e, por outro lado, como potencialmente perigosos, por causa da licenciosidade dos deuses. Vereda onde Aristóteles fez escola, e para quem “os seres ficcionais não são apenas reproduções do homem como deve ser, mas também modelos a serem imitados por todos aqueles em atingir sua excelência moral”.²⁸ Na *mimesis* aristotélica, a literatura e seus aparatos míticos já eram vetores de moralismo.

Se antes os deuses tinham se tornado representações de potências da natureza, agora a finalidade moral os transformou em personificações de paixões e virtudes. Ora a educação não podia ignorar a mitologia clássica, ora deveria

²⁶ Freud não encarava os mitos de forma negativa, antes fez uso de vários deles. Da mitologia grega, por exemplo, tomou emprestado o mito do Rei Édipo e o de Narciso para explicar certas condições psíquicas como o complexo de Édipo e o narcisismo.

²⁷ Em sua obra *Interpretação e superinterpretação*, Umberto Eco nos alerta para a possibilidade de um mesmo texto comportar diversas interpretações, em razão de sua plurivocidade, assim como também avisa como algumas dessas interpretações podem ser exageradas ou generalizantes.

²⁸ Segolin, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Olho d'Água, 1999, p. 19.

manter distância com o risco de se corromper. Para evitar a depravação dos deuses e ressaltar suas virtudes, o embelezamento da vereda moral foi inevitável, criando assim a abertura para o surgimento da alegoria aplicada à vida dos deuses. Fílon, Agostinho, Lutero e um sem número de intérpretes de Homero, deixaram uma tradição que impôs ao mito uma metalinguagem.²⁹

Em outra paragem distante da didática moral, em uma avenida antropológica bem ampla, parecia óbvia a relação do mito com o rito. As placas todas pareciam indicar: se o mito canta, o rito dança. Se o mito é a narração dos atos divinos, seria lógico concluir que tais atos poderiam ser repetidos. Em uma recursividade sem fim, o mito vira rito e o rito vira mito, ou conforme aponta Eliade, seja o tempo ou o ritual, prevalece o princípio do eterno retorno.

Muito da suspeita de que o mito poderia ter surgido do rito veio das inquietações de E. B. Tylor. Em sua obra *Cultura primitiva*, insistia que os mitos surgiram de uma dimensão ilógica e primitiva e que, portanto, o pensamento analógico antecedeu a lógica verbal, que é secundária.³⁰ Lógica verbal que Tylor, assim como outros antropólogos, confundiram com sua própria lógica eurocêntrica sistematizante, isto é, como se o pensamento “primitivo” tivesse uma concepção não organizada e lógica da vida, ou que existisse algo que fosse anterior à uma determinada “mitologia”.³¹

Tylor, sem saber, caminhou por uma ponte em direção ao mito como “doença da linguagem”, como um “enfeitiçamento voluntário”. Só aos homens “escolhidos” pelos deuses cabia a tarefa de nomear as coisas pela primeira vez. Sacerdotes, xamãs, feiticeiros, videntes, reis-sacerdotes ou heróis civilizadores, em contato com a divindade, tinham um conhecimento que extrapolava o conhecimento dos demais mortais. Por isso, além de dar nomes às coisas, animais

²⁹ Ruthven indica que Erasmo, figura fundamental do humanismo cristão, chegou a ver mais religião em alguns mitos gregos do que na própria Bíblia.

³⁰ Ruthven (cita nomes como Frazer, van Gennep, Hyman e outros que teriam se embrenhado na trilha rito-mito).

³¹ Lévy-Bruhl desenvolveu a teoria da mentalidade primitiva. Segundo essa teoria, as sociedades primitivas eram dominadas por um pensamento pré-lógico, expresso em representações míticas.

e seres, também dominavam a arte das palavras mágicas, encantadas. Logo, a coisa é o nome e o nome é a coisa.

Mas, se a linguagem é uma estratégia sedutora para dizer o mundo, ela o faz de modo ambíguo. Esse é o caminho percorrido por *Crátilo*, de Platão, que por um lado punha as palavras como exatas às coisas e, por outro lado, apenas representantes das coisas por convenção. O problema continua e reaparece com intensidade na Idade Média com a picuinha chamada de “o nome da rosa”. Umberto Eco deu vida a essa querela ao romancear uma das grandes questões da filosofia: a rosa tem o seu nome porque nós é que damos isso a ela ou ela é que nos transmite o que ela é? Se vivêssemos naquela época, dependendo da resposta, seríamos chamados de nominalistas, no primeiro caso, ou realistas, no segundo caso.

Wittgenstein, ao passar por essa ponte da linguagem, diria que o mito é um “jogo de linguagem”. Cassirer diria que o mito é tanto uma elaboração do espírito humano, quanto uma constante formal da linguagem. Outros, como Schlegel, procuraram a origem de certas palavras em mitos antigos, numa regressão *ad infinitum*, ora instrumentalizando pela filologia e pelas etimologias, ora criando uma mitologia comparada, como fez Max Müller.

Olhando melhor para a ponte da linguagem, se de um lado dela a interpretação das culturas tem a sua lógica própria, conforme Geertz, parece óbvio imaginar que do outro lado da ponte exista uma constante estrutural, conforme Lévi-Strauss. Se em uma ponta comanda elementos isolados e históricos, na outra ponta comanda uma configuração praticamente imutável; diacronia e sincronia se alternam. Por isso, é plausível afirmarmos que o estruturalismo se tornou o caminho mais profícuo atualmente nas pesquisas sobre o mito. Desde as intuições de Piaget sobre as constantes psicogenéticas no desenvolvimento da cognição, passando pelos estudos da linguagem como “jogo de xadrez” de Saussure, o estruturalismo se tornou a ferramenta de análise por excelência para encontrar as constantes formais presentes em toda narrativa mítica. Assim, “*Alan Dundes aconselha aos folcloristas a procurarem, para além dos motivos diacrônicos, os*

“narremas” na *Chanson de Roland* e no *Poema del Cid*, enquanto Claude Lévi-Strauss, procurou “mitemas” nas mitologias dos índios sul-americanos”.³²

A saga pelos meandros do labirinto do mito ainda pôde contar com as andanças de críticos, comparatistas e “mitólogos” da envergadura de Joseph Campbell que, instigado pelo *Finnegans Wake* de James Joyce, imaginou um “monomito” baseado na jornada do herói em sua obra *O herói de mil faces*.

O mito fez muitas outras incursões nesse labirinto de veredas que se bifurcam, além das expostas até aqui. Mas, uma vez no labirinto, não carece, pelo menos por enquanto, procurar uma saída. Na verdade, a beleza do mito está justamente em ser um espelho do próprio labirinto: ambíguo, cheio de falsas entradas e falsas saídas, dado ao trajeto do que à chegada.

VEREDAS DO MITO NO LABIRINTO DA LITERATURA

Tanto quanto no labirinto da linguagem, o mito percorreu caminhos equívocos no labirinto literário; a univocidade jamais foi vocação do mito nas obras literárias. Mas, embora a literatura tenha se formado ao largo das investidas analíticas e jamais se deixou domesticar pelas teorias, no ocidente ela padeceu de uma obsessão típica dos literatos: a mitologia greco-romana, sendo esta a mais porosa das mitologias para os ataques desenfreados dos racionalismos pós-iluministas.

A ladainha que repete que a literatura é devedora da mitologia greco-romana não tem fim. O mantra é o mesmo: tendo os deuses sido esquecidos no passado mítico, onde reinavam soberanos, hoje se escondem no labirinto literário. Como bem observou Calasso, “os deuses são hóspedes fugidios da literatura. Deixam nela o rastro dos seus nomes”.³³

No Renascimento, a mitologia contribuiu para a fraseologia dos poetas e dos dramaturgos. Quase todos os poetas do século XIX são devedores do panteão divino, visto que “não havia necessidade de supor que os velhos deuses não tinham

³² Ruthven, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 54.

³³ Calasso, R. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 9.

vido vistos desde a Idade Média. Era simplesmente questão de saber como e onde procurá-los”³⁴ :

*Os deuses se manifestam intermitentemente, de acordo com a expansão e o refluxo daquela que Aby Warburg chamou de “onda mnêmica”. A expressão, que se encontra no início de um ensaio póstumo sobre Burckhardt e Nietzsche, alude àqueles sucessivos choques de memória que atingem uma civilização em relação ao seu passado, neste caso àquela parte do passado ocidental que é habitada pelos deuses gregos. Toda a história europeia é acompanhada por essa onda”.*³⁵

Se o labirinto da literatura tivesse uma praia, seria possível reparar o “sumiço” da mitologia clássica na maré baixa do oceano mnêmico europeu. Engolida pelas “águas do cansaço”, levada sob a luz da manhã iluminista, a mitologia passou por esquecimentos, seja pela via da crítica racionalista, seja pelo esgotamento dos escritores que não viam mais nos deuses ou nas ninfas sua inspiração máxima.

José Lezama Lima, em *A expressão americana*, um ensaio provocador, denunciou o cansaço clássico na Europa e, por esse motivo, revelou como um sem número de literatos aproveitaram a lacuna deixada pela mitologia clássica. No lugar dos velhos mitos gregos, que durante tanto tempo colonizaram a Europa, tomava assento a mestiçagem, a mistura dos elementos outrora sagrados da religião branca e católica com os elementos das tradições sagradas indígenas e negras. Em uma mesa barroca, em um jantar mestiço, de antropofagia eucarística, os mitos dos dois lados do oceano, Europa e América, agora misturados, deveriam substituir o esgotamento da mitologia ocidental:

O homem para Deus “e as outras coisas sobre a face da terra são criadas para o homem”. O homem para Deus, se o homem desfruta de todas as coisas como num banquete cuja finalidade é Deus. O banquete literário, a prolífica descrição de frutas e mariscos, é de jubilosa raiz barroca. Tentemos reconstruir, com platerescos assistentes de um outro mundo, uma dessas festas regidas pelo afã, tão dionísio quanto dialético, de incorporar o

³⁴ Ruthven, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 82.

³⁵ Calasso, R. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 25.

mundo, de fazer o seu mundo exterior, através do forno transmutativo da assimilação. ³⁶

O sagrado está no homem e em suas finalidades, por isso, Deus é antropológico e, no banquete literário, na eucaristia das letras, as mitologias devem ser misturadas no forno transmutativo, que assimila todas as tradições e prepara a ceia que agora nos serve. A literatura, assim como a poesia, para Lezama Lima, é a vocação do homem latino-americano na substituição do cansaço clássico dos mitos já esquecidos da Europa.

A despeito de Lezama Lima ter denunciado a fadiga da mitologia clássica, a solução não poderia ser achada em outros mitos e outras mitologias como a maia, inca ou asteca, ou mesmo nas curiosidades e imagens arquetípicas extraídas de culturas “primitivas e perdidas”. A solução mais radical trouxe para a praça do labirinto literário a ideia da literatura como “substituta” da mitologia, posto que literatura e mito tem um parentesco antigo.

Neste labirinto literário, sejam nos becos dos escritores e teóricos da literatura ou nas travessas dos antropólogos e folcloristas, ora se defendeu que a literatura nasceu junto com o mito, ora que a literatura nasceu do mito. Mito e literatura podem ter dividido o mesmo berço, tendo a poesia e o rito como seus nutrientes, ou, também, a literatura nasceu do mito, tendo a metáfora como sua transição natural. Independente das posições, o passado e o destino entrelaçados de mito e literatura fez com que um poeta da envergadura de Yeats chegasse a concluir que a literatura poderia desempenhar o mesmo papel do mito em uma espécie de “Grande Memória”, com clara semelhança ao inconsciente coletivo de Jung.

Northrop Frye, por exemplo, sem nenhum peso de culpa, acredita piamente que o mito é um elemento natural da estrutura da literatura. O mito seria o “pai” de todos os gêneros literários e a literatura uma mitologia “deslocada”. Para

³⁶ Lezama Lima. J. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 90.

Malinowski o mito tem sementes na epopeia e no romance. Para Jonh Vickery ³⁷, o mito é matriz da literatura e pode ser procurado na história dos passos literários. Mas, não precisamos ir tão longe, o romantismo alemão de Schiller já venerava a beleza dos mitos pagãos e Schlegel estava desejoso em criar uma nova mitologia, talvez uma mitologia feita de literatura:

Palavras que ressoaram na mente de Yeats quando intitulou "tremor do véu" a primeira parte de Autobiographies. E, sobretudo, quando, na noite de estreia de Ubu Roi, disse a alguns amigos: "Depois de Stéphane Mallarmé, depois de Paul Verlaine, depois de Gustave Moreau, depois de Puvis de Chavannes, depois dos próprios versos, depois de toda essa cor sutil e desse ritmo nervoso, depois dos pálidos tons mesclados de Charles Conder, o que mais é possível? Depois de nós, só o Deus Selvagem!". ³⁸

Solto dentro do labirinto literário, o "Deus Selvagem" andou à espreita dominando a mente e o coração dos escritores, novos sacerdotes de um templo e de uma religião feita de letras e fiéis leitores. Se a mitologia se foi com as águas obscuras do passado, para muitos a literatura deveria assumir o seu lugar de direito como irmã natural do mito e, se possível, manter o mito no calabouço das obras literárias e jamais retornar às expressões da religião.

T. S. Eliot, confirmado por E. R. Curtius, antecipava que, com o tempo, em lugar do método narrativo, deveríamos usar o método mítico. O próprio Curtius, em suas intuições sobre como a história grega e latina permaneceu sem interrupções até a Idade Média, vaticinou que seria impossível empregar qualquer outro método para escrever a história que não fosse o da ficção. Em outras palavras, a literatura seria agora o ambiente natural do mito e da história. Algo que Kermode diagnosticou ao dizer: *"no território do mito, podemos curto-circuitar o intelecto e liberar a imaginação que o cientismo do mundo moderno suprime; e esta é a posição central moderna"*. ³⁹

³⁷ Vickery, J. B. *Myth and literature*. Lincoln, 1966.

³⁸ Calasso, R. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 99.

³⁹ Kermode, F. *Puzzles and epiphanies*. New York: Chilmark Press, 1962, p. 37.

Não por acaso a crítica da literatura à religião tantas vezes afirmou que a literatura deve superar a religião, e tem ela que ser a expressão mais profunda da transcendência. Posição defendida pelo escritor Gottfried Benn que declarou: “os deuses mortos, os deuses da cruz e do vinho, ainda mais que mortos: mau princípio estilístico, quando a gente se torna religioso, abranda a expressão”⁴⁰

Benn, assim como outros ensaístas e escritores, confia absolutamente na literatura como o novo mito, a aventura espiritual mais alta que o ser humano possa provar. Mas, que literatura é essa que se permite preterir dos mitos clássicos ou da religião? Que literatura basta a si mesma que se torne o único espaço de expressão dos deuses, da religião ou do mito? Calasso chama tal literatura de “literatura absoluta”. Tendo começado com os romancistas alemães e seguido até a morte de Mallarmé, é reatualizada na pena dos escritores:

Só os escritores estão em condições de abrir-nos os seus laboratórios secretos. Guias caprichosos e evasivos, são, no entanto, os únicos a conhecer passo a passo o terreno: quando lemos os ensaios de Baudelaire ou de Proust, de Hofmannsthal ou de Benn, de Valéry ou de Auden, de Brodski ou de Mandel'stam, de Marina Cvetaeva ou de Karl Kraus, de Yeats ou de Montale, de Borges ou de Nabokov, de Manganelli ou de Calvino, de Canetti ou de Kundera, percebemos logo – ainda que um possa detestar o outro, ou ignorá-lo ou opor-se a ele – que todos falam do mesmo objeto.⁴¹

Evidente que o “mesmo objeto” é a literatura como coisa absoluta, a ficção como ser onívoro que, ao procurar tantas vezes devorar a história e a religião, dança no salão principal da linguagem como um novo mito. Aspiração que chega ao ponto de, na atual filosofia da linguagem, implicar questões sobre o que é o real:

A ficção oferece menos dúvidas e mais certezas, ao passo que o real empresta menos certezas e, portanto, mais dúvidas. Com o sinal trocado, o mundo voltaria a ser perfeito se a ficção não fosse, ela mesma a grande dúvida. Dito de outra maneira: se a realidade fosse transparente à linguagem, a ficção não seria necessária. A existência do discurso ficcional

⁴⁰ Benn, G. *Soll die dichtung das leben bessern?* In: *Gesammelte werke*. WEELLERSHOFF, D. (Org.). vol. IV, Wiesbaden, 1968.

⁴¹ Calasso, R. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 123.

explicita a dúvida crucial que sentimos quanto à "realidade da realidade".
⁴²

Borges também desnuda a estratégia da linguagem literária utilizada para simular a realidade: *"Eu aconselharia esta hipótese: a imprecisão é tolerável ou verossímil na literatura porque sempre tendemos a ela na realidade. A simplificação conceitual de estados complexos é muitas vezes uma operação instantânea"*.⁴³ Ou seja, na mesma medida que a nossa consciência apreende a realidade de modo intencional e seletivo⁴⁴, a literatura expressa a realidade ou a imita igualmente de forma intencional e seletiva, de um jeito que *"[...] toda atenção, toda fixação de nossa consciência comporta uma omissão deliberada do não interessante"*.⁴⁵

Para "imitar" a realidade, a ficção, especialmente nos gêneros literários, faz uso de mecanismos do discurso que estão presentes na forma como pensamos a realidade. Tendo isso em mente, Borges afirma que é legítimo deduzir que o principal problema da arte romanesca é a causalidade e a "magia". Um romance pode "copiar" as relações de causa e efeito, mas, sozinhas, não têm o mesmo efeito se não agregar o efeito da magia. Enquanto a causalidade dá conta dos processos comuns da narrativa, das coisas simples e descritivas, a magia permite as relações entre coisas, situações e personagens que não são reais, mas estão na ordem do discurso. Ora, se estão na ordem do discurso, tudo é possível:

*Esse procedimento ou ambição dos antigos homens foi submetido por Frazer a uma conveniente lei geral, a da simpatia, que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes, seja porque sua figura é igual – magia imitativa, homeopática –, seja pela existência de uma proximidade anterior – magia contagiosa.*⁴⁶

⁴² Bernardo, G. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 23.

⁴³ Borges, J. L. *Discussão (1932)*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 73.

⁴⁴ É muito provável que Borges esteja usando um aporte teórico da fenomenologia de Husserl e de Merleau-Ponty. A definição básica da fenomenologia é que toda consciência é sempre consciência de alguma coisa. Dizendo em outras palavras, não temos consciência da totalidade, de tudo ao mesmo tempo, senão daquilo que intencionalmente o fenômeno permite. A realidade não sendo perceptível "em si", só pode ser percebida pela redução fenomenológica, ou pelo fenômeno que se nos apresenta.

⁴⁵ Borges, J. L. *Discussão (1932)*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 73.

⁴⁶ Borges, J. L. *Discussão (1932)*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 90.

Nesse caso, Borges sustenta que as leis “naturais” de causa e efeito que regem a realidade, que, inclusive, permitem as relações mágicas entre objetos distantes ⁴⁷, igualmente regem a vocação narrativa da literatura. As regras são as mesmas, rígidas e com poucas variações. Borges, inclusive, aponta que, sejam os escritores dependentes dos clássicos (que para ele é maioria), sejam para os escritores atados às expressões romanescas modernas, a literatura exige certas operações quase imutáveis, por mais extraordinárias ou incríveis que possam ser as relações de causalidade. Nas palavras de Wood:

A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma história na primeira ou terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e na primeira do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo. E é só. ⁴⁸

A solução fenomenológica de Borges pode ser igualmente exemplificada pelas elucubrações de Bachelard. Para ele é a fenomenologia da alma humana que instala o primeiro compromisso com o discurso, com a possibilidade de narrar. Nesse caso, em se tratando de uma obra literária, o fenômeno que marca a alma humana com a literatura é uma fenomenologia da imaginação. “*Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade*”. ⁴⁹

Em termos antropológicos, o homem, sendo um ser “falante”, sempre enquadrado pela linguagem, captura experiências vividas na imagem. “*Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro. À função do real, [...] é preciso acrescentar uma*

⁴⁷ Outros pensadores sobre a linguagem também se ocuparam dessa causalidade entre coisas completamente diferentes. Foucault, por exemplo, observa que era comum na antiguidade a noção de “simpatia” e “antipatia” na ordem do discurso, que, por exemplo, permitia relacionar um astro com a biografia de uma pessoa na astrologia.

⁴⁸ Wood, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 17.

⁴⁹ Bachelard, G. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 2.

*função do irreal [...]”.*⁵⁰ Dizendo de outro modo, Bachelard visualiza a literatura como uma antropologia transcendental, do homem que se abre para a experiência com a obra literária e eufemiza a realidade.

Desse modo, a eufemização pelo discurso, pela narração, é uma ladainha sem fim sobre o que é a realidade, coisa que o mito e a literatura têm de sobra. É por isso que a consciência na literatura talvez tenha nascido do solilóquio das orações, das confissões e dos exercícios espirituais.

A MYTHODOLOGIA

Gilbert Durand, antropólogo do imaginário, não se envergonhou de postular uma certa continuidade da mitologia nas expressões culturais modernas. Na verdade, por um lado ele é devedor de vários evemeristas, que também viam na literatura a continuidade da mitologia. A diferença é que Durand se defendeu de um evemerismo “radical” sendo leal a Eliade e a Jung, que pensavam na mitologia não como uma causa apenas, mas como experiência atual, renovada e universal:

Ao reconhecer a centralidade do mito em sua teoria, Durand construiu o seu conceito de mythodologia. Ele se fundamentou no dinamismo das imagens que invariavelmente se organizam em narrativa, texto literário oral e escrito, e que, portanto, possuem fortes relações com os mitos. Impossível, desse modo, não ver o mito latente ou manifesto em toda narrativa, seja ela da religião ou das artes.

Desse modo, o mito aparece como narrativa atual que põe personagens e objetos simbolicamente valorizados que “contaminarão” os discursos literários:

*Mito e literatura relacionam-se como criações da humanidade que atualizam, através de imagens, os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. O mito exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ele surge e configura-se em formas narrativas. As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a literária.*⁵¹

⁵⁰ Bachelard, G. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 18.

⁵¹ Turchi, M. Z. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UnB, 2003, p. 39.

Pois foi justamente a narrativa literária a primeira peça do artesanato humano na qual Durand se debruçou para experimentar a sua mythodologia. Mythodologia que foi dividida em uma “mitocrítica” e em uma “mitanálise”. A mitocrítica foi inspirada no modelo de psicocrítica de Charles Mauron, que punha em relevo os temas “obsessivos” das obras para descobrir o mito pessoal do autor. Porém, para Durand, não importa tanto, como importou para Mauron, o que a obra revela sobre o homem e sua vida, mas sobre o homem na sua universalidade.

Metodologicamente, a crítica ou mitocrítica de uma obra literária pode se dar em três tempos. No primeiro, o crítico deve procurar os mitemas: menor unidade do discurso miticamente significativo. Geralmente articulam-se por temas e motivos redundantes. No segundo tempo, o crítico examina as combinações de situações que envolvem as personagens e os cenários. Por fim, num terceiro tempo, o crítico localiza as diferentes lições do mito e suas correlações com os mitos de uma outra época e cultura.

O terceiro momento da mitocrítica abre caminho para a mitanálise, porque acaba por ampliar os limites do estritamente literário para questões sócio-históricoculturais. Em cada época, há um mito dominante que tende a se institucionalizar e servir de modelo para a totalidade. Abandonando o espaço seguro do texto literário, se lança pelo campo perigoso do contexto, onde encontramos a manifestação do mito de um grupo, de um povo, tribo ou nacionalidade.

As críticas literárias baseadas no imaginário e na “psicocrítica”

Antes de seguir com a mythodologia de Durand, devemos entender em que setor do labirinto do imaginário em geral está a mitocrítica. Vários outros corredores fazem parte desse setor e, todos eles, deram uma contribuição importante para a crítica literária que de alguma forma valorizou o imaginário e o mito.

Assim, podemos começar com o modelo semântico, que procurou certas determinações psicológicas e sociológicas do autor nas redundâncias de motivos, temas e paisagens.⁵² Nesse caso, as imagens são fundamentais para “pescar” do texto essas redundâncias, muitas vezes de fundo psicanalítico. Como exemplos temos J.-P. Richard, que trabalhou muito com uma crítica temática, assim como S. Doubrowski, J. Rousset, J. Starobinski, G. Poulet, etc. Com tendência mais sociológica, principalmente seguindo as pistas marxistas sobre uma ideologia, temos G. Lukács, L. Goldmann, J.-P. Sartre.

J.-P. Richard, influenciado por Bachelard, procurou a “consciência criativa do autor”. Nessa perspectiva, aparentemente foi um crítico genealógico, mas, na verdade, com Bachelard, lançou os fundamentos básicos da crítica temática, isto é, quais temas “arquetípicos” e constantes⁵³ podem ser observados na criação literária.

J. Rousset revelou como a estrutura narrativa impõe suas constantes para determinar o significado da obra literária. Rousset foi também um dos primeiros a aplicar o conceito de barroco na literatura. Seguindo as pistas de Wölfflin⁵⁴ e Hauser⁵⁵, estava mais interessado em temas fundamentais do barroco francês⁵⁶.

Poulet, da mesma escola genebrina de Rousset, se concentrou na questão da consciência do autor relacionada ao tempo para a composição de sua obra literária. Também foi importante ao publicar sobre a “mitologia” romântica.

⁵² A exegese bíblica opera com noções de redundância, repetição de temas e estilos com muita consistência pelo menos desde o século XIX, ao usar ciências como a linguística, a filologia, as críticas sociológicas e históricas, etc. Ainda que muito pouco da psicanálise e do imaginário tenha se aproximado dessa metodologia, atualmente vários teólogos e exegetas estão caminhando para encontrar no texto bíblico motivos psicanalíticos e da psicologia profunda junguiana (vide E. Drewemann), assim como os imaginários primitivos e atuais na recepção do texto (Paulo Augusto de Souza Nogueira, Eunice Simões L. Gomes, João Leonel e John G. Lodge são alguns exemplos no Brasil).

⁵³ Deveríamos dizer que Richard se inclina a uma “paisagem literária” enquanto Bachelard se inclina a uma “imaginação material”.

⁵⁴ Wölfflin firmou cinco constantes formais para o Barroco em oposição ao Clássico ou Renascimento. Outros autores seguiram esse formalismo genérico para conceber suas teorias. Entre eles, podemos destacar em 1897, August Schmarsow; em 1914, Wilhelm Pinder; e em 1921, Werner Weisbach.

⁵⁵ Arnold Hauser foi o principal estudioso que implementou uma história social das artes, efetivando a interpretação do Barroco sob o ponto de vista sociológico e cultural.

⁵⁶ Em nossa dissertação de mestrado (), fizemos um apanhado geral sobre as teorias do barroco, inclusive a teoria que liga a origem do barroco a um país específico.

Lukács trouxe a crítica marxista para a crítica literária. De inspiração hegeliana, escreveu *A teoria do romance*, que posteriormente “negou”. Independente disso, manteve a sua curiosidade marxista sobre as condições sociais para a produção do romance.

Sartre não apenas trouxe as questões éticas de seu existencialismo, inclusive sendo autor de ficção, mas também se preocupou em procurar os fundamentos do imaginário em sua obra *O imaginário*. Apesar de pôr a imagem e o imaginário como fontes fundamentais para o conhecimento, usando para isso a fenomenologia, na última parte de seu livro abandonou esse referencial fenomenológico e colocou a imaginação apenas como um preenchimento da lacuna entre sujeito e objeto. O próprio Durand fez fortes denúncias ao afirmar:

Sem cessar, aparecem sob a pena do psicólogo atributos e qualificações degradantes: a imagem é uma 'sombra do objeto' ou então 'nem sequer é um mundo do irreal', a imagem não é mais que um 'objeto fantasma', 'sem conseqüências'; todas as qualidades da imaginação são apenas 'nada'; os objetos imaginários são 'duvidosos' [...].⁵⁷

O modelo sintático, influenciado pelo estruturalismo linguístico (Saussure, Jakobson), evidencia os elementos formais do imaginário literário. V. Propp, por exemplo, procurou nos contos russos (analisou 449 deles) uma morfologia que se codifica em 31 funções aplicadas a 7 classes de personagens.

Propp, junto com Greimas, seguem o caminho da narratologia, ou seja, método que se concentra nas estruturas e elementos que tornam possível uma narração literária. Greimas, de linha mais voltada para a semiótica, introduziu o conceito de “quadrado semiótico” (o herói, seu “escudeiro”, o adversário do herói e a sociedade em redor). Suas pesquisas se debruçaram sobre os mitos de sua terra natal, a Lituânia. Assim como Durand, foi influenciado por G. Dumézil.

E. Meletínski, alinhado com Propp, e mais próximo de Durand, procurou as narrativas míticas de forma sistemática. Não só abordou as narrativas folclóricas

⁵⁷ Durand, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 23.

soviéticas, como também se inclinou a descobrir as constâncias míticas nos gêneros narrativos ou os arquétipos literários inseridos nessas narrativas. Ele mesmo afirma: “Acredita-se que a mútua correlação entre o mundo interior do homem e seu ambiente são tanto objeto da imaginação poética e mitológica quanto a correlação anímica dos princípios do consciente e do inconsciente”.⁵⁸ Logo, para Meletínski, a literatura clássica russa poderia ser analisada arquetipicamente pelas imagens do cosmos, do caos, do herói e do anti-herói.

Do modelo sintático ainda fizeram parte G. Genette, Todorov, e R. Barthes. Genette explicita a sua noção de “transtextualidade”, que ele divide em cinco tipos: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Todorov não é só um estruturalista, tendo Barthes seu alvo de pesquisas, é também um pesquisador sobre o simbolismo.

Por fim, temos o modelo psicocrítico de Ch. Mauron, que:

*[...] procura nas obras de arte 'redes de associação e de agrupamento de imagens' das quais se estabelece as invariantes de figuras, as situações dramáticas repetitivas, a fim de fazer sobressair o mito pessoal do artista que será posto em relação com a sua biografia.*⁵⁹

Jung já tinha chamado a atenção para o mito pessoal e, Bachelard, para a metáfora como um elemento da linguagem preche de significado “mítico”, como usado por Mauron. Razão pela qual esses três influenciaram a criação da mythodologia de Durand.

A fantástica transcendental

A fantástica de Durand nada mais é do que a “trajetividade”⁶⁰ antropológica que começa no corpo e transcende nos esquemas simbólicos, em

⁵⁸ Mielietínski, E. M. *Os arquétipos literários*. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2002, p. 23.

⁵⁹ Godinho, H. *Imaginário e literatura* In: Araújo, A. F. & Baptista, F. P. (Orgs). *Variações sobre o imaginário*. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 143.

⁶⁰ Durand usa esse termo às vezes para representar o trajeto antropológico que se origina no corpo (reflexas dominantes) e desemboca no símbolo. O conceito está por trás da palavra “trajetividade” que se diferencia de “trajeto”. Enquanto um trajeto pressupõe um ponto de partida e um ponto de chegada, a “trajetividade” é recursiva, se retroalimenta e, portanto, não é linear, é cíclica.

uma estrutura que narra pelo semantismo do mito. No mesmo tom proposto por Novalis, Durand perseguiu uma “fisiologia” da imaginação, como se a imaginação fosse um aparato intrínseco ao ser humano. A *“função da imaginação é motivada não pelas coisas, mas por uma maneira de carregar universalmente as coisas como um sentido segundo, como um sentido que seria a coisa do mundo mais universalmente partilhada”*.⁶¹

Esse modo de carregar universalmente, como se fossem “imperativos categóricos” da imaginação, por isso “estruturável”, é revelado no mundo e em suas manifestações culturais por uma certa “pressão pedagógica” ou histórica. Essa “pressão” funciona como um éon (*aion*), como se fosse uma mentalidade, semelhante às imagens ou elementos arquetípicos de Jung, porém, imprimindo uma força imaginária na história:

*Pode-se, com efeito, pensar, com Jung, que uma tipicidade sócio-histórica venha substituir a atipicidade psicológica e editar a preponderância deste ou daquele regime da imagem. Todavia, é preciso explicar bem o que entendemos por pressão histórica: trata-se apenas da pressão ocorrencial das ideologias dum instante de uma civilização, e para significar essa pressão preferimos chamá-la “pedagogia” mais do que história, porque este último termo presta-se a confusão, na mentalidade dos dois últimos séculos, precisamente com um mito messiânico e progressista.*⁶²

Desse modo, seria possível coincidir as obras de arte, como a literatura, com as motivações psicossociais de uma época. Por outro lado, a pressão pedagógica de uma época pode frustrar o surgimento de uma pressão contrária. Um regime imaginário dominante exerceria uma pedagogia negativa, isto é, utilizaria métodos de recalçamento de um regime oposto. É assim que um regime imaginário permanece e cria seus mecanismos de sobrevivência, até que o regime oposto, aos poucos, ganhe o seu espaço e igualmente se imponha.

⁶¹ Durand, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 378.

⁶² Durand, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 384.

*É o que explicaria as diástoles e sístoles da história do imaginário tal como Guy Michaud as mostra através da história da literatura francesa. Uma "jornada" do devir imaginário seria de mais ou menos duas gerações de 36 anos cada, uma diurna, "idealista", a outra noturna, "realista", notadas pela utilização mais frequente num e noutro caso recíproco do "tema da noite" e do "tema do meio-dia".*⁶³

Como Durand utiliza um vocabulário pedagógico, isto é, que permite deduzirmos que um regime "educa", cultiva as almas e as mentes, não é absurdo compreendermos que:

*[...] toda cultura inculcada pela educação é um conjunto de estruturas fantásticas. O mito, escreve Gusdorf, "é o conservatório dos valores fundamentais". A prática é, de início, ensinada de maneira teórica extrema: sob a forma de apólogos, fábulas, exemplos, lugares seletos nas literaturas, no museu, na arqueologia ou na vida dos homens ilustres. E os jogos não passam de um primeiro ensaio dos mitos, lendas e contos.*⁶⁴

Tendo isso em mente, Durand se impõe a tarefa de elaborar uma ferramenta metodológica que possa ler ou realizar uma hermenêutica amparada pela imaginação, pelo símbolo e pelo mito, uma "mitohermenêutica" ou uma "mythodologia":

*Tratar-se-ia, antes de mais, de reabilitar o estudo da retórica, meio-termo indispensável ao acesso pleno do imaginário, e depois tentar arrancar os estudos literários e artísticos à monotonia historicizante e arqueológica, a fim de recolocar a obra de arte no seu lugar antropológico conveniente no museu das culturas e que é o hormônio e suporte da esperança humana.*⁶⁵

Portanto, a arquetipologia geral de Durand, fundamentada em uma fantástica transcendental de cunho simbólico e mítico, estruturada em uma antropologia do imaginário, permitiu a elaboração de uma crítica literária leal ao mito.

⁶³ Durand, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 386.

⁶⁴ Durand, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 397.

⁶⁵ Durand, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 431.

Da mitanálise à mitocrítica

De início Durand defende que a obra de arte, como a literatura, não é só um produto das pressões pedagógicas, históricas ou psicossociais de uma época, mas também é produtora. A obra de arte, prenhe de um regime da imagem, de mitos devedores de determinadas constelações simbólicas, antecede, fantasia, “oniriza” um novo regime e produz mitos que logo se imporão:

Não é mais um produto da biografia psíquica e psicossocial do que da história política, militar e econômica. Dentro das obscuras perspectivas da redução ao “fator dominante” sociológico, a obra de arte nunca poderia fazer o papel profético que, não obstante, a resulta essencial. Pois, como veremos com frequência e ao longo deste estudo, a arte, longe de seguir a moda ditada pela história ou pela sociedade, pelo contrário precede a história – sem “obras”, onde estaria o passado? – e modela, prefigura o social.⁶⁶

Com essa “tacada”, Durand desnuda brevemente o mecanismo epistemológico que está por detrás das críticas literárias em geral. A obra de arte não é só efeito de causas identificáveis na sociedade e na cultura, mas ela é também causa, é também precursora e produtora.

A “reviravolta antropológica” de Durand, em outras palavras, foi pôr a tríade autor-obra-leitura como produtora de sentido, “barrigas de aluguel” das imagens arquetípicas, dos símbolos e do mito, parindo imagens universais. Ao invés da “velha-guarda” da crítica literária que costumeiramente vasculhou os “baús” dos autores na procura de motivações psíquicas ou genealógicas, ou das influências sociais, históricas ou culturais na obra, ou ainda as exigências sociais ou fenomenológicas da leitura de uma época, Durand inverteu o processo e permitiu mostrar que, além disso tudo, o contrário também é verdadeiro: a obra de arte em sua potência simbólica e mítica é capaz de fornecer motivações psíquicas e criativas aos artistas, influenciar a sociedade, gerar a história e a cultura e

⁶⁶ Durand, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 132. (Tradução nossa).

determinar as condições de leitura e interpretação. O objetivo de Durand parece claro: a obra de arte é tanto efeito quanto causa; a obra de arte é orientada por um processo de recursividade infinita, por um procedimento “cicloide”:

A primeira máxima desta hipótese não consiste em afirmar que “o estilo é o homem”, senão que “o homem é a obra”, com seu estilo e sua mensagem. Daí a afirmação da primazia absoluta da obra em sua singularidade criadora, sobre todas as formalizações, sobre todos os sistemas de explicação redutores. ⁶⁷

É por isso que Durand ousou afirmar que:

Sem obra não há homem. Sem o humilde tesouro das vasilhas, das ferramentas, dos graffiti nas paredes das cavernas, das incisões nos ossos de rena, não há Homo sapiens. Sem obra, só teríamos uma distante vazia primitivo, uma pré-história. O pensamento, a sabedoria que caracteriza a espécie só existe através deste esboço da obra, esta “primeira leitura” que é o sentido que dá às coisas, ao mundo. ⁶⁸

Se a obra de arte é tanto efeito como causa, é tanto produto de uma época, quanto produtora de uma época; havia a necessidade de uma metodologia que prestasse conta dessas duas dimensões e que pudesse ser ferramenta para uma crítica literária e uma análise literária que abarcasse a “via de mão dupla”, as “veredas bifurcadas” do mito. Essas veredas que, com ou sem nossa licença, permeiam as narrativas de forma universal, sejam elas na literatura, na teologia, na filosofia, na história, ou nas ciências.

Durand fez sua proposta “mythodológica” na última parte de seu livro *Da mitocrítica à mitanálise*. Seguindo essa lógica, a mitanálise procura as entidades mitológicas como potências, como forças diretoras de momentos históricos, do mais abrangente como de um século ou de séculos, até os mais específicos como

⁶⁷ Durand, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 134. (Tradução nossa).

⁶⁸ Durand, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 169. (Tradução nossa).

de uma época bem definida pela semântica de um mito diretor. “Esse método consiste, em um primeiro tempo, a partir de um ‘mito ideal’.”⁶⁹

O “mito ideal” será, assim, o fio condutor “inconsciente” que fará uma certa pressão pedagógica e histórica sobre os autores e suas obras e, estes, por recursividade, devolvem a esse fio condutor as suas criações de fundo mítico.

A estratégia mais comum do *modus operandi* do mito é achar um caminho para se travestir de novas roupagens. Um mito muito antigo, como disse Durand: “[...] não se atreve a confessar sua barbárie ou sua ‘inatualidade’.”⁷⁰ Assim, por exemplo, Durand viu o século XX marcado pelo mito de Hermes, invocando a retomada do mito e a restauração do mítico pelas criações de intelectuais como Jung e de literatos como Baudelaire, Herman Hesse e Proust.

A mitocrítica evidencia os mitos diretores e suas transformações em um autor e em uma obra, assim como na atividade do leitor. “A ‘mitocrítica’ persegue, pois, o ser mesmo da obra mediante a confrontação do universo mítico que forma o ‘gosto’ ou a compreensão do leitor com o universo mítico que emerge da leitura de uma obra determinada”.⁷¹

O procedimento para compreender as dinâmicas do mito no autor-obra-leitor é procurar o “mitema”: a menor unidade miticamente significativa no discurso. Esse “mitema” deve ter natureza estrutural, tal qual Durand propõe em suas estruturas imaginárias e regimes da imagem. Seu conteúdo pode ser um tema⁷²; um adorno mítico como a metáfora⁷³, que para Durand é um “pequeno mito”; um emblema ou uma situação dramática.

Porém, cabe ressaltar que o mitema é comandado pelo movimento, pela condução e “deslizamentos” eufêmicos que ele se permite. Lição de Bachelard: a

⁶⁹ Durand, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis*: Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 350, tradução nossa.

⁷⁰ Durand, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis*: Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 347, tradução nossa.

⁷¹ Durand, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis*: Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 342, tradução nossa.

⁷² Em várias de suas obras, Bachelard identificou temas recorrentes e orientadores em escritores ocidentais.

⁷³ Jorge Luiz Borges foi um “fazedor”, um “mythmaker” de metáforas com tendências míticas e arquetípicas que influenciaram uma variedade enorme de escritores e leitores.

imagem em si nada significa se ela não for ativada pelo movimento de criação e recriação, pelos devaneios da vontade e do repouso, por uma dinâmica que não permite o “congelamento” da imagem. Logo, o mitema não pode ser tratado por sua “substancialidade”, não é estático, como uma palavra que apenas se repete. Apesar de sua redundância e “viscosidade”, os conteúdos mitêmicos tendem a se espalhar pela obra na forma de um devir engendrado pelo autor e reativado pelo leitor.

Metodologicamente a aproximação a uma obra literária pode se fazer em três tempos. Em primeiro lugar uma relação dos temas ou motivos redundantes, ou obsessivos, que constitui uma sincronicidade mítica da obra. Em segundo lugar é possível examinar como esses temas e motivos se relacionam entre si ou se entrecruzam. Por fim, em terceiro lugar, como os mitos redundantes do autor-obra se relacionam com o mito ou mitos de uma época.

Conclusão

Se pudermos falar em vantagens sobre as outras críticas literárias, a *mythodologia* revela uma dimensão ainda pouco explorada do mito enquanto elemento da linguagem humana presente de modo originário na literatura. Uma vez que habilmente críticos conseguiram observar a literatura em suas dimensões estruturais, temáticas, fenomenológicas, genéticas ou autorais, sociológicas, etc., é também possível observar em suas dimensões míticas.

Nesse caso, o que a *mythodologia* propõe, não só porque recupera as tramas entrelaçadas entre saberes diversos e a ciência no decurso das atuais teses “holonômicas”⁷⁴, é a possibilidade de uma síntese, uma união ou harmonia dos contrários entre uma crítica literária e a própria experiência literária. Apesar de

⁷⁴ Do grego *holos*, isto é, “o todo”. Assim, a “holonomia”, ou “operações que agregam dimensões contrárias em um todo”, é uma “performance” teórica, muitas vezes expressa de modo “fático”. A holonomia está presente em pensadores como Jung, Bachelard, Lupasco, Morin, Berdiaev, Bertalanffy, o próprio Durand, e tantos outros.

possuírem linguagens diferentes na maioria dos casos em que são postas em diálogo, também podem ser “eufemizadas” no mesmo processo que põe a linguagem no campo da narrativa e, com isso, expressarem em termos simbólicos e míticos, mais semelhanças do que diferenças.

A proposta de Durand não trata apenas de uma “análise” literária dura e racional, sistematizada e estrutural. Sim, esses elementos instrumentais estão presentes, mas vai além quando desafia observar a tríade autor-obra-leitor premidos por uma urgência mítica que domina a narrativa, desde sua origem ontogênica e psicogênica, até sua finalidade simbólica e imaginária, em representações que constantemente se eufemizam.

Logo, não é equivocado afirmar que a *mythodologia* nos ajuda a compreender que as críticas literárias nasceram no mesmo berço da linguagem do mito. Aliás, toda crítica, por mais sistematizada, racionalizada, filha da *Aufklärung*, será sempre, conforme Durand, uma eufemização do mito, um jeito de narrar que não esconde sua herança mítica. Uma vez o mito eufemizado na crítica e, compreendido esse mecanismo, seria possível uma hermenêutica que se permita eivada de uma linguagem apofática e passível de poesia e lirismo.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO. *As confissões*. São Paulo: Edameris, 1964.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BENN, G. *Soll die dichtung das leben bessern?* In: *Gesammelte werke*. WEELLERSHOFF, D. (Org.). vol. IV, Wiesbaden, 1968.

BERNARDO, G. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014.

BORGES, J. L. *Discussão (1932)*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

BROTHERSTON, G.; MEDEIROS, S. (Orgs). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

- CALASSO, R. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- CROCE, B. *Breviário de estética – Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.
- FRAZER, J. G. *Apollodorus: The library*. London & New York, 1921.
- DURAND G. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *De la mitocrítica al mitoanálisis : Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- GODINHO, H. *Imaginário e literatura* In: ARAÚJO, A. F. & BAPTISTA, F. P. (Orgs). *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- GRANT, M. *Roman myths*. Londres, 1971.
- KERMODE, F. *Puzzles and epiphanies*. New York: Chilmark Press, 1962.
- LACERDA, S. *História, narrativa e imaginação histórica*. In: SWAIN, T. N. (Org.). *História no plural*. Brasília: UnB, 1994, p. 9-42.
- LEZAMA LIMA. J. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MARASCHIN, J. *Pensamento metafísico: Religião e teologia na pós-modernidade*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2004, 15 p. (Mimeo).
- MIELIETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2002.
- RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.
- TOYNBEE, A. *Um estudo da História*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- TURCHI, M. Z. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UnB, 2003.
- VICKERY, J. B. *Myth and literature*. Lincoln, 1966
- WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.