

R A U L F I K E R

MITO E PARÓDIA
(sua Estrutura e Função no Texto Literário)

Tese de Mestrado
Instituto de Estudos
da Linguagem da
UNICAMP

ORIENTADOR: Modesto Carone Netto

C A M P I N A S
1 9 8 3

Agradeço à FAPESP (Fundação de Auxílio à Pesquisa do Estado de São Paulo) e CAPES (Coordenadoria para o Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior) o auxílio prestado sob a forma de bolsas, sem o qual não teria sido possível a realização deste trabalho.

I N T R O D U Ç Ã O

Apocoloquintose, termo grego, é uma paródia da palavra apoteose e significa "metamorfose em abóbora". É o título que Sêneca, poeta e pensador estoico, tutor de Nero, deu à sátira que escreveu por ocasião da morte e deificação do imperador Claudius. A própria deificação deste imperador já constituía em si paródia: bem diferente de Julio César ou Augusto, Claudius não tinha nada para tanto. Era uma criatura ridícula cuja vida fora uma sucessão de eventos ridículos até sua esposa, Agripina, mãe de Nero, envenená-lo com cogumelos, fazendo com que o filho fosse coroado em seu lugar. Por ocasião de seu funeral, foi ele declarado deus, com lugar no Olimpo entre Augusto e Rômulo, com templos, altares, sacerdotes, sacrifícios e festivais sagrados na terra em sua homenagem. (conta-se que diante da atribuição de sabedoria e perspicácia ao morto no panegírico lido por Nero e escrito por Sêneca, poucos entre os presentes conseguiram conter as gargalhadas⁽¹⁾).

A apocoloquintose⁽²⁾ é uma sátira menipéia⁽³⁾ repleta de paródias, piadas, epigramas e paradoxos. Inicia-se com uma paródia das declarações de imparcialidade habituais aos historiadores (Nihil nec offensae nec gratiae dabitur - "Nem o rancor nem o reconhecimento deterão minhas palavras" - I-1) e, parodiando desde Eurípedes (IV-2) até Virgílio (I-2), além das festas de culto a Isis (XIII-4), entre outros autores e cultos tradicionais, conta como após sua morte, o pobre imperador tem seu ingresso no Olimpo recusado pelos deuses (por sugestão de Augusto) e, enviado ao inferno, torna-se escravo de seu predecessor, Calígula.

Costuma-se atribuir a este livro a importância (extra-literária) de ter sido a primeira obra a negar abertamente a divindade dos césores, preludiando assim contestações posteriores como a recusa dos cristãos em oferecer sacrifício ao falso deus. Embora seja discutível atribuir a esta obra o colapso da instituição da apoteose imperial - que mais parece ter sido provocado por eventos do tipo da própria deificação que deu origem à paródia - ela parece desempenhar o papel de causador da morte póstuma. Sêneca fornece o diagnóstico da morte, e é este diagnóstico que mata. Não é outro o papel da paródia satírica em relação a certas manifestações míticas de caráter ideológico: diagnosticar a morte do mito e exorcizar a assombração ideológica. "Va embora! A festa acabou!" era a fórmula que os gregos antigos utilizavam para enxotar fantasmas. O procedimento paródico e, neste sentido, menos rude: ele próprio se veste de fantasia - carregando nas características fantasmagóricas - e dá uma festa a fantasia que é uma festa de despedida para o morto vivo. Ele próprio consiste, inteiro, nesta festa fúnebre.

Esta festa fúnebre, que não deixa, contudo, de ser festa, e portanto alegre, é o objetivo desta dissertação. Trata-se aqui de abordar a função e a estrutura do mito e da paródia, especialmente em sua recíproca, no interior do texto literário. Neste sentido não se pretende fazer uma análise exaustiva dos textos propostos nem abarcar o assunto em nível erudito ou puramente teórico, mas em relação a modalidades concretas do seu procedimento histórico.

O mito, como sistema de conhecimento, visão de mundo, assim como desempenho específico - através do rito - visando a interferir numa realidade preñe de possibilidades de significação, implica uma postura essencialmente vinculada à noção de sagrado. Enquanto a paródia, postura intrínse

camente crítica, vincula-se à noção de profano. Estas atitudes podem ser consideradas pólos opostos de um processo de abordagem do mundo colocado como horizonte de questionamento: o mito, enquanto movimento afirmativo de instauração, de codificação de um mundo, a paródia enquanto momento de negação deste movimento e destruição de um mundo. O confronto direto entre estes pólos opostos e aparentemente antagônicos, no entanto, praticamente não ocorre ⁽⁴⁾. Pois o requisito para que a paródia intervenha e corroa está justamente no processo de desmitologização, na substituição do mito original pelo seu sucedâneo ideológico, este sim antagonista daquela: é a permanência do mito, sua sobrevivência para além da morte de suas condições propiciatórias, que sofre a ação paródica.

A construção explicativa do mundo operada pelo mito, historicamente arcaica, ao ser deslocada por novos sistemas epistemológicos ⁽⁵⁾, sobrevive ao seu momento como força conservadora e, erigida essencialmente sobre elementos ideológicos, passa a constituir-se em postura não mais de explicação dos processos reais, mas de mistificação destes. A função da paródia neste segundo momento é intrinsecamente 'desmistificadora, consistindo sobretudo na exacerbação crítica dos aspectos da estrutura arcaica do mito em contraste com o contexto específico onde ele ocorre à maneira de um corpo estranho. Ou no deslocamento para fora de seu contexto adicional, espécie de carapaça camufladora, trazendo à luz seu verdadeiro contorno. Aqui, a paródia opera como um anti-corpo no sentido de rejeitar o corpo estranho do interior 'do organismo. Se no primeiro momento a paródia, caso ocorresse, insuflaria caos no cosmos, ela agora introduz o caos como para reordenar o cosmos.

Deve ser lembrado, todavia, que em qualquer

destes momentos, a relação mito/paródia pode ocorrer de maneiras alternativas e não necessariamente como par antitético mesmo sem a ocorrência simultânea de concessões como as que são feitas no tipo de relação "vacinatória" acima mencionada (v. nota 4). Assim, num primeiro momento, como, por exemplo, na formação das cosmogonias orientais, a paródia pode inclusive não ocorrer ⁽⁶⁾. Ela não encontra espaço para se manifestar junto ao mito original durante a vigência deste, necessitando de sua degeneração como requisito. Em alguns casos, como na Grécia dos fins do século 5 a.C., por exemplo, em Aristófanes, ela pode (ao menos à primeira vista) servir a propósitos conservadores, alvejando exatamente as manifestações profanas da sociedade de então, em cujo bojo germinavam as novas formas sociais.

Na exposição que se segue há duas grandes indifferenciações que mantivemos simplesmente entre parênteses: a primeira diz respeito aos gêneros dos textos mencionados ou examinados. Ainda que, numa perspectiva contemporânea, tenhamos a passar por cima das convenções que se referem à divisão tradicional de texto narrativo, poético ou dramático, elas são importantes para obras de outros períodos (notadamente sob cânones classicistas) realizadas com vistas a tais convenções. Por outro lado, creio que o fato de o termo mythos, como se verá adiante, significar, literalmente, narrativa, não exclui certas características "narrativas" do texto dramático e mesmo lírico (embora este possa ser facilmente aproximado do estilo argumentativo): basta para tanto lembrar que as odes de Píndaro, por exemplo, têm, às vezes, até dois terços de sua extensão ocupados por relatos sobre deuses e heróis. E o outro parâmetro desta dissertação, a paródia, inclui entre suas características a mistura ostensiva dos gêneros. O outro parêntese se refere às especificidades

sócio-históricas envolvidas no modelo geral que apresentamos e que são, no mais das vezes, apenas tangencialmente mencionadas (embora a dimensão histórica constitua a coluna dorsal do modelo). Pois embora a relação cujo modelo esboçamos, entre mito e paródia, seja recorrente, incorrem em suas diversas modalidades elementos de época e lugar entre os quais a tradição literária referente a um determinado texto não é dos menos importantes. Quanto a este problema, creio que, com toda importância que possuem, esses elementos não chegariam a determinar deslocamentos na estrutura básica da relação, operando quase sempre em sua periferia (apesar de poder operar no cerne - ainda que sem transfigurá-lo). É importante, por exemplo, para considerar o significado da paródia no contexto da literatura brasileira, o dado - observado com precisão por A. Bosi⁽⁷⁾ - de que o ciclo épico dos romances de cavalaria, enquanto já tinha virado paródia nas cortes burguesas européias, exercia função de mito exemplar em comunidades messiânicas rústicas como Canudos. A relação que o mito tem com a paródia em nosso modelo, não sofre, entretanto, de terminações essenciais a partir deste dado, mas apenas circunstanciais. Neste caso específico, o elemento cavaleiresco configura mito ideológico em Viena como em Canudos, em cada lugar "à moda da casa", mas com seus ingredientes básicos inalterados.

A dissertação se divide em quatro partes, além de um pequeno apêndice. A primeira trata da conceituação do mito e gira em torno do eixo mito-->mito ideológico, procurando delinear o conceito, dinamicamente, em função desta transição. Na segunda parte são vistas as modalidades básicas de permeação do texto literário pelo mito, devidamente exemplificadas em suas manifestações concretas. Cada uma destas modalidades é relacionada ao eixo anterior. A terceira

parte consiste numa breve conceituação da paródia, de seus tipos básicos (temática e formal, irônica e satírica), manifestações (auto-paródia, paródia involuntária, etc.) e relações com os gêneros vizinhos (ironia, sátira, estilização).

A quarta parte, finalmente, se refere às relações gerais entre mito e paródia, introduzindo uma nova série de dicotomias no eixo mito → mito ideológico e esboçando um tipo de modelo. Nesta etapa são examinadas paródias relativas aos casos de permeação do quadro anterior. No apêndice, que se refere à primeira parte, procura-se estabelecer as diferenças entre mito e conto folclórico.

Algumas palavras, ainda, sobre o uso, neste trabalho, de fontes secundárias: além dos textos nem sempre terem sido abordados em seus originais - muitas vezes a fonte consistiu de traduções ou mesmo paráfrases -, discute-se muito a partir de textos teóricos e comentários sobre eles (o que não impede, por outro lado, na maioria dos casos, um exame direto dos textos mencionados pelos teóricos e comentaristas em questão). A desigualdade do material manipulado nas diversas partes do trabalho - que é mais denso para determinados autores, épocas e línguas do que para outros - é reflexo de desigualdade no conhecimento que tenho dos vários tópicos envolvidos. Isto é reconhecido implicitamente, no sentido em que minhas afirmações procuraram sempre ser de alcance proporcional ao conhecimento que tenho desta ou daquela área. De maneira geral, creio que esta desigualdade entre os diversos tópicos não interferiu no resultado global e em suas conclusões, para as quais pareceram suficientes os dados disponíveis. Pois a familiaridade com o horizonte do problema colocado, me parece, pôde compensar, de uma forma ou de outra, a falta de um conhecimento aprofundado em uma ou outra área onde tal problema se manifesta.

N O T A S

- (1) Tácito, Anais, XIII, 3; Suetônio, Nero, 9.
- (2) Sénèque, L'APOCOLOQUINTE DU DIVIN CLAUDE, Les Belles Lettres, Paris, 1934.
- (3) A sátira menipéia é um gênero cômico-sério que tira seu nome de Menipo de Gadare, filósofo cínico grego que viveu no século 3 a.C.
- O termo é empregado pela primeira vez pelo autor romano do século 1 d.C., Varrão, que intitula sua obra de saturae menippeae. O gênero é praticado por Antístenes, discípulo de Sócrates, Petronio, no Satiricon, e outros, mas onde se apresenta de forma mais completa é na obra de Luciano. Uma das características marcantes da sátira menipéia é a abundância de gêneros "intercalantes": cartas, discursos, etc., além da mistura de prosa e verso.
- Uma relação exaustiva das particularidades essenciais deste gênero encontra-se em M. Bakhtine, LA POÉTIQUE DE DOSTOIEVSKI, Seuil, Paris, 1970, pp. 159-65. N. Frye, que também se ocupa do gênero, designa-o como Anatomia, tomando como seu modelo a Anatomy of Melancholy de Burton (cf. N. Frye, ANATOMIA DA CRÍTICA, Cultrix, SP, 1973, pp. 304 e 359).
- (4) Isto pode ser constatado em qualquer descrição destas cosmogonias. V., por exemplo, J. Campbell, THE MASKS OF GOD: ORIENTAL MYTHOLOGY, Penguin, Londres, 1970; P. Masson-Cursel, LES PHILOSOPHIES ORIENTALES, Hermann, Paris, 1940.

- (5) Como isto ocorre, na cultura grega, por exemplo, está brilhantemente exposto em vários ensaios de J.P.Vernant, especialmente em LES ORIGINES DE LA PENSÉE GRECQUE, PUF, Paris, 1975.
- (6) Na realidade, quando há paródia do mito original durante a vigência deste, ela tem por função reforçá-lo. Nestes casos talvez nem se deva falar de paródia propriamente dita, uma vez que ela se limita às meras formas de seu proceder, devidamente neutralizada inclusive em seu potencial corrosivo, de certa forma assimilada pelo mito. Assim, a paródia que o xamã, o feiticeiro primitivo faz de sua própria mitologia, tem por finalidade impressionar seus espectadores e desta forma reforçar o poder do mito. (V. Campbell, THE MASKS OF GOD: PRIMITIVE MITHOLOGY, Penguin, Londres, 1970, pp. 54-5).
- E, em certos ritos paródicos (a Hubrística entre os gregos antigos, por exemplo, ou a Festa dos Loucos na Idade Média - v. J. P. Vernant, MYTHE & SOCIÉTÉ EN GRÈCE ANCIENNE, Maspero, Paris, 1974 e B. Tuchman, A DISTANT MIRROR, THE CALAMITOUS 14th CENTURY, A. A. Knopf, NY, 1978), como se verá adiante, a paródia desempenha função "vacinatória".
- (7) "Valeria a pena seguir o rasto do ciclo épico de Carlos Magno e dos romances que tratavam da cavalaria e das cruzadas; em contato com comunidades messiânicas rústicas, 'essa poesia, que nas cortes burguesas da Europa já tinha virado paródia, exerceria uma função de mito exemplar, 'propulsor de imagens e de comportamentos ajustados a uma nova ordem, ideal" (A. Bosi, O SER E O TEMPO DA POESIA, Cultrix/Edusp, SP, 1977, p.175.

Primeira Parte: O M I T O

"The word (myth) is protean and its fate is procustean, I would say, if an old-fashioned decorative mythological allusion is still permitted".

W.W.Douglas (The meaning of "Myth" in Modern Criticism)

Mito, paródia e, mesmo o terreno onde se pretende abordá-los - o texto literário - constituem termos tão ou mais problemáticos que a própria equação por eles formada. Ainda que, como ocorre aqui, a abordagem se dê num ângulo mais pragmático que normativo. É como se se tratasse de quantidades incógnitas na equação cuja determinação de suas grandezas específicas constituísse não o resultado desta, mas sua condição prévia. Na verdade, a determinação numérica destes x's e y's tem que constituir parte do resultado e ser si multânea à operação. Daí a movimentação não de todo desvencilhada do caótico, às vezes aparentando evoluir meramente no vazio, buscando seu ponto de partida na outra margem - este ritmo sincopado a que tivemos que nos conformar no curso desta exposição que, no entanto, não abre mão de sua legibilidade. E assim como o grau e o tipo de dificuldade não são os mesmos para cada termo, adotamos em relação a eles diferentes estratégias. Optamos, desta forma, por tomar entre parênteses, isto é, operacionalmente, o conceito de texto literário⁽¹⁾, espaço que já constitui em si o parênteses da equação. No caminho da conceituação da paródia é preciso se haver não só com questões quase fantasmagóricas, como a que diz respeito à intencionalidade, mas também com intrincados problemas fronteiros com a sátira, a ironia e a estiliza-

ção. É em relação ao mito, no entanto, que nos movemos no terreno mais movediço. A primeira dificuldade diz respeito ao seu delineamento enquanto objeto no âmbito de determinada disciplina e quanto a que disciplina seria esta. A questão da jurisdição implica a definição do território, pois ao ser conceituado pelo antropólogo, historiador das religiões, semiólogo ou hermenauta, entre outros, ele nem sempre representa para cada um deles o mesmo objeto. E esta diversidade ainda se ramifica de forma radical em cada abordagem concreta no interior de cada disciplina ou nas intersecções entre várias delas. Sua própria existência enquanto objeto definido é às vezes posta em questão em termos metodologicamente precedentes⁽²⁾. No entanto, malgrado estas e outras dificuldades que cercam e preenchem esta noção, ela é brandida com contumácia no interior aconchegante das disciplinas especificamente literárias.

Não se pretende aqui, por outro lado, o esmiuçamento da noção no sentido de se chegar a uma definição "essencial" do mito, da "idéia" do mito ou do mito "em si". Para abordar as funções que o mito pode assumir no interior do texto literário - que é a meta aqui proposta - interessa menos o que ele é do que como ele funciona. A estratégia consistirá então em partir de cada uma das características geralmente básicas do mito original para seu sucedâneo ideológico, acompanhando as linhas mestras do processo de desmitologização.

A. Bosi⁽³⁾ preconiza o conhecimento das questões liminares do conceito e da função do mito nas culturas arcaicas e primitivas "para manter um contínuo entre as ciências humanas e a teoria literária, e saber manejá-las como hipótese de trabalho". É precisamente com este intuito que,

procurando evitar a digressão excessiva, percorremos algumas concepções básicas do mito através das teorias de alguns de seus representantes mais significativos. Sempre em função do quadro dinâmico proposto inicialmente, lidaremos com as correntes simbolista e estrutural⁽⁴⁾, as quais, ao contrário do que ocorre com o funcionalismo - a outra das três grandes correntes contemporâneas no estudo do mito -, desempenham papel importante na esfera literária propriamente dita. Exemplos disto são a atividade crítica de J. Campbell - em sua conhecida exegese da obra de Joyce, p.ex. - e a análise estrutural da narrativa, com base nas análises que C. Lévi-Strauss faz dos mitos totêmicos.

Por outro lado, se a noção de mito, embora pouco precisa, designa de imediato, para fins operacionais, um fenômeno cujo contorno ao menos se encontra delineado por algum consenso, o mesmo não ocorre com o conceito que denominamos "mito ideológico". Este conceito, que identificamos com o de "mito moderno", requer algumas considerações preliminares.

Em primeiro lugar, antes de iniciar o delineamento desta concepção, há um problema que parece meramente de nomenclatura mas envolve o conceitual e deve ser rapidamente verificado: até onde designa o termo "mito", e até que ponto a permanência de uma categoria que pode ser assim nomeada independentemente das diversas épocas em que se manifesta não estará se opondo às categorias históricas (sobre cujo eixo se desenvolve toda nossa dissertação)? Ora, é certo que o que chamamos de mito não é exatamente a mesma coisa para os índios americanos e para os gregos antigos, para os arcaicos e os contemporâneos, etc. Mas as diferenças têm um limite, não podendo ser exageradas até desvanecer o conceito por trás de suas manifestações. Não esqueçamos, inclusive, '

que se há um conceito que se usa sobrepôr às épocas históricas é o de História... Não procuramos aqui negar a História com uma permanência nem negar as permanências com a História (a Parmênides o que é de Parmênides e a Heráclito o que é de Heráclito). Nossa intenção é apenas mostrar que os procedimentos e o quadro geral que caracterizam o mito, ao menos em alguns de seus traços-suficientes para confirmar sua configuração-permanecem, permitindo que o mito permaneça, sendo conhecido e denominado como tal. Isto caracteriza, aliás, a própria forma de obtenção do conhecimento científico tal como ele se dá: através da instituição de analogias parciais entre fenômenos diferentes num complexo geral, isto é, através da abstração, num fenômeno particular, dos elementos nos quais se reconhece a generalidade.

Por outro lado, ainda quanto à terminologia escolhida, o fato é que diante dos equívocos que poderia haver nos termos "mito antigo" e "mito moderno", preferi os que assolam a parêntese "mito original/mito ideológico" que, embora igualmente equívoca me parece muito mais abrangente. Sendo que a expressão "ideológico" se refere aqui simplesmente àquele território vago mas superpovoado, espécie de limbo epistemológico, onde se aglomera o produto cognoscente enviado pelos mais diversos jogos de espelhos que se encontram entre as infra e as super-estruturas, território este onde "há mais coisas do que pode supor a vã sabedoria (e a falsa consciência)".

E, finalmente, diante do problema da posição de quem nomeia o "mito" (inclusive com a conotação valorativa implicada nesta divisão entre "original" e "ideológico"), chamo a atenção para a relatividade - de todos os modos evidente - do modelo aqui proposto, lembrando com Paul de Man⁽⁵⁾ que "a falácia de uma interpretação única e finita deriva do

postulado de um observador privilegiado(...). Todas as estruturas são, num sentido, igualmente falaciosas e são portanto chamadas mitos(...)". É a partir destas restrições - que vamos em seguida tentar colocar os termos da relação.

O conceito de mito, de maneira geral, se refere a um procedimento mental nos quadros da cultura arcaica ou selvagem. Neste sentido, um mito apenas o é até que seja percebido como tal numa avaliação externa, entrando assim em crise. O prisma que vamos abordar agora reflete o sentido oposto: para o pensamento não arcaico ou selvagem um mito passa a sê-lo depois de identificado como tal, e sua conotação mais direta é a de uma crença rudimentar e enganosa, uma ficção, uma mentira, enfim. É neste contexto que se chama "mitômano" ao mentiroso compulsivo.

No primeiro caso, devido a deslocamentos profundos na superestrutura de determinada cultura, que podem provir de mudanças operadas na infraestrutura e na interação entre ambas dentro de um processo histórico - como é o caso das transformações no mundo grego entre 8 e 4 a.C.⁽⁶⁾ - ou por interferência abrupta e radical de elemento externo - da civilização européia nas culturas ditas primitivas, por exemplo - a consciência mítica e o universo sobre ela estruturado entram em crise e são substituídos por outra episteme: os mitos do universo agonizante deixam de ser mitos no primeiro sentido passando a sê-lo no segundo. No outro caso, no contexto desta nova episteme, algum elemento, até então não problematizado é a uma certa altura posto em questão - passa a ser percebido como falso, ou se percebe que algo era tomado como o que não era, ou se lhe denuncia o caráter fetichista - e passa a ser um "mito". A palavra é usada neste espectro - com alguma variação - quando se diz que "a democracia social

escandinava é um mito", isto é, uma ficção, ou "Marilyn Monroe foi um mito sexual dos anos 50" e outros clichês jornalísticos do gênero "Pelé, os Beatles ou Stalin⁽⁷⁾ são mitos", isto é, desumanizados e revertidos à condição de ídolo ou fetiche como alvo de adoração (ou de ojeriza). Este prisma diz respeito a esta passagem: quando o mito deixa de (ou começa a) sê-lo, isto é, passa a ser reconhecido como tal? Quais as características desse mito dessacralizado, ostensivamente fictício - ou, se formos adaptar o modelo de Lévi-Strauss⁽⁸⁾ a este nível - desse modelo lógico que já não resolve nem atenua as contradições básicas em relação às quais fôra elaborado e que talvez mesmo as agrave? Como é o mito nesse seu momento, quando a mitologia clássica, já posta em questão e satirizada desde Evemero⁽⁹⁾, alegorizada e preconizada como artifício de reforço à autoridade constituída (pelos neo-platônicos e estoicos), é explícita e usualmente desprestigiada na era helenística⁽¹⁰⁾? Ou quando o romance de cavalaria, veículo do mito básico de uma época, sofre sua morte póstuma com o Dom Quixote? Quais são as características do mito de nossa época?

O mito moderno⁽¹¹⁾ é em geral abordado em termos de analogias superficiais com comportamentos arcaicos a identificar, entre costumes vestigiais já desprovidos de substrato mítico, "bolsões míticos" na "era científica" (como o próprio mito da ciência, os símbolos nacionais, etc.) e de tentativas de substituição dos mitos religiosos⁽¹²⁾. O que escapa a esta visão é que o mito moderno, num percurso paralelo e alternativo ao que efetua desde o mito original para se transformar, através de sucessivas crises, em teoria filosófica ou científica, se torna ideologia. Neste caso, mais do que transformação, ocorre permanência, havendo mudança apenas no sentido de adaptação ao novo contexto. Esta adapta

ção, no entanto, se dá a partir de um descolamento básico e não consegue superá-lo - a não ser através de descaracterização radical do mito, e então já se trata como que de outra ' coisa e não caberia falar de mito. Se no antigo contexto, o mito fornecia referencial para um universo em relação ao qual ele próprio era elemento constituinte, no novo, que é constituído a partir de outro quadro mental, ele fornece apenas falsa consciência, se prestando neste sentido - ainda que com pouca eficácia - a instrumento de dominação.

Assim, a tentativa de recuperação da consciência mítica pode significar várias coisas: para o "ex-primitivo" colonizado, o resgate de sua consciência original anulada pelo invasor europeu, e para este, a retomada de uma unidade perdida consigo mesmo e com o mundo. No momento mesmo da mudança, na Grécia, por exemplo, vemos um Píndaro ou um Aristófanes empenhados numa resistêcia ambígua: engajados na agonia contra o que vêem como decadência. Por outro lado, a defesa do mito pode ser a defesa - engajada ou inocente - da falsa consciência e do papel que esta geralmente representa nos quadros da dominação política. O mito "tecnificado", por exemplo - segundo a definição de Kerényi⁽¹³⁾ - é utilizado intencionalmente com fins bem determinados, geralmente políticos. E há também o uso, intencional ou não, através das formas nas quais o mito se degrada. Aqui, porém, já não estamos no domínio do mito mas do meramente mítico⁽¹⁴⁾, que se exprime, como veremos mais adiante, através do clichê e, no nível do texto literário, produz sub-literatura. Pois quando o mito se torna clichê, o lugar de todos os lugares se transforma em lugar-comum.

* * *

1. Do cosmos à fantasmagoria.

Kósmos, a palavra grega para "mundo", significa também "ordem". E para além do mundo clássico, nas grandes cosmogonias orientais, nos mitos totêmicos de origem, ou nas narrativas primitivas e arcaicas sobre o ancestral sagrado que organiza o caos primordial, os dois significados coalescem. O mito, enquanto cosmogonia, é basicamente instaurador, constitutivo de uma ordem universal, de um cosmos. Esta propriedade cosmificante tem alcance mais geral que as demais características do mito e abrange, em maior ou menor grau, algumas delas. As características de unicidade e de conciliar contradições, por exemplo, como será visto, cabem quase inteiramente no domínio do cosmificante, categorias constitutivas, ordenadoras, que são.

Que o mito instaura um universo pode ser visto nas várias cosmogonias, descrições da criação por um demiurgo, deus ou ancestral mítico, do mundo físico e de seus habitantes, às vezes em seguida e no processo mesmo de um combate com forças que representam o caos disforme e indeterminado. Estas descrições se fazem geralmente seguir de listas genealógicas como as que se encontram na Teogonia de Hesíodo, referente aos deuses olímpicos, ou no Gênesis, no relato do Javista referente aos descendentes de Adão. O Enuma Elish (Poema da Criação) babilônico exemplifica notavelmente o modelo cosmogônico caos X cosmos. É uma narrativa que se refere ao combate entre o deus Marduk e Tiamat, o monstro que representa o caos. Vencedor, Marduk cria o cosmos com o corpo dilacerado de Tiamat e o homem com o sangue do demônio Kingu, aliado de Tiamat⁽¹⁵⁾. Tais enfrentamentos entre potências cósmicas e caóticas, estas geralmente representadas por monstros, dragões e serpentes, ocorrem também na Bíblia, nos

combates que Jeová move contra Raab (Jó-26:12-13) e Leviatã (Jó-41; Salmo-74:14). Na mitologia grega são inúmeros os enfrentamentos entre as potências olímpicas e os titãs e entidades ctônicas. No Ragnarök ou Götterdämmerung há um retorno ao caos através da derrota do panteão teutônico pelas forças do mal.

Este aspecto constitutivo integra tanto as abordagens tradicionais, anteriores ao naturalismo da segunda metade do século passado, como as tendências modernas no estudo do mito, especialmente as simbolistas. Para J.Campbell, nesta vertente, os mitos e ritos constituem eles mesmos um mesocosmos - um cosmos médio, mediador, através do qual o microcosmos do indivíduo é posto em relação com o macrocosmos do todo. Todos os mitos e rituais são gerados da concepção de uma ordem universal da qual eles são agentes estruturantes, funcionando para tornar a ordem humana de acordo com a celestial⁽¹⁶⁾. Na mesma vertente simbolista, M.Eliade destaca a importância vital que se atribui, no universo mental do mito, ao conhecimento das origens; estas são dotadas de prestígio mágico, especialmente no que diz respeito às curas médicas. E o mito de origem depende do mito cosmogônico, modelo exemplar de toda criação. Neste contexto, ocupam posição central os mitos e ritos de renovação: a renovatio efetuada pelo ritual do ano novo é uma reiteração da cosmogonia⁽¹⁷⁾. A cada ritual do ano novo há um recomeço do mundo; ano e mundo são muitas vezes expressos pela mesma palavra, e com o início de um novo ano/mundo advém um tempo "não usado". Para Eliade, a progressiva historização dos enredos arcaicos (entre hebreus e cristãos, p.ex.) tem por efeito tornar o tempo cíclico linear, com os eventos passando a ser irreversíveis. A "ontologia" dá lugar à "história", com a ênfase recaindo sobre aquilo que aconteceu aos deuses, e não mais so-

bre aquilo que eles criaram⁽¹⁸⁾. A idéia da "perfeição do princípio" foi projetada também num futuro temporal, e os mitos do Fim do Mundo colocam em evidência a mobilidade da origem, que passa a estar também num futuro mítico, para onde igualmente se transfere a noção de uma Idade de Ouro⁽¹⁹⁾. Os mitos do Fim do Mundo, implicando mais ou menos claramente a recriação de um novo universo, exprimem a mesma idéia arcaica e extremamente difundida da "degradação" progressiva do cosmos, requerendo sua destruição e recriação periódicas⁽²⁰⁾.

O elemento constitutivo é evidente também no procedimento geral do que Lévi-Strauss chama de "pensamento selvagem", isto é, os processos mentais dos povos totêmicos. Estes dispõem de uma lógica tão exigente quanto a do pensamento positivo e não muito diferente desta. Tal diferença "se deve menos à qualidade das operações que à natureza das coisas sobre as quais se dirigem essas operações"⁽²¹⁾. Lévi-Strauss compara o procedimento deste pensamento com a atividade do bricoleur, isto é, aquele que trabalha com meios que não pertencem à tecnologia normal e, ao invés de matérias-primas, utiliza pedaços e sobras de matéria já elaborada. "Os ritos e mitos, à maneira do bricolage (que as sociedades industriais não mais toleram senão como passatempo) decompõem e recompõem conjuntos acontecimentais (no plano psíquico, sócio-histórico ou técnico) e deles se servem como de outras tantas peças indestrutíveis em vista dos arranjos estruturais que exercem, alternativamente, o papel de fins ou de meios"⁽²²⁾. O dispositivo mítico, procedendo neste âmbito, constitui uma ordem coerente a partir do caos de elementos disponíveis, procedam estes ou não de outras ordens, ainda constituídas ou já caotizadas.

Estes processos concorrem para a formação de um horizonte coerente e significativo onde se desenvolvem, em seus respectivos níveis, no interior de um feixe complexo de interações, as atividades humanas e divinas. A realidade, para o homem primitivo ou arcaico, que vive numa ordem de coisas sacralizada, consiste no conjunto de significados derivados, direta ou indiretamente, do mito básico de sua cultura, veiculado através de uma cosmogonia específica. É o gesto divino de instauração do cosmos que estabelece a ordem em torno e em função da qual se desenrolam as relações concretas dos homens entre si ou com a realidade bruta circundante. Como bem o mostra Lévi-Strauss⁽²³⁾, esta Weltanschauung comporta uma lógica própria em nada inferior à sua correspondente européia. Por mais que seus elementos surjam como algo exótico, caprichoso e irracional, aos olhos do homem de uma sociedade moderna tecnológica, eles constituem um sistema íntegro funcionando normalmente em termos de adaptação ao meio-ambiente, viabilizando sociedades que chegam a ser complexas.

Já nas sociedades modernas, onde são outros os parâmetros que informam o horizonte de questionamento⁽²⁴⁾, os mitos não integram o sistema de maneira harmônica, criando uma região de discrepância. Manifestações vestigiais de um procedimento anacrônico, os mitos básicos que caracterizam uma época formam um mundo desvinculado da realidade, criando e preservando valores-fantasmas cuja relação paradigmática com as práticas concretas da sociedade em questão é apenas caricatural. Se no contexto primitivo ou arcaico o mito limpa, delinea com precisão os significados e revela uma sabedoria em conformidade funcional com aquele sistema, no contexto moderno ele embaça os significados e contribui para a elaboração de uma falsa consciência. Ali ele mitifica o real,

aqui ele o mistifica.

O mito como ocorre neste contexto, o mito ideológico, instaura uma falsa ordem, um pseudo-cosmos povoado de fantasmagorias que, ao invés de informar sobre o concreto, torna-o mal-assombrado. Seu aspecto paradigmático deixa uma borda à ambigüidade: não estará o valor por ele veiculado sendo absorvido como um alto ideal a ser alcançado? Como fim e modelo, como se dava com os deuses em Homero?⁽²⁵⁾ Ou tal valor já é escancaradamente convencional, mascarando um conjunto de práticas que para se perpetuarem procuram a justificativa de se colocarem como elementos preservadores do valor em questão, embora este não exista e as tais práticas sejam na verdade suas antípodas?

Os grandes mitos básicos que caracterizam uma época, se chegam a revelar algo dela é a partir do modo como a disfarçam, pois a preferência por uma máscara específica ao invés de outra qualquer pode ser mais reveladora que o próprio rosto descoberto. E neste processo de disfarçar a realidade acaba entrando algo dela, como material para a fantasia. Assim, por exemplo, os valores cavaleirescos, além de trazerem em sua formação elementos do culto de Maria, da tradição da poesia lírica latina e do amor platônico, transpunham muito da ética feudal, no que toca às relações de suserania, para o discurso amoroso⁽²⁶⁾. Estes valores, na relação entre os sexos, tinham tanto a ver com a realidade quanto nas sociedades modernas o têm os valores e parâmetros cristãos, democráticos e socialistas nos países que se intitulam como tais. Estes véus mitológicos criam para uma época um universo inexistente, cujas imagens transparentes podem ser atravessadas pelos corpos como eles passam através de um fantasma. Sua superposição embaça o mundo real das relações concretas entre os homens, cujo panorama, visto do outro lado das

projeções fantasmagóricas, se torna opaco e carente de significação densa e instantânea (como a que fornece o mito). Os valores neles produzidos constituem pontos de referência ritualísticos vazios e a intersecção entre o discurso manifesto e seu conteúdo latente ocorre no avesso de cada parte. E não faltam os grandes motivos do mito original, vestígio a identificar o (deslocado) procedimento geral: se o cavaleiro andante tem entre seu repertório arquetípico a tarefa de matar um dragão (representação do caos nas cosmogonias arcaicas) e salvar a princesa (imagem que nos chega exausta como clichê e motivo de paródia), já para o homem moderno nas sociedades tecnológicas, entre as imagens mais frequentes do discurso ideológico que envolve seu conjunto de valores-fantasma, está o de que estes valores devem ser preservados (no mais das vezes contra eles mesmos, em sua versão real) para evitar que o "caos" e a "treva" que ameaçam "nosso mundo" terminem por descosmificá-lo de vez.

2. Do sagrado ao dogmático.

A cosmificação é inseparável da consagração. A instauração de um cosmos, constituindo uma ordem universal, abre um espaço sagrado no qual impera o necessário. Ordem e necessidade são os elementos de caráter sagrado constituintes do cosmos, em oposição ao caos, que é profano e dominado pela contingência. Quando o deus, demiurgo ou ancestral primordial estabelece o espaço organizado, tal território sagrado garante sentido às coisas. Nenhuma atividade levada a cabo nesta região ficará ao desabrigo do sentido⁽²⁷⁾.

Embora a utilidade de uma noção pouco precisa como a de sagrado para o conhecimento do mito possa ser posta em dúvida⁽²⁸⁾, a frequência com que esta característica

do mito é empregada para diferenciá-lo - com êxito - de outras narrativas que se lhe ^{as} assemelham é indicadora de que tal procedimento pode ser proveitoso. M. Eliade, por exemplo, define o mito como o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, descrevendo as diversas irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no mundo. "É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje"⁽²⁹⁾. Sendo uma história sagrada, o mito é portanto considerado uma "história verdadeira", porque sempre se refere a realidades⁽³⁰⁾. Neste sentido, os relatos de tricksters⁽³¹⁾, não seriam mitos, pois "as proezas nada edificantes do coio-te (trickster comum na América do Norte) compõem um conteúdo profano em oposição ao teor sagrado e sobrenatural do mito"⁽³²⁾.

À medida em que a narrativa mítica se despresta de seu caráter sagrado, dá-se simultaneamente que a realidade dos eventos a que se refere é contestada e seu poder sobre os homens - já esvaído - passa a ser objeto de manipulação. Numa fase já mais adiantada deste processo e paralelamente a ele, já não é sequer a narrativa original ou seus elementos que pretendem o status de sagrado e reivindicam a autoridade, mas seu sucedâneo meramente mítico e não necessariamente narrativo.

Este processo de dessacralização seguido de manipulação pode ser nitidamente acompanhado em seu percurso diacrônico, a partir, por exemplo, de cerca do século 6 a.C. na Grécia. É por esta época, segundo convenção geralmente aceita⁽³³⁾, que o mito já é objeto de avaliação externa, com Teágenes de Regium, que inaugura na tradição pagã a alegorização de Homero, afirmando serem realidades personificadas cada um dos personagens homéricos. A interpretação sofista (século 5 a.C.) dos mitos tradicionais como alegorias a revelarem verdades naturalistas e morais, continua

em uso entre os filósofos neo-platônicos e estoicos do período helenístico, que viam nela uma maneira de preservar a autoridade da tradição e as prerrogativas religiosas do Estado. Os filósofos epicuristas, desde os tempos dos pré-socráticos atomistas Leucipo e Demócrito, consideram os mitos como distorções de eventos históricos e naturais introduzidas para reforçar a autoridade de reis e sacerdotes. Cerca de 316 a.C., a expressão clássica a esta corrente de pensamento é dada pelo macedônio Evemero, autor de uma História Sagrada na qual é narrada uma visita do autor a uma ilha imaginária, Pankaea, no Oceano Índico. Lá ele fica sabendo, a partir de uma inscrição no templo de Zeus, que este deus era um cretense de nascimento que viajou para o leste e lá foi aclamado deus antes de retornar para Creta, onde morreu. Evemerismo tornou-se o nome para todas as explicações puramente históricas do mito⁽³⁴⁾.

No início da era cristã os argumentos epicuristas e o evemerismo são usados pelos teólogos contra os mitos pagãos, enquanto os filósofos estóicos e neo-platônicos - que sempre concordaram em que os mitos não deviam ser tomados literalmente - combatem a pretensão cristã à revelação divina exclusiva. Teólogos cristãos e hebreus, como Filo e S. Agostinho, interpretaram as narrativas do Velho Testamento alegórica e literalmente, dispensando tratamento diverso aos mitos pagãos, que a partir daí começaram a ser vistos no Ocidente como "mitos" no sentido de narrativas fabulosas e indignas de crédito⁽³⁵⁾.

Com o advento da Renascença na Europa, nos séculos 15 e 16, renovou-se o interesse pelos mitos gregos e romanos, cuja interpretação como alegorias morais ou representações poéticas e artísticas das emoções e aspirações humanas era tolerada pela Igreja Católica.

Nos séculos 16 e 17, a mitologia assume um caráter moralizante, exemplar: se Júpiter assume a forma de um touro ou Apuleio é transformado em asno, isto pode apenas significar "que um homem que se entrega à luxúria não passa de um animal" (Robert Burton, THE ANATOMY OF MELANCHOLY, Londres, 1652, iii.2.3.).

O movimento dos teólogos contra os mitos pagãos no início da era cristã é de certo modo invertido pelos iluministas no século 18. Eles procuram equiparar as escrituras hebraico-cristãs aos mitos pagãos como superstições irracionais em sua tentativa de substituir a religião da fé pela religião da razão. Nesta etapa, se inicia com Giovanni Batista Vico a tendência de recuperação do mito que prevalecerá no romantismo. O método de interpretação de Vico pode ser caracterizado como "evemerismo alegórico" na medida em que procura reduzir os heróis culturais do mito a símbolos de classe da sociedade.

No decorrer deste processo constante de dessacralização do mito, expresso através de sua avaliação externa ou objetivação, de sua alegorização, manipulação e mesmo de sua tentativa de resgate (que existe sobre o reconhecimento desta dessacralização), desenvolve-se, paralelamente, a substituição do próprio sagrado pelo simplesmente dogmático. Este processo paralelo já não está apenas em função do mito propriamente dito, mas também de elementos não originalmente míticos. Assim, se no universo arcaico ou primitivo ocorre um discurso sacerdotal, às vezes apoiado na técnica restrita ao escriba, que se mantém numa aura secreta e hermética, no contexto moderno, o próprio "mito" da ciência fornece elementos para a modalidade ideológica do discurso "científico" como instrumento de poder análogo àquele. A terminologia "científica", seu jargão e tiques discursivos, po

dem ser empregados, e o são amiúde, como se verá adiante⁽³⁶⁾, para fornecer invólucro respeitável ao que carece de fundamento. E este procedimento de conferir autoridade através da consagração por meio de "palavras mágicas" não se restringe ao discurso "científico" apenas, mas abrange também o discurso bacharelesco em geral, cuja função básica é reiterar a autoridade do grupo que ocupa o poder. Tal discurso vazio e grandiloquente, recheado de lugares-comuns pomposos - entre os quais não faltam, inclusive, alusões mitológicas clássicas ornamentais - equivale, em procedimento e em função, à máscara atemorizante do feiticeiro primitivo.

3. Do extra-temporal para fora do tempo certo.

O evento mítico, como foi visto a propósito das cosmogonias, tem por característica ocorrer fora do tempo. Ele é extra-temporal, efetuando-se ab origine, in illo tempore. As ocorrências primordiais se dão antes que haja tempo, abrindo o percurso cíclico deste em direção a seu próprio início. "O tempo sagrado", diz Eliade⁽³⁷⁾, "periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas) é um Tempo mítico, quer dizer, um tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, neste sentido em que brotou "de golpe", que não foi precedido por outro tempo, porque nenhum tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito". Alguns autores, como G.S.Kirk⁽³⁸⁾, utilizam esta característica temporal para especificar o mito em relação ao conto folclórico: enquanto o mito se passa no tempo primordial, durante a criação, o "era uma vez" do conto folclórico já situa a ação dentro do tempo histórico.

Esta extra-temporalidade, integrada a um sistema onde ela se reveza com o tempo cíclico propriamente dito, num contexto dessacralizado e marcado pelo tempo linear e histórico, passa a ser problematizada. Neste contexto, a fixação no extra-temporal já é passível de conotação ideológica, implicando, de certa forma, uma fuga da História. Mas aqui o que importa é menos esta transição e o deslocamento por ela produzido do que o contraste entre a posição temporal do mito original e a do mito ideológico. Esta pode ser exemplificada pela manifestação do mítico que Barthes mostra a propósito da caracterização do romano antigo no cinema americano⁽³⁹⁾: a presença da pequena franja romana - signo da romanidade - em rostos cuja morfologia - em associação fixada pelo próprio cinema - é a do gangster ou xerife, constitui um quadro geral de anacronismos históricos onde de tudo se encontra fora de época.

De maneira geral, o mito ideológico - seja no nível destas inocentes manifestações do meramente mítico, seja através dos grandes rituais de massas nos quais nazistas e fascistas procuravam reviver mitos arcaicos amplamente distorcidos - está inevitavelmente atolado no anacronismo. A simples manifestação das formas próprias ao mito (embora possam estar veiculando elementos não originariamente míticos mas que procuram impor-se à maneira daqueles) num contexto que não mais as comporta, já configura um desencaixe, um equívoco, uma trapalhada. Este seu aspecto kitsch, seu desacordo com o contexto e seu estatuto aberrante, comportam possibilidades cômico-burlescas que serão examinadas na Terceira Parte desta dissertação, a propósito do anacronismo histórico como dispositivo paródico.

4. Da conciliação ao disfarce das contradições

O mito, como procura mostrar Lévi-Strauss, ao menos para suas manifestações entre povos totemistas⁽⁴⁰⁾, tem por objetivo a resolução de contradições no seio de uma cultura. Lévi-Strauss, a partir de um procedimento que consiste em reduzir os elementos narrativos do mito a mitemas⁽⁴¹⁾ e experimentar sucessivamente diversas disposições destes, guiando-se pelos princípios que servem de base à análise estrutural (economia de explicação, unidade de solução, possibilidade de reconstituir o conjunto a partir de um fragmento e de prever os desenvolvimentos ulteriores a partir dos dados atuais), chega, para o mito de Édipo⁽⁴²⁾, às seguintes conclusões: O mito de Édipo "exprimiria a impossibilidade em que se encontra uma sociedade que professa a crença na autoctonia do homem(...) de passar, desta teoria, ao reconhecimento do fato de que cada um de nós nasceu realmente da união de um homem e de uma mulher. A dificuldade é insuperável. Mas o mito de Édipo oferece uma espécie de instrumento lógico que permite lançar uma ponte entre o problema inicial - nascemos de um único ou de dois? - e o problema derivado, que se pode formular, aproximadamente: o mesmo nasce do mesmo ou de outro? Por este meio, uma correlação se evidencia: a superestima do parentesco consanguíneo está para a subestima deste, como o esforço para escapar à autoctonia está para a impossibilidade de consegui-lo. A experiência pode desmentir a teoria, mas a vida social confirma a cosmologia na medida em que ambas traem a mesma estrutura contraditória. Então, a cosmologia é verdadeira"⁽⁴³⁾.

No nível do mito ideológico não há uma tentativa de conciliar as contradições culturais e sociais, mas de disfarçá-las, varrendo-as para baixo do tapete da falsa

consciência. O disfarce pode consistir de uma total camuflagem pelo mito ideológico - como vimos no primeiro elemento deste eixo quanto à pseudo-cosmificação, constituindo um cosmos ilusório a embaçar a visão do universo real interpondo-se entre ele e o observador -, ou pode se dar como pseudo-conciliação. No primeiro caso sequer se reconhecem contradições a serem conciliadas, enquanto que no segundo, onde elas chegam a constar, a conciliação ocorre como uma formalidade, no nível das aparências. Exemplo desta modalidade é a cena final de "Metropolis" (1926), filme expressionista de Fritz Lang no qual, após uma prolongada e esquemática exacerbação das contradições entre o capital e o trabalho, estes são simbolicamente (e de forma voluntariamente caricatural, ao que tudo indica) conciliados no caloroso aperto de mãos entre os representantes das partes em conflito.

5. Da unicidade à desagregação.

Em qualquer concepção da divindade, ela abrange simultaneamente todos os atributos, o que faz da zona de transcendência uma região de unidade. A consciência mítica instaura um sentido de união do homem consigo mesmo e com o mundo. Ele é parte de um todo orgânico e significativo. Técnicas místicas hindus - a Yoga e o Tantrismo - buscam a integração de princípios opostos, do tipo dos representados pelo sol e pela lua, como condição prévia para a integração do homem, para além da oposição entre as coisas, no cosmos, unidade primordial. Mitos de reintegração são encontrados por toda parte na história das religiões, numa infinidade de variações⁽⁴⁴⁾. Esta necessidade de abolir dualismos e existências fragmentárias se encontra também no culto do mito pelo Romantismo e se expressa através de um panteísmo, de

um monismo que identifica Deus e o mundo, corpo e espírito, sujeito e objeto⁽⁴⁵⁾.

Quanto ao mito ideológico, que ele atua num contexto de desagregação, decorre do que foi visto até aqui. Ancorado em singularidades, constituído a partir de um ponto de vista parcial e faccioso, na dispersividade do meramente mítico, o mito ideológico é essencialmente fragmentário, truncando as totalidades e oferecendo uma caricatura da organicidade da consciência mítica com o traçado de seu universo ilusório. Constituindo um pseudo-cosmos fantasmagórico, ele separa o homem de seu mundo real; petrificando-o no dogmatismo, ele separa o homem de si mesmo, cindindo-o; separa-o de sua época e aliena-o de suas relações concretas; além de cortar seu acesso às próprias contradições, dilacerando-lhe a consciência.

6. Da narrativa e da sabedoria ao mítico desarticulado e ao lugar-comum.

O mito ocorre basicamente como narrativa, e é esta sua forma literária. É preciso, no entanto, guardar alguma reserva quanto a esta nomenclatura, pois o mito se dá originalmente a partir da narrativa oral, não dispendo em si mesmo de "forma literária". Esta lhe é dada a posteriori, ao ser escrito ou anotado, com finalidades sacerdotais, por exemplo - no interior ainda do universo mítico mas já subordinado a uma sintaxe diversa da do enunciado oral -, ou já fora de seu ambiente original, como tema literário ou espécimen coletado pelo etnólogo, arqueólogo ou algum outro habitante do lógos.

Os mitos do dilúvio universal, por exemplo, ainda que nas mais arcaicas versões, assim como a *épica* de Gilgamés ou o *Livro dos Mortos* egípcio e o *Popol Vuh* maia (estes últimos já com implicações sacerdotais) pelo simples fato de serem escritos já trazem elementos de elaboração literária. Além do que, nunca é demais insistir no ponto de que não existe algo como "o mito em si": trata-se, obviamente, de uma abstração à qual se chega e não de uma realidade da qual se parte. E, finalmente, em relação à própria etapa oral, devem ser lembrados os fatores de elaboração presentes na técnica do contador de histórias primitivo, não-letrado⁽⁴⁶⁾.

É o caráter narrativo, oral ou escrito, que permite a especificação do mito em sua forma literária, seu "estilo" característico. E neste sentido não há melhor pista para esta especificidade do que a origem mesma do termo: a palavra grega *μῦθος*, além de designar uma narrativa concernente à genealogia dos deuses, se refere também a uma narrativa qualquer⁽⁴⁷⁾. Em seu emprego moderno - a despeito da permanência do significado mais geral na vigência da poética aristotélica⁽⁴⁸⁾ - restou ao termo apenas o primeiro significado, mas é ao segundo que temos de recorrer para capturar o elemento narrativo a que se resume o mito enquanto modalidade de discurso. Este "estilo evêntico"⁽⁴⁹⁾, característico da manifestação mítica, é tradicionalmente salientado por exegetas como Nietzsche, Jolles e Lévi-Strauss⁽⁵⁰⁾.

Tal característica se delineia originariamente na Grécia de entre os séculos 8 e 4 a.C. É nesse período, de mudanças fundamentais em todas as esferas do universo mental grego, que o termo *lógos* deixa de significar apenas "palavra", assumindo valor de racionalidade demonstrativa e passa assim a opor-se a *μῦθος* no que este termo impli

ca certa magia da palavra que confere aos diferentes gêneros de declamação - poesia, tragédia, retórica, sofística - um mesmo tipo de eficácia. Enquanto o mýthos opera no nível da mimése e da participação emocional, o lógos instaura um procedimento de pesquisa e exposição que apela somente para a inteligência crítica. Assim, segundo J.P.Vernant⁽⁵¹⁾, em seu minucioso exame desta instauração, "tudo o que dá à palavra seu poder de impacto, sua eficácia sobre o próximo, se encontra então rebaixado ao nível do mýthos, do fabuloso, do maravilhoso, como se o discurso não pudesse ganhar na ordem do verdadeiro e do inteligível senão perdendo no mesmo golpe na ordem do agradável, do emocionante e do dramático".

O mito serve de início para a transmissão de uma sabedoria e sua linguagem narrativa é substituída paulatinamente pela linguagem argumentativa própria do discurso científico, que já não visa à sabedoria mas ao conhecimento⁽⁵²⁾. A ascensão histórica do discurso argumentativo tem portanto como contrapartida o desprestígio da seqüência narrativa nas diversas esferas (filosofia, teologia, etc.). À ciência - assim como era função do mito, e ainda o é em algumas culturas - cabe então explicar os fenômenos que ultrapassam a dimensão do cotidiano, tarefa que ela desempenha com os recursos argumentativos do comentário, da explicação ou da análise. Com a dissociação progressiva dos assuntos importantes e do estilo narrativo, como nota Weinrich no estudo acima mencionado, o princípio mesmo da ciência nos obriga a falar do mito numa linguagem argumentativa.

A desarticulação do elemento narrativo, bem como a dissolução das coordenadas do universo mental que origina e nutre o discurso da "sabedoria" (que é elíptico, metafórico e narrativo, em oposição ao aspecto direto, lógico e argumentativo da postura do "conhecimento") se eviden-

ciam historicamente através de diversas manifestações. Na que vamos nos ater - na Terceira Parte, a propósito dos tipos involuntários de paródia -, elas são condição para o advento do que chamo de discurso-zombie. Trata-se de uma ressurreição caricata do discurso da sabedoria no universo do conhecimento. Este fenômeno é responsável pela produção de textos que podem ser lidos como paródias involuntárias do estilo iniciático com suas marcas características: receitas de ascese fornecidas em linguagem alegórica, ausência programada de definições diretas e inexistência de textos de autoria do mestre (Cristo e Buda, por exemplo, e Sócrates num certo sentido), sendo porta-voz um discípulo, etc.

Por ora, cabe ainda, estabelecido o caráter narrativo do mito, diferenciá-lo da fábula ou conto folclórico.

APÊNDICE - MITO E CONTO FOLCLÓRICO: ESPECIFICAÇÃO

O conto folclórico, tal como o mito, consiste de uma narrativa fabulosa cuja divulgação é generalizada e embora W. Propp, em sua Morfologia do Conto não veja motivos consideráveis para isolar os contos folclóricos dos mitos⁽⁵³⁾, uma série de diferenças, seja na perspectiva funcional, seja pelo enfoque estrutural, impõem tal separação. Contribui para tanto, inicialmente, a diferenciação bastante clara mais ou menos generalizada nos povos primitivos entre mitos sagrados, que só podem ser contados em determinados locais e em certos momentos, e narrativas para as quais não existem tais restrições⁽⁵⁴⁾. E além deste aspecto funcional, no nível da autoridade e da função social, basicamente, os mitos colocam propósitos sérios que transcendem a história narrada, enquanto os contos folclóricos refletem situações sociais simples, cumprindo no mais das vezes uma função de fantasia a satisfazer desejos e aspirações⁽⁵⁵⁾. G. S. Kirk⁽⁵⁶⁾ enumera várias outras diferenças, desde as referentes ao tempo em que se passam respectivamente o mito (tempo primordial, durante a criação) e o conto folclórico (o "era uma vez" já situa a ação dentro do tempo histórico) até certos traços marcantes no tratamento dos personagens: enquanto que os personagens do mito são específicos, o conto folclórico, em geral, sequer os nomeia além do nome típico ou genérico, salientando assim a importância da situação às expensas do personagem. Etnólogos como Boas e Benedict⁽⁵⁷⁾ por outro lado, notam a mobilidade de um gênero para o outro, especialmente do conto para o mito, e neste sentido Kirk mostra que a história de Perseu, por exemplo, é um mito com fortes componentes do conto folclórico, enquanto muitos contos americanos de tricksters comportam referências

ou implicações míticas ocasionais⁽⁵⁸⁾. Esta mobilidade e/ou coalescência sobrepõe-se, na verdade, às delimitações, o que não invalida estas. J.H. Finley Jr.⁽⁵⁹⁾ usa como exemplo para demonstrá-lo o Peleu da 1ª Olimpica de Píndaro, que seria uma figura que engloba tanto a esfera do mito (um acontecimento divino, p.ex.: o nascimento de Atenas na cabeça de Zeus, implicando o julgamento de que a mais pura emanção de Zeus é inteligência) como a da legenda (que relata acontecimentos históricos: guerra estrangeira em Tróia ou guerra doméstica em Tebas) e a do conto folclórico (tendo a ver com atitudes representativas da vida: os encantamentos de Circe, que são sensuais, como contrastados com os das se-reias, que são intelectuais).

Contestando diretamente Propp, Lévi-Strauss⁽⁶⁰⁾ vê uma dupla diferença de grau entre conto folclórico e mito: "em primeiro lugar, os contos são construídos sobre oposições mais fracas do que as dos mitos: não cosmológicas, metafísicas ou naturais, como nestes últimos, porém mais frequentemente locais, sociais ou morais. Em segundo lugar, e precisamente porque o conto consiste em uma transformação enfraquecida de temas cuja realização é própria do mito, o primeiro está menos estritamente sujeito do que o segundo à tripla relação da coerência lógica, da ortodoxia religiosa e da pressão coletiva. O conto oferece mais possibilidades de jogo, as permutas se tornam relativamente livres e adquirem progressivamente uma certa arbitrariedade. Ora, se o conto trabalha com oposições reduzidas ao mínimo, estas serão mais dificilmente identificadas: e a dificuldade aumenta, porque já muito pequenas elas marcam uma oscilação que permite a passagem à criação literária".

NOTAS

- (1) V. p.IV.
- (2) C. Lévi-Strauss - TOTEMISMO HOJE, Vozes, Rio, 1975, p.21
Diz que "a noção de 'mito' é uma categoria de nosso pensamento que utilizamos arbitrariamente para reunir, sob o mesmo vocábulo, tentativas de explicação de fenômenos naturais, de obras de literatura oral, de especulações filosóficas, e de casos de aparecimento de processos linguísticos na consciência do sujeito". E cita em seguida Lowie para advertir que "é preciso saber se comparamos realidades culturais ou somente fantasmas resultantes de nossos modos lógicos de classificação". A colocação de R. Wellek - CONCEPTS OF CRITICISM, Yale Univ. Press, New Haven, 1964, p.127 - a propósito do termo barroco, que padece de indeterminação semelhante, dá a medida deste tipo de dificuldade no âmbito da teoria literária. Wellek preconiza o emprego operacional de tais termos, destacando uma vantagem básica: "Quaisquer que sejam os defeitos do termo barroco(...) ele prepara para a síntese levando nossa mente para além da mera acumulação de observações e fatos". Por outro lado, tem sido frequentemente chamada a atenção para a impotência da ciência dos mitos em definir seu objeto. M. Detienne, p. ex., (L'INVENTION DE LA MYTHOLOGIE, Gallimard, Paris, 1981, pp. 11-12), questionando o gênero "mito", lembra que "Claude Lévi-Strauss fundou o empreendimento das Mythologiques, uma gênese do pensamento, sobre a evidência que um mito é percebido como mito por todos os leitores no mundo inteiro; e, ao mesmo tempo, Georges

Dumézil (...) diz não ter jamais compreendido a diferença entre um conto e um mito".

- (3) A. Bosi, MITO E POESIA EM LEOPARDI (Tese de Livre-Docência em Literatura Italiana), USP, SP, 1970. Bosi sugere como hipótese de trabalho as seguintes colocações a partir da pesquisa nas ciências humanas:

"que o mito é uma força cultural em função das necessidades básicas do homem;

que é autoconsciência da sociedade em forma analógica;

enfim, que é modelo exemplar para o ser humano entender sua natureza e sua história"(p.21).

- (4) Após um longo domínio da orientação positivista no estudo do mito, representada sobretudo por Max Müller, pelos evolucionistas da escola antropológica inglesa de E. B. Tylor e A. Lang, e por Lévy-Bruhl e a sociologia francesa do início do século, no período compreendido entre as duas guerras, o trabalho de campo na Antropologia, entre outros fatores, confere nova dimensão ao mito. Até então, todos estes estudiosos, indiferenciadamente, abordam o mito como manifestação aberrante e exótica de uma mente que não pertence propriamente ao homem, mas à entidade então denominada "primitivo". O problema para eles consiste, portanto, em conjecturar sobre o quadro mental desta entidade enquanto estágio estanque e plenamente superado. Este quadro mental, onde se produzem tais fenômenos, constituiria então uma estrutura prévia à consciência moderna, produtora da religião, da filosofia e da ciência. Para Max Müller, em seus estudos de mitologia comparada, o mito é absurdo e incongruente porque é fruto de uma espécie de desvio metafórico no

curso do desenvolvimento da língua. A mitologia é um discurso patológico enraizado em mal-entendidos lingüísticos derivados de uma análise confusa da realidade sobre a experiência original de fenômenos cósmicos como o retorno regular do sol. Os deuses e heróis mitológicos seriam personificações de forças naturais (daí o termo "naturalismo" pelo qual é conhecida esta concepção) a partir da transformação patológica de objetos inanimados em sujeitos de verbos adequados a descrever ações humanas - "o sol se põe", p.ex.. Para a escola antropológica inglesa (na qual se pode situar o grupo de Cambridge - J. G. Frazer, J. E. Harrison, G. Murray, F. M. Cornford e A. B. Cook) o bizarro dos mitos nas grandes culturas históricas não provém de uma degenerescência em relação a um estado interior melhor fundado e mais razoável da consciência lingüística, mas constitui uma sobrevivência da barbárie primitiva - etapa atravessada por todos os povos e na qual se encontram fixados os chamados selvagens. Vestígio da selvageria e não mais doença da linguagem, o mito pode ser definido como o estado selvagem do pensamento. Caracterizado segundo Tylor pelo animismo e dominado, segundo Frazer, pela magia simpática, o pensamento selvagem é reduzido por L. Lévi-Bruhl e pela sociologia francesa a um estado "pré-lógico", antípoda da razão.

A partir de diversas disciplinas (teoria do conhecimento, psicologia, sociologia, etnologia, história das religiões, lingüística) que passam a tomar o mito como uma dimensão irrecusável da experiência humana, as pesquisas se reagrupam em três grandes tipos de teorias: simbolistas, funcionalistas e estruturalistas. Representantes da primeira tendência - que vem de Creuzer

e Schelling - são os seguidores de Freud e Jung na psicologia profunda, Van der Leeuw e W. F. Otto na fenomenologia religiosa, M. Eliade na história das religiões e E. Cassirer na antropologia filosófica, e ela consiste basicamente na reflexão sobre a simbólica do mito como modo de expressão diferente do pensamento conceitual. Para os funcionalistas, cujo representante mais expressivo é B. Malinowski, o mito, desprovido de qualquer dimensão metafísica, tem por função apenas reforçar e codificar, de maneira fácil de serem entendidas, retidas e transmitidas através das gerações, as crenças práticas que constituem as molas da organização social.

Quanto à terceira tendência, a análise estrutural, está exemplificada na concepção de Lévi-Strauss, que embora se encontre nos quadros de uma antropologia social, tem por elemento embaixador os modelos da lingüística estrutural. Ao chamar a atenção para as analogias entre o desenvolvimento de uma ciência dos mitos e o da lingüística, Lévi-Strauss mostra que o fato de a função significativa da língua não estar diretamente ligada aos próprios sons, mas à maneira pela qual os sons se encontram combinados entre si, é esclarecedor para o problema da semelhança entre os mitos dos mais diversos lugares apesar de seus conteúdos contingentes (ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, Tempo Brasileiro, Rio, 1967, pp. 239-40). Assim, considerar os mitos em termos de arquétipos (como o fazem, por exemplo, muitos simbolistas) "equivale a raciocinar à moda dos filósofos da linguagem que estiveram por muito tempo convencidos de que os diversos sons possuíam uma afinidade natural com este ou aquele sentido" (idem, p.240). O sentido dos mitos não se atém aos elementos isolados que entram em sua

composição, mas à maneira pela qual estes elementos se encontram combinados.

Se para a escola naturalista os fenômenos naturais são o que os mitos procuram explicar, no modelo estrutural eles são antes aquilo por meio do que os mitos procuram explicar realidades que não são, elas próprias, de ordem natural, mas lógica. O objetivo do mito seria fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável quando esta é real), que geralmente consiste de paradoxos geográficos, econômicos, sociológicos, cosmológicos, ou, no mais das vezes, versando sobre o incesto e o conceito de vida incluindo o de morte (ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, Tempo Brasileiro, Rio, 1967, pp. 264-5).

Entre as inúmeras restrições feitas ao modelo estrutural, deve ser mencionado algo das de P. Ricoeur - "Structure et Herméneutique", ESPRIT, N.S.XI, 1963, pp. 600 sgs.- quanto à limitação do objeto deste modelo. Salientando a afinidade entre o estruturalismo e o pensamento dos totemistas, Ricoeur se pergunta se o exemplo é exemplar ou excepcional. Pois o modelo estruturalista já não seria, segundo ele, adequado ao Antigo Testamento, por exemplo, para cuja compreensão o decisivo não mais seriam as nomenclaturas e classificações - elementos de culturas voltadas para a taxinomia - mas acontecimentos fundadores. "No modelo querigmático", diz ele (mitos semitas, helênicos e indo-europeus são deste tipo), "a explicação estrutural é esclarecedora mas representa uma camada expressiva de segundo grau, subordinada ao acréscimo de sentido no fundo simbólico" (op.cit. p.617). Note-se que a insistência de Ricoeur quanto à importância da simbólica do mito sem prejuízo da leitu-

ra estrutural - seja no modelo querigmático, onde predomina a primeira, seja no taxinômico, onde predomina a segunda - coincide com a postura de nossa conceituação do mito nesta primeira parte, onde emparelhamos características originárias de concepções e modelos diversos e às vezes aparentemente antagônicos.

- (5) Paul De Man, BLINDNESS & INSIGHT, ESSAYS IN THE RHETORIC OF CONTEMPORARY CRITICISM, Oxford Univ. Press, NY, 1971, p.10.
- (6) V.p.ex. J-P.Vernant, LES ORIGINES DE LA PENSÉE GRECQUE, Paris, 1975.
- (7) Sobre Stalin há um livro com depoimentos de ex-estalinistas, publicado após a revelação, em 1956, dos erros e crimes do ditador soviético, com o título significativo da O Deus que Falhou.
- (8) Quando Lévi-Strauss se refere ao mito contemporâneo é geralmente para salientar sua característica ideológica: "Nada se assemelha mais ao pensamento mítico que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas talvez esta tenha se limitado a substituir aquele" (ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, Tempo Brasileiro, Rio, 1967, p. 241). Ver também "Reponses a quelques questions", ESPRIT N.S.XI, 1963, p.643 e O PENSAMENTO SELVAGEM, Nacional, SP, 1970, p.285.
- (9) Sobre Evemero e o evemerismo, v. adiante p.15
- (10) V. D. Bidney, "Myth, Symbolism, and True", in MITH AND

LITERATURE (org. J. B. Vickery), Univ. of Nebraska Press, Lincoln, 1966, pp. 3-4.

- (11) Esta nomenclatura, volto a insistir, resulta inevitavelmente confusa, uma vez que "moderno" não abrange o estatuto semelhante do mito em outras épocas, assim como "dessacralizado" implica a aceitação preferencial de certas teorias simbolistas (como a de Eliade), e assim por diante. Preferimos empregar, daqui em diante, o termo "mito ideológico" que, embora não esteja isento de equívocos, nos parece mais preciso. (v.p.p.3-4).
- (12) Por exemplo, em M. Eliade, MYTHS, DREAMS & MYSTERIES, Collins, Londres, 1976 e J. Campbell, MYTHS TO LIVE BY, Bantam, N.Y., 1972. O enfoque realizado por C. Ramnoux - "Mitológica do Tempo Presente", in ATUALIDADE DO MITO, Duas Cidades, SP, 1977, pp. 17-28 - escapa ao lugar-comum de equacionar a sobrevivência do mito de forma linear e mecânica nos resíduos folclóricos e figuras banalizadas pela publicidade. Ramnoux adota de maneira não ortodoxa o modelo de Lévi-Strauss em relação ao calendário das festas nacionais, examinando o sistema de honrarias sociais. São utilizadas para tanto duas concepções do mito - "De acordo com a primeira, o mito não seria nada mais nada menos que a expressão (quer imaginosa, quer conceituada teológica ou juridicamente) das clivagens maiores segundo as quais se articula um sistema institucional. De acordo com a segunda, o mito constituiria uma espécie de ponte, ele forneceria um 'instrumento lógico' permitindo 'mediatizar' uma problemática de cultura diante da qual o homem não possui ciência suficiente para uma resolução

racional" (AM, 24-5). O mito do tempo presente seria então "toda ideologia (seja de expressão imaginosa, seja de expressão conceitual) que permitisse 'mediatizar' ou 'conviver com' as problemáticas de cultura surgidas ao mesmo tempo que a edificação rápida da 'tecno-estrutura', numa sociedade que não respondeu à provocação 'de suas contradições" (AM, 25). O ensaio de Ramnoux vale também como exemplo de justaposição de concepções a demonstrar que um modelo de mito em si pode ser exclusivo enquanto abstração, mas em contato com o objeto específico ocorrem fissuras e defasagens que não só permitem como impõem o emprego de diversos modelos complementares.

- (13) K. Kerényi, "Dal mito genuino al mito tecnicizzato", in Atti del colloquio internazionale su "Tecnica e casistica", Roma, 1964, pp. 153-68.
- (14) Sobre a redução do mito ao mítico e o caráter de descontinuidade do mito contemporâneo, sua transformação 'em fraseologia, em corpus de estereótipos, cf. R. Barthes, "Mudar o Próprio Objeto", in ATUALIDADE DO MITO, p.11. Para uma visão do mito em linhas diversas - embora não conflitantes - das que aqui seguimos em sua conceituação, ver do mesmo autor, "Le Mythe, aujourd'hui" MYTHOLOGIES, Seuil, Paris, 1957, onde, modo de significação ou forma, o mito é abordado como sistema semiológico, o "sistema mítico", com o signo equivalendo ao significante. Posteriormente - no texto citado acima - Barthes explicitaria que neste estudo o termo mito guardava um valor abertamente metafórico.

- (15) M. Eliade, O SAGRADO E O PROFANO, LBL, Lisboa, s.d., pp.67-9; J. Campbell, THE MASKS OF GOD: OCCIDENTAL MYTHOLOGY, Penguin, Londres, 1976, pp. 74-85; FUNK & WAGNALLS STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE, MYTHOLOGY AND LEGEND, Funk & Wagnalls, N.Y., 1972, pp. 676-7.
- (16) J. Campbell, THE MASKS OF GOD: PRIMITIVE MYTHOLOGY, Penguin, Londres, 1976, pp. 149-50. Para Campbell, neste sentido, os ritos se equiparam em função às fórmulas da física moderna, através das quais os modos de operação das inescrutáveis forças cósmicas tornam-se não apenas acessíveis à mente humana mas também suscetíveis de controle (op.cit., p.179).
- (17) M. Eliade, MITO E REALIDADE, Perspectiva, SP, 1972, pp. 41-52.
- (18) M. Eliade, op.cit., pp. 98-100.
- (19) M. Eliade, op.cit., p. 52.
- (20) M. Eliade, op.cit., p. 38.
- (21) C. Lévi-Strauss, ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, Tempo Brasileiro, Rio, 1967, p. 265.
- (22) C. Lévi-Strauss, O PENSAMENTO SELVAGEM, Nacional, SP, 1970, p. 55.
- (23) Principalmente em O PENSAMENTO SELVAGEM.
- (24) Nas sociedades arcaicas, como salienta Vernant, a reli

gião domina o conjunto da vida social, enquanto que nas sociedades contemporâneas quase toda a vida coletiva se encontra laicizada (V. J-P. Vernant, MYTE & SOCIÉTÉ EN GRÈCE ANCIENNE, Maspero, Paris, 1974, p.111).

- (25) Cf. R. Schaerer, L'HOMME ANTIQUE, Payot, Paris, 1958, pp. 18-9, 23 e W. Jaeger, PAIDEIA, Herder, SP, s.d., pp.56-77.
- (26) Cf. Ed. Wechsler, FRAUENDIENST UND VASALLITÄT, exposto por A. Hauser em "Romanticismo de la Caballeria Cortesana" in HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 253-99. V. também B. Tuchman, A DISTANT MIRROR, THE CALAMITOUS 14th CENTURY, A. A. Knopf, NY, 1978, pp. 66-9. Também pp.438-57, no cap 21 ("The Fiction Cracks") é analisado o declínio do ideal cavaleiresco em sua prática degenerada, bem como seus reflexos na literatura. V. também N. Frye, THE SECULAR SCRIPTURE, Harvard Univ. Press, Mass., 1978, pp. 56-7, onde é mencionado o processo de "seqüestro" do romance, isto é, sua absorção na ideologia de uma classe ascendente, a propósito dos elementos do romance medieval de cavalaria.
- (27) A relação entre cosmificação e consagração é exemplificada com um caso dramático por M. Eliade - O SAGRADO E O PROFANO, pp. 35-6 a propósito de uma tribo de nômades australianos. "Segundo as tradições de uma tribo Arunta, os Achilpa, o ser divino Numbakula cosmificou, nos tempos míticos, o futuro território da tribo, criou-lhes o Antepassado e fundou-lhes as instituições. Do tronco de uma árvore, Numbakula afeiçoou o poste sagra

do (kauwa-auwa) e, depois de o ter ungido com sangue, trepou por ele e desapareceu no Céu. Este poste representa um eixo cósmico, porque foi à volta dele que o território se tornou habitável, portanto se transformou num "mundo". Por esta razão, o papel ritual do poste sagrado é considerável: durante as suas peregrinações, os Achilpa transportam-no sempre consigo e escolhem a direção que devem seguir segundo a inclinação do poste. Isto permite que os Achilpa, embora se deslocuem continuamente, estejam sempre no "seu mundo" e, ao mesmo tempo, em comunicação com o céu, onde Numbaku la desapareceu. Se o poste se quebra, é a catástrofe; é de certa maneira o "fim do mundo", a regressão ao Caos. Contam Spencer e Gillen que, tendo-se quebrado uma vez o poste sagrado, toda a tribo foi tomada de angústia; os seus membros vagabundearam durante algum tempo e finalmente sentaram-se no chão e deixaram-se morrer". "Não se pode viver sem abertura para o transcendente", conclui Eliade, "por outros termos, não se pode viver no 'Caos'. Uma vez quebrado o contato com o transcendente, a existência no mundo já não é possível - e os Achilpa deixam-se morrer".

(28) Para Lévi-Strauss, p.ex. - TOTEMISMO HOJE, vozes, Rio, 1975, p. 66 - a noção de sagrado não fornece nenhuma explicação, tendo a ver somente com o problema geral das relações rituais.

(29) M. Eliade, MITO E REALIDADE, p. 11.

(30) M. Eliade, op.cit., p. 12.

- (31) Ao lado dos dióscuros e messias, o trickster - ou deceptor - é um mediador. Figura ambígua que parece ter sido o principal personagem mitológico do mundo paleolítico, não obstante ser tolo, cruel, enganador e epítome do princípio de desordem, ele é também um provedor de cultura e às vezes surge como criador do homem e de todos os animais. Na América do Norte, dependendo da região, ele aparece como coiote, lebre ou corvo. Na Europa é conhecido como Reynard, a raposa, e num outro plano, como o diabo. Entre os gregos ele pode ser identificado com Hermes e Prometeu, entre os germânicos com Loki. (V. J. Campbell, *THE HERO WITH A THOUSAND FACES*, Abacus, Londres, 1975; *FUNK AND WAGNALLS STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE*, Funk and Wagnalls, NY, 1972).
- (32) M. Eliade, op.cit., p. 14. Para Eliade, outra especificidade do mito a restringir seu território tornando-o mais preciso, é a de seus protagonistas serem geralmente deuses e entes sobrenaturais, enquanto que heróis e animais miraculosos caracterizariam o conto folclórico (idem, p. 15).
- (33) V. K.K.Ruthven, *MYTH*, Methuen, Londres, 1976, p. 12.
- (34) É no espírito do evemerismo que Camões escreve:
- Não eram senão prémios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo co'os varões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos;
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,
Eneias e Quirino e os dous Tebanos.

Ceres, Palas e Juno com Diana,
Todos foram de fraca carne humana;
Mas a Fama, trombeta de obras tais,
Lhe deu no mundo nomes tão estranhos
De Deuses, Semideuses imortais,
Indígetes, Heróicos e de Magnos.

(Os Lusíadas, ed. de Hernâni Cidade, Sá da Costa, Lisboa, 1974, IX, 91-92).

As fontes para o traçado deste percurso de dessacralização do mito são: K.K. Ruthven, op.cit.; D. Bidney, "Myth, Symbolism and Truth", in MYTH AND LITERATURE, CONTEMPORARY THEORY AND PRACTICE, ed. J. B. Vickery, Univ. of Nebraska Press, Lincoln, 1966; FUNK & WAGNALLS STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE, MYTHOLOGY AND LEGEND, 1972.

- (35) A propósito da alegorização do mito, tendência que se cristaliza a partir desta época, diz Frye: "Um elemento de nossa tradição cultural, usualmente considerado' fantasioso absurdo, são as explicações alegóricas dos mitos, que se avolumam tão amplamente na crítica medieval e renascentista e continuam esporadicamente até nossa época (p.ex., na Queen of the Air, de Ruskin). A alegorização do mito é impelida pela presunção de que a explicação "é" o que o mito "significa". Sendo o mito uma estrutura centrípeta de sentido, podemos fazê-lo significar um número indefinido de coisas, e é mais frutuoso estudar o que de fato os mitos têm sido levados a significar" (ANATOMIA DA CRÍTICA, Cultrix, SP 1973, p. 333).

- (36) V. na Terceira Parte desta dissertação, a propósito da paródia no discurso argumentativo.
- (37) in O SAGRADO E O PROFANO, pp. 63-4.
- (38) G. S. Kirk, MYTH, ITS MEANING & FUNCTIONS IN ANCIENT & OTHER CULTURES, Cambridge Univ. Press, Londres, 1978, pp. 31-41.
- (39) R. Barthes, MYTHOLOGIES, Seuil, Paris, 1957, pp.27-30,
- (40) V. nota (4) para um resumo de alguns pontos da tese de Lévi-Strauss, bem como para ressalvas clássicas que se lhe fazem.
- (41) V. ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, pp. 242-3.
- (42) A escolha deste mito por Lévi-Strauss para ilustrar ' sua proposição geral - em ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, Tempo Brasileiro, Rio, 1967, pp. 245 sgs. - é problemática. O próprio autor mostra porque este mito se presta' mal a uma demonstração: sua fonte consiste de "transposições literárias, mais inspiradas por um cuidado estético ou moral do que pela tradição religiosa ou o uso ritual", etc. Mas oferece a vantagem de, ao contrário dos mitos com que Lévi-Strauss lida normalmente, ' ser conhecido de todos. A propósito da análise deste mito, Lévi-Strauss adianta que na medida em que um mito se compõe do conjunto de suas variantes, a versão freudiana do Édipo teria o mesmo valor da de Sófocles. Em Freud, embora o problema não seja o da alternativa' entre autoctonia e reprodução bissexual, trata-se - co

mo em Sófocles - de compreender como um pode nascer de dois (ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, p. 250). Não existe uma versão "verdadeira", em relação à qual as outras seriam cópias deformadas: todas as versões pertencem ao mito.

- (43) ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, pp. 249-50.
- (44) V. M. Eliade, PATTERNS IN COMPARATIVE RELIGION, Meridian, NY, 1963, pp. 146-7, 179, 185.
- (45) R. Wellek, "The Concept of Romanticism in Literary History", in CONCEPTS OF CRITICISM, Yale Univ. Press, New Haven, 1963, pp. 128-198.
- (46) Tais fatores estão explanados nas obras de especialistas como Milman Parry e Albert B. Lord. V. deste último, THE SINGER OF TALES, Harvard Univ. Press, Mass., 1960.
- (47) A ênfase, no que se segue, quanto ao aspecto narrativo, não deve fazer esquecer o elemento, por assim dizer, "conteudístico" do mito. Pois como bem o lembra Vernant - MYTHE & SOCIÉTÉ EN GRÈCE ANCIENNE, p.215 -, "se os mitos podem variar de uma versão a outra sem prejuízo do equilíbrio do sistema geral, é porque importa menos a fabulação (...) que as categorias veiculadas implicitamente pelo conjunto das narrativas, a organização intelectual que embasa o jogo das variantes".
- (48) Onde o termo designa simplesmente o enredo, sendo as-

sim comumente utilizado pela crítica. Cf., p.ex., Davi Arrigucci Jr., ACHADOS E PERDIDOS, Polis, SP, 1979, p. 81.

(49) Na terminologia sugerida por H. Weinrich, "Structures Narratives du Mythe", POÉTIQUE n° 1. Tendo linguística mente o status da fala, no sentido saussuriano do termo, o mito narrativo pode se deixar traduzir para outro código, por exemplo, sob forma dramática (Weinrich lembra, inclusive -op.cit., p. 27- que a tragédia grega, segundo a tese de Nietzsche, salvou o mito por um certo tempo, quando este vacilava ao assédio da razão) ou no interior do gênero lírico. Weinrich enumera uma série de sinais apropriados para que um texto se deixe reconhecer como narrativa em geral ou como mito, especificamente:

- sinais situacionais: vários ouvintes reunidos em torno de um narrador;
- sinais metalinguísticos: o narrador anuncia que vai contar um mito (ou uma história);
- sinais textuais persistentes: uma fórmula de introdução tipo "Era uma vez..." (que, como vimos antes, está mais vinculada ao conto folclórico) no começo, e outros sinais que designam a seqüência narrativa no curso do texto;
- sinais textuais recorrentes: o emprego dos termos 'narrativos - em grego o imperfeito e o aoristo - numa certa distribuição (Weinrich, op.cit., p. 27. Para diversas línguas modernas estes sinais são examinados exaustivamente em LE TEMPS, Seuil, Paris, 1973, do mesmo autor, notável ensaio de linguística do texto. No próprio artigo que ora examinamos há uma exem

plificação a propósito do mito de Narciso nas Meta-
morfoses de Ovídio - pp. 27-8)

Estes sinais - cuja presença total não é obri-
gatória num texto para que este possa ser caracteriza-
do como uma narrativa - podem ser considerados, na ter-
minologia de Lévi-Strauss, como fazendo parte da "arma-
dura" do mito, isto é, "de um conjunto de propriedades
que permanecem invariáveis em dois ou mais mitos"
(C. Lévi-Strauss, LE CRU ET LE CUIT, Plon, Paris, 1964,
p. 205).

(50) H. Weinrich, op.cit., p. 28.

(51) J-P. Vernant, MYTHE & SOCIÉTÉ ^{VEN}GRÈCE ANCIENNE, p.200.

Esta ruptura entre o modo narrativo e o que Weinrich ' chama de discurso argumentativo é visto por N.Frye - ANATOMIA DA CRÍTICA, Cultrix, SP, 1973, p.79 - nos termos em que "em literatura o que entretém precede ao que instrui, ou, como podemos dizer, o princípio da realidade se subordina ao princípio do prazer. Nas estruturas verbais assertivas a prioridade se inverte". Ver também, quanto a isto, as considerações de T.Todorov - "A Narrativa Primordial" in AS ESTRUTURAS NARRATIVAS, Perspectiva, SP, 1969, pp. 105-117 - sobre a "palavra-ação" a a "palavra-narrativa", na Odisséia, ' que se atém não às categorias de verdadeiro e maravilhoso, mas de justiça e beleza.

(52) Às pp. 30-4 do artigo de Weinrich, encontra-se um resumo da descrição histórica da ascensão do discurso argumentativo. Trata-se de um quadro das etapas mais salientes da desmitologização que domina toda a história

da mitologia a partir da Idade Média, quando o mito é reduzido em seu caráter narrativo e imobilizado em seu caráter sucessivo sob forma de quadro, tornando-se comparável à alegoria, até a ausência total do aspecto 'narrativo no mito moderno, evidente no "conceito mítico" de Barthes. Esta dessintagmatização total do mito moderno descrito por Barthes, substituindo-lhe o evêntico pelo institucional, deve ser vista paralelamente' ao decorrer histórico da dessacralização que procuramos descrever às pp.13-17. São faces diversas de um mesmo processo.

A. Jolles - FORMAS SIMPLES, Cultrix, SP, 1976 - além de destacar o evento como o que define o gesto verbal do mito (p. 100), salienta também a oposição ' mýthos/lógos, caracterizando o mito como "o lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de uma resposta, isto é, o lugar onde, a partir de sua natureza profunda, um objeto se converte em criação(Schöpfung)" (pp. 90-1). Na esfera do lógos, por outro lado, "o conhecimento e a descoberta, ao contrário do mito, são 'processos em que os objetos não se criam, mas são produzidos. Como vontade de transformar o mundo de si mesmo e pelo trabalho ativo, como penetração no âmago do universo para esclarecer-lhe a natureza, estão em guerra constante com o mito" (p.91)

W. Benjamin - "O Narrador, Observações sobre a obra de Nikolai Leskov", Os Pensadores, Abril, SP, 1980, p. 59 - associa também o estilo narrativo ao universo da sabedoria ("A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, esta agonizando (...)"), embora mais adiante oponha esta não ao conhecimento mas à "informação" (v. a propósito do

jornalismo, pp. 60-1). Ele vê este processo como "uma manifestação secundária de forças produtivas históricas seculares que aos poucos afastou a narrativa do âmbito do discurso vivo (...)" (p. 59).

- (53) W. Propp, MORFOLOGIA DELLA FIABA, Giulio Einaudi, Torino, 1966, p. 4.
- (54) Cf. M. Eliade, MITO E REALIDADE, pp. 15-18 e L. Sebag, "Le Mythe: code et message", LES TEMPS MODERNES, março de 1965.
- (55) Estas características do conto folclórico não implicam necessariamente escapismo e alienação. W. Benjamin - O NARRADOR, Abril, SP, 1980, p. 70 - mostra engenhosamente como há nos contos-de-fadas, que são contos folclóricos, uma oposição ao mito que é liberadora. Esta oposição não é exatamente ao modo mítico, mas à autoridade do mito, colocando-se ao lado do homem, ajudando-o a enfrentar os poderes do mundo mítico com a astúcia.
- (56) G.S. Kirk, MYTH, ITS MEANING AND FUNCTIONS IN ANCIENT AND OTHER CULTURES, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1978.
- (57) Kirk, op. cit., p. 40.
- (58) Kirk, op.cit., pp. 38, 181 e 183. Na história de Perseu há uma forte ênfase na ingenuidade, não apenas em seu equipamento mágico mas também na maneira pela qual o herói evita ser petrificado. O uso da ingenuidade seria a característica mais notável e consistente do con

to folclórico.

- (59) PINDAR AND AESCHYLUS, Harvard Univ. Press, 1966, pp. 57-8. Ver mais adiante, a propósito do papel do mi to nas odes pindáricas.
- (60) Em ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, p. 134. Ver também MORFOLOGIA DELLA FABIA, Giulio Einaudi, Torino, 1966 e MORFOLOGIA DO MACUNAIMA, de H. de Campos, Perspectiva, SP, 1973, onde se encontra uma excelente síntese às pp.24-32 da questão em seu aspecto metodológico.

Segunda Parte: MITO E LITERATURA (PERMEAÇÕES)

Se, como acabamos de ver, a passagem à criação literária é facilitada ao conto folclórico pela redução das oposições de que fala Lévi-Strauss, ela não é vedada ao mito, embora as vias utilizadas no percurso deste sejam ramificadas e tortuosas. Originariamente tal passagem não é problemática. O mito, já o sabemos, é de início também uma narrativa qualquer. Scholes e Kellogg⁽¹⁾ lembram que "a linha entre o esboço ficcional e tradicional ou mítico nem sempre é fácil de delinear; e como a arte narrativa nunca perde suas características tradicionais por completo, os enredos ficcionais têm uma maneira de estabelecer-se como 'mito, assim como os mitos têm uma maneira de se tornarem 'ficcionalizados". O mito já contém os germes da épica, do romance e da tragédia. Tudo indica que o texto literário, narrativa já não necessariamente concernente à genealogia dos deuses, tenha se emancipado do mito mediante processos bastante confusos: as coisas se passando como num parto em que o rebento é a um tempo irmão gêmeo e filho pródigo do útero onde se formou. A primeira qualidade devida à identidade inicial, e a segunda porque "um dos grandes processos de desenvolvimento, inequívocos na história da narrativa escrita, foi o gradativo afastamento das narrativas dominadas pelo impulso mítico de contar uma história com um enredo tradicional"⁽²⁾. Assim, integrando-o e por ele sendo integrado no início, ou recebendo sua visita ancestral (que às vezes pode vir sob forma de assombração), o texto literário deixa-se - efetiva ou aparentemente - permear pelo mito e com ele se confunde de diversas maneiras, que passamos a tentar esquematizar - não sem antes alertar para o fato de que os

esquemas nunca levam suficientemente em conta as inevitáveis superposições que os povoam.

1. A modalidade ornamental e seus graus de contingência.

Talvez a modalidade mais ostensiva de permeação do texto literário pelo mito seja aquela que à primeira vista se revela mais superficial e contingente: a convenção pela qual elementos míticos gregos - muitas vezes em suas adaptações latinas - se tornam figuras ornamentais no discurso literário. É verdade que esta noção de "ornamento" não implica invariavelmente a contingência absoluta desta modalidade. Nem sempre a figura mitológica é apenas balan-gandã ou penduricalho no texto; às vezes sua função pode ser ambígua enquanto necessidade, como a do enfeite natalino na árvore de Natal, e outras vezes o ornamento chega a ser parte ainda mais integrante do ornamentado⁽³⁾. A modalidade ornamental em seu sentido mais contingente ocorre como uma espécie de figura de retórica e cumpre a função comparativa de uma sub-metáfora ou metáfora pré-fabricada, pronta para uso: invoca-se Hermes ou Mercúrio para se referir à ligeireza (às vezes moral, pois este é o deus dos ladrões e comerciantes), Ares ou Marte para a belicosidade, Afrodite ou Vênus para a beleza, etc. Situações e feitos humanos são comparados aos correlatos olímpicos no nível da sedimentação definitiva do elemento mitológico no clichê: "Fulano faz um trabalho de Sísifo ou sofre suplícios tantálicos, está sob a espada de Dâmocles, no leito de Procusto e tem um calcanhar de Aquiles", etc.⁽⁴⁾.

Inicialmente esta modalidade de permeação, na verdade, nada tem de ornamental. Em Homero, por exemplo, um elemento que posteriormente se reduz a ornamento típico, co

mo a invocação às musas, está integrado constitutivamente à estrutura da epopéia (bem como ao seu contexto), desempenhando função específica. O aedo é o poeta inspirado pelas musas: estas lhe dão o dom da memória, como na introdução ao catálogo dos navios, na Ilíada (II, 484-492), ou da visão clara para acompanhar a batalha às portas de Tróia (XI, 218-220). O aedo é intérprete dos deuses, ele é possessor das musas em um delírio profético⁽⁵⁾, característica esta, de resto, salientada diversas vezes por Platão: o aedo é mero veículo da divindade (Ion, 533c⁹-535), ele não sabe das razões do que diz (Apologia, 22c).

Num sentido bastante diferente, o poeta continua se referindo a algo que desconhece quando, durante o Império Romano, prevalecendo já o aspecto ornamental, com a mitologia clássica desprovida de seu conteúdo existencial, o alexandrino Partenius (século 6), sob o Imperador Juliano⁽⁶⁾ compila os mitos antigos para o uso dos poetas romanos que gostavam de introduzir nomes míticos sem ler os originais⁽⁷⁾. Aqui esta característica já é uma convenção firmemente estabelecida que vem até os nossos dias.

O elemento contingente e arbitrário é preponderante na tradição desta convenção e determina o percurso aleatório das figuras mitológicas, não mais integradas a um contexto estruturador e assim entregues ao acaso. A expressão "caixa de Pandora", criada a partir de uma figura mitológica clássica, Pandora, que originariamente não trazia caixa alguma (caixa esta que, na verdade, nem caixa era...)⁽⁸⁾ é um exemplo destes casos em que não se trata de novas versões de um mito - como poderia parecer superficialmente -, mas de deslocamentos realmente acidentais que sofrem elementos já não pertencentes organicamente a nenhum contexto. Situação semelhante é a de Frankenstein - se formos conside-

rar certas figuras "míticas" que de personagens literários tornam-se figuras tradicionais do domínio público. O "Prometeu moderno" de Mary Shelley, em sua incorporação popular, acabou sendo confundido com o monstro que criara. Estes deslocamentos nada têm a ver, como se poderia concluir apressadamente, com a permanência dos mitos, com as maneiras pelas quais eles sobrevivem. Tratar-se-ia antes de algo como "fantasmas de mitos", vestígios desgarrados que aderem aleatoriamente a contextos aleatórios. Tais fenômenos atestam o caráter meramente ornamental que estas figuras - deslocadas de seus contextos originais - assumem no discurso.

Por outro lado, malgrado processos esporádicos de desmitologização, representados por eventos como o abandono do "aparelho mitológico" por Lucano, na Roma de Nero⁽⁹⁾, por exemplo, ou a paródia de Platão em relação ao uso ornamental pelos sofistas e oradores⁽¹⁰⁾, esta modalidade de resiste, às vezes recorrendo a uma espécie de mimetismo histórico. Chaucer "astrologizava" os deuses para um público que não aceitava deuses mas sim a existência de influências planetárias⁽¹¹⁾. Até o século 19 a mitologia ornamental, em seus diversos graus de contingência, foi um dos principais meios de comunicação supra-nacional nas diversas literaturas européias; "a mesma alusão mitológica", diz O. M. Carpeaux, "era entendida da mesma maneira de Lisboa a Estocolmo"⁽¹²⁾. Assim, em pleno contexto do naturalismo português, da geração de 1870, pode-se ainda encontrar, em Eça de Queiroz, por exemplo, ocorrências vestigiais do ornamento mitológico, como na descrição de Maria Monforte no primeiro capítulo de Os Maias⁽¹³⁾: Maria Monforte é (ironicamente) Juno e tem o esplendor duma Ceres. A despeito destas manifestações temporãs, a modalidade ornamental de ser do mito como convenção literária arraigada numa tradição entra

em crise com a substituição dos cânones neoclássicos pelos românticos, que tomam o mito num sentido oposto.

O mito é uma das preocupações centrais do Romantismo, sendo mesmo uma das características que, à força de se encontrarem presentes nos diversos movimentos nacionais de reação ao neoclassicismo que se desenvolvem no século 19, justificam o reconhecimento da concepção geral que leva este nome. Esta retomada é paradoxal em um ponto: iniciando o culto moderno do mito, os primeiros poetas e filósofos românticos levam simultaneamente ao desuso a mitologia clássica, sobretudo enquanto adorno literário⁽¹⁴⁾.

O processo de desmitologização nesta modalidade é claro. Vimos como desde Homero, quando o mito "ornamental" (neste caso, "pré-ornamental" seria mais apropriado) se encontra ainda integrado a um universo vivo do qual é parte constitutiva, ele passa por um processo de "ornamentação" propriamente dita que leva suas figuras, já deslocadas, a perderem a contemporaneidade com seus pontos de referência. Estas figuras passam então a andar numa perna só, e esta perna se apoia no vazio. Relativas a um universo morto (embora muitos dos elementos deste universo sobrevivam na cultura subsequente e herdeira, o que, obviamente, não é condição suficiente para manter vivas as antigas relações), elas são parte constituinte de uma pseudo-ordem, ornamentando a fantasmagoria. São, enfim, o "lençol" do fantasma.

Foi visto aqui, igualmente, como de elementos religiosos e místicos, as figuras mitológicas passam ao clichê pomposo do discurso (laico) bacharelesco. O anacronismo da manifestação mítica, que a caracteriza fora de seu contexto histórico, apresenta-se aqui como uma marca inequívoca da degradação da extra-temporalidade do mito ori

ginal.

E este deslocamento no plano temporal é acompanhado pela desagregação da unidade orgânica original da narrativa mítica: o que denominamos mito ornamental, originariamente integrado a um sistema coeso, a uma mitologia articulada em narrativas, passa então a se exprimir através de figuras soltas que constituem, no mais das vezes, lugares-comuns.

2. Modalidade temática.

Outra modalidade a ser distinguida no esquema operacional aqui proposto para o exame das permeações possíveis do mito no texto literário, é a que denominamos temática. É a mais multifacetada delas, podendo ocorrer de maneira direta, subjacente ou paralela.

2.1. Modalidade temática direta

A modalidade temática ocorre de maneira direta quando da utilização - tradicionalmente imposta ou deliberadamente escolhida - de um tema mítico para desenvolvimento literário por um autor, ou através de todo um processo de romanceamento de um mito ou tradição mítica. A primeira possibilidade, quando tradicionalmente imposta, se encontra exemplarmente nas realizações épicas, trágicas e mesmo líricas da literatura grega clássica, onde há um corpus de narrativas míticas tradicional e eivado de implicações religiosas sobre o qual o autor trabalha, com maior ou menor liberdade. No caso da escolha deliberada, a utilização é levada a cabo num contexto já não contemporâneo da elaboração dos mitos em questão e pode inclusive implicar - como ocorre sobretudo num tipo de teatro - um duplo sentido: o autor instaura um discurso, que já não é mais mítico, por trás e através do tema mítico original. Ele emprega a narrativa ou enredo do mito original como veículo para uma mensagem, muitas vezes política, que não pertence originariamente ao mito. Quanto ao processo de romanceamento, ele se encontra entre o elemento de tradição determinante e o de livre escolha de um autor - que neste caso não desencadeia o processo, limitando-se a entrar numa de suas etapas. Trata-se geralmente de narrativas híbridas de eventos históricos, lendas

e mitos, que vão incorporando elementos romanescos em sua estrutura até constituírem explicitamente uma temática romanesca. O tema da guerra de Tróia é tradicionalmente⁽¹⁵⁾ tido como um caso típico deste percurso que, no entanto, será aqui abordado a partir de um exame que G.Dumézil⁽¹⁶⁾ faz de um exemplo escandinavo.

2.1.1. Modalidade temática direta tradicionalmente imposta

Em nenhum outro contexto exemplos desta modalidade seriam mais ilustrativos que no da literatura grega clássica. É neste âmbito que vamos encontrar temas e elementos que participam de nossa cultura ornamentalmente ou de outras formas contingentes, ainda semi-envolvidos em suas conotações originais. O tratamento literário destes mitos - aqui contemporâneo à vigência (não integral contudo) de sua dimensão religiosa e existencial - tem características próprias segundo o gênero ou o autor. Cada gênero está ligado a um período histórico delimitado em clara sucessão diacrônica: o trágico, por exemplo, como se verá adiante, expressão dos valores da cidade em confronto com a tradição, no final do século 6, sucede ao lírico e ao épico para ser posteriormente substituído pelo discurso filosófico. E no interior de um gênero, cada autor, por sua vez, introduz elementos particulares da reelaboração do corpus disponível - alguns com maior liberdade, como Eurípedes em relação a Ésquilo no gênero trágico. Tendo isto em vista, foram escolhidos para uma exemplificação estratégica, abrangendo parte significativa do espectro das permeações possíveis, certos aspectos - bem restritos e específicos - dos poemas homéricos, do gênero trágico e da obra de um poeta lírico, Píndaro, bem como algumas colocações de Platão já na esfera do argumentativo, exterior ao mito. Longe, portanto, de se pretenderem

exaustivas, é em seu caráter breve e exemplificativo que devem ser vistas as considerações que seguem.

A especificidade do mito na Grécia antiga deve ser vista com cuidado. A aproximação quase automática entre mito e literatura, aliás, se deve principalmente à restrição generalizada do conceito de mito à sua manifestação greco-romana, preservada em forma literária. A presença do mito grego é demasiado "natural" no universo mental do Ocidente e ancestralmente arraigada: a integração da mitologia clássica à erudição européia, sobretudo dos séculos 15 a 18, tem sua origem na época helenística⁽¹⁷⁾. Na verdade, há diversos tipos de documentos da Grécia Antiga tidos indiferenciadamente por mitos: desde versões fragmentárias e resumos de narrativas orais⁽¹⁸⁾, passando pelas transposições literárias na poesia épica, lírica e trágica, até as elaborações sistemáticas à maneira de Hesíodo. O que esses documentos têm em comum é serem narrativas que veiculam mensagens "sérias" e mesmo essenciais sob a forma de ficção fantástica, tendo por protagonistas seres sobrenaturais. Especificando o mito grego em relação aos de outras culturas, primitivas ou arcaicas, Kirk⁽¹⁹⁾ chama a atenção para o número surpreendentemente restrito da gama de incidentes envolvendo os deuses gregos. Os mitos gregos primam pela sua simplicidade temática. Este autor, à maneira de Propp e Campbell, estabelece um repertório desta temática que conta com 24 itens (truques e soluções engenhosas para dilemas, transformações, gigantes, punição por impiedade, armas especiais, etc.). Trata-se de uma "morfologia heróica", na medida em que se refere quase exclusivamente aos mitos de heróis - o que é significativo do caso especial em que consiste o mito grego, se é lembrado que na mitologia da maior parte dos povos os heróis são inconspícuos ou ausentes⁽²⁰⁾. Subjacente à estrutura convencional, esses mitos comportam preocupações básicas igualmente limitadas - processo de teogonia, relações entre mortalidade e imortalidade, conflitos familiares, fertilidade e escatologia.

O repertório canônico de narrativas que envolvem potências sobrenaturais é fixado para os gregos nas obras literárias de Homero e Hesíodo, prolongando a antiga tradição de poesia oral. O desenvolvimento da escrita tanto modifica a composição como a transmissão das narrativas, ampliando a liberdade com que os poetas as transformam segundo critérios éticos, estéticos ou religiosos⁽²¹⁾.

Esta liberdade quanto aos temas - que, como será visto, introduz certa manipulação ideológica - parece à primeira vista inverter uma importante relação do eixo mito → mito ideológico, proposto na primeira parte desta dissertação. Isto na medida em que conduziria o mito já parcialmente desmitologizado para fora do âmbito do dogmático, operando uma inversão da relação caráter sagrado/caráter dogmático, itens que pertencem, respectivamente, às colunas do mito original e do mito ideológico. O percurso estaria sendo feito, pois, na contra-mão, com o abandono do elemento dogmático (que já existe, é claro, como efeito decorrente do sagrado no interior mesmo deste - sem que, no entanto, o caracterize) ocorrendo justamente nos parâmetros do ideológico. Seria o desvencilhar-se do dogma que forneceria elasticidade suficiente para a manipulação, eventualmente ideológica. Esta inversão, ao menos neste nível, é no entanto ilusória, pois diz respeito somente à organização dos enredos. Não é o dogma que está sendo abandonado em prol da manipulação, mas a convenção. O dogma propriamente dito, pelo contrário, a arraijar e fundamentar certos interesses, é que é justamente veiculado pela manipulação do enredo. Esta manipulação o emprega isolado enquanto aspecto (originariamente não fundamental) do mito para autorizar ou sacramentar a nova versão do enredo mítico original⁽²²⁾.

O tratamento literário do material mítico, justapondo muitas vezes o tema mitológico a uma preocupa-

ção de ordem concreta, amiúde política, apresenta características próprias em cada autor. Os poemas homéricos, por exemplo - ligados ao Ciclo da Guerra de Tróia, bem mais recente que os ciclos tebanos e de Argos -, ao lado de uma temática remanescente da religião indo-européia pré-histórica⁽²³⁾ se referem aos feitos de grandes famílias no sentido de justificar as prerrogativas usufruídas pelos seus descendentes. Esta coexistência entre o elemento arcaico e a motivação contemporânea no interior destes poemas dá bem a medida do emaranhado de camadas na permeação mítica na literatura grega, ao mesmo tempo em que revela já certa potencialidade (ou mesmo tendência) do mito - sobretudo dessacralizado - para ser usado numa direção conservadora.

Mais ainda que nos poemas homéricos, o mito se apresenta em diversas camadas na tragédia, que embora sendo mais recente, aborda muitas vezes temas mais arcaicos. A relação do gênero trágico com o mito é peculiar: o gênero surge no fim do século 6 a.C. quando a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade. Ele sucede à epopéia e à poesia lírica e desaparece com o predomínio da filosofia. A tragédia se desenvolve também sobre as lendas dos heróis, mas de uma maneira bastante livre que chega a ser crítica⁽²⁴⁾. Os temas e personagens das lendas heróicas já não são glorificados, como ainda o eram na poesia lírica, mas questionados publicamente, contrapostos aos ideais da cidade.

O grau de independência em relação ao mito, que caracteriza este gênero, varia entre seus autores: é muito maior em Eurípedes, por exemplo, do que em Ésquilo. Neste último a implicação puramente religiosa é ainda muito forte. Aristófanes, opondo-o ao primeiro (pois Eurípedes é para Aristófanes o "corruptor da tragédia") lhe atribui os dizeres:

"Demeter, tu que educaste o meu espírito
Permite-me seja digno da tua sagrada iniciação"⁽²⁵⁾

e o próprio Ésquilo encerra As Eumênides com uma vigorosa reafirmação de fé na ordem divina⁽²⁶⁾.

Nesse período, no século VI, o mito, que a seu tempo constituíra totalmente a epopéia, depois de um período de abandono no século VII (Tiestes, Calino, Arquíloco, etc.), volta a se afirmar como temática, ainda que reduzido quase totalmente ao convencional. E mesmo em Ésquilo - para quem a justiça é princípio divino e constitui a ordem do mundo - embora ele não se manifeste dessacralizado, sua ordenação já não é a dos enredos tradicionais: o Agamenon de Ésquilo - para ficar num dos exemplos mais flagrantes⁽²⁷⁾ - já se comporta de modo totalmente diverso do de Homero. Por outro lado, se em Ésquilo esta modificação de certos aspectos dos enredos tradicionais não altera a vinculação religiosa, com Eurípedes ocorre o oposto. Suas tragédias mantêm estrito respeito pela forma mítica, mas nelas o mito se encontra adaptado à realidade comum⁽²⁸⁾. Eurípedes já transita num contexto de franca dessacralização. Ele substitui a justiça cósmica pela causa psicológica e retoca com fins políticos mitos do deus Apolo durante a Guerra do Peloponeso⁽²⁹⁾.

Como foi visto a propósito dos poemas homéricos, também neste caso o mito serve diretamente a fins políticos. Não cabe aqui considerar sobre o caráter conservador ou não da manipulação da autoridade do mito - do recurso ao cunho dogmático da tradição mítica em defesa de uma causa política - num autor como Eurípedes, que encarna, por outro lado, um momento de renovação na cultura grega. Pois sua tragédia é um dos elementos que integram e fundamentam o novo discurso que será comum à retórica e à filosofia. Juntamente com Sócrates, Eurípedes será alvo da crítica conservadora dos setores ligados à preservação religiosa do mito, representados - um tanto ambigualmente, como se verá adiante - na sátira de Aristófanes⁽³⁰⁾. O que nos importa aqui, por ora, é salientar esta utilização extra-mítica do mito, que demonstra também na esfera da poe

sia trágica o ponto que procuramos mostrar: de que no universo do lógos (neste caso por ocasião de sua própria formação, pois o gênero trágico é justamente um dos elementos que operam a transição ao argumentativo), fora do perímetro arcaico, o mito só pode ocorrer dessacralizado e num contexto ideológico. Além de estar marcado também pelas distorções decorrentes dos imperativos estéticos de sua adaptação a um gênero literário específico. O mito, portanto, tal como aqui abordado, já não é um fenômeno religioso - apesar de guardar certas marcas desta esfera que acabam sendo altamente propícias para uso fora dela... - mas ético e estético.

Esta característica extra-mítica do mito no texto literário parece, à primeira vista, ser negada - ao menos explicitamente - no terceiro exemplo estratégico que escolhemos para a demonstração da modalidade temática direta tradicionalmente imposta de permeação: as odes pindáricas. Anterior à tragédia, a poesia lírica assimila o mito, no entanto, também dentro de coordenadas estéticas específicas. O estágio lírico de codificação do mito se segue a Hesíodo e surge com Stesicorus, que já introduz - como aliás, ao que tudo indica, já o fazia Hesíodo - elementos seus no mito. Simonides, Braquiledes e Safo agem da mesma forma; esta última, por exemplo, explora um outro vão na forma tradicional do mito que não foi tratado por Homero⁽³¹⁾. Nestes poetas não há intenções interpretativas ou filosóficas, mas apenas literárias e musicais. O mesmo não ocorre com Píndaro, que ao celebrar em odes intercaladas de alusões míticas os vitoriosos nos jogos religiosos, remonta ao mito para iluminar o presente: o mito, ao invés de meramente evocativo, seria o repositório do valor que através das conexões heróicas e divinas cabia aos vitoriosos. Sua função se assemelharia ao que Eliade chama de retorno à origem ou revivescência do illo tempore⁽³²⁾. Geralmente, a parte mítica das odes triunfais de Píndaro se situa entre a introdução e a conclusão

consagradas ao vencedor, sua família e sua cidade, e apesar de se constituir em alusões sucintas pode, como na 1^a Olímpica, ocupar dois terços do texto. Há quase sempre uma razão qualquer para a referência mítica - se a 3^a Pítica, ao tirano Hierão de Siracusa, se refere aos curandeiros míticos Queirão e Esculápio, é porque Hierão, nessa ocasião, estava doente. A escolha do mito serve também a algumas outras necessidades, por exemplo, se Píndaro quer criticar certo traço do caráter do herói, e como a ode triunfal não é o lugar mais adequado para isso, a crítica pode ser insinuada no mito; daí escolhas como a de Tântalo, Íxion, Tifão e Asclépios, todos presas de ambição que os fez ir além do interdito. Ou ainda - e é o que se dá no mais das vezes - o mito assume valor de paradigma: na 1^a Olímpica (I, 59), por exemplo, a presença de Pélops fornece o protótipo da vitória na corrida de carros, ao mesmo tempo em que Tântalo, que lhe é associado, lá está como advertência aos perigos que acompanham o sucesso.

Embora Píndaro se diga, como Homero, guiado em sua poesia pelos deuses, ele interpreta o mito, e o faz explicitamente. Na 1^a Olímpica - que o cânone dos poemas pindáricos coloca como modelo dos demais - ele não aceita uma passagem do mito de Tântalo, a do canibalismo dos deuses, que devoram Pélops⁽³³⁾, e procura moralizá-lo,

"E a Graça, mesmo incrível urdiu que crível fosse muitas vezes.

Mas os dias restantes dão o melhor testemunho.

É conforme ao homem dizer sobre os deuses o belo. Menor a culpa".

(Estr.2)

terminando por modificar o mito: Tântalo não teria servido seu filho Pélops aos deuses. Para Píndaro, este foi raptado por Poseidon e levado ao Olimpo, sendo a história do canibalismo fruto da intriga de um vizinho desdenhoso.

A restrição do mito, às vezes sob forma de censura, não é incomum na Grécia clássica. É conhecida a

recomendação de Platão na República para que Homero seja censurado nas passagens irreverentes para com os deuses. É contra esta irreverência que Píndaro se volta, mas suas interpolações se dão no século anterior ao de Platão e são levadas a cabo por alguém que confere um valor ao mito já inusual mesmo em sua época. Para Píndaro, contudo, o mito está a serviço de algo que lhe é mais amplo: a arete aristocrática⁽³⁴⁾. Na transição do século VI para o V, o ideal agonístico da aristocracia grega tradicional entra em conflito com a influência da cultura jônica, que propõe uma arete mais vinculada a uma formação interior. Píndaro se dirige à antiga aristocracia cuja posição fundamenta-se na posse de propriedades rurais e é hostil às inovações políticas dos jônicos, ligados ao comércio marítimo. Na verdade, Píndaro combate por um mundo agonizante. A função do mito na sua poesia é, nesse sentido, ambivalente: ao mesmo tempo em que procura manter as formas de um universo anacrônico, operando assim ideologicamente, ele guarda um sentido de resistência que não é conservador em seu vigor característico de volta às origens e resgate do illo tempore.

Nos poemas homéricos a utilização do mito vem associada à justificação de antigas prerrogativas, na tragédia o mito constitui uma das partes de um discurso que o supera e para Píndaro está a serviço de um sistema de valores que o abarca. Em Platão - nosso quarto exemplo estratégico, já em pleno domínio do discurso argumentativo - sua posição é peculiar: ele está aquém e além de si mesmo. Na obra platônica, fundamentalmente antitrágica⁽³⁵⁾, embora o mito seja às vezes atacado explicitamente⁽³⁶⁾, sua função se confunde com a da dialética, pois como esta, sua linguagem sugestiva se presta ao discurso feito de parábolas que Platão emprega em meio a uma diversidade de formas que inclui também o drama, a comédia e o discurso corrido. Com função diversa da que tem nos poemas homéricos e na tragédia ou na poesia lírica, o mito platônico diferencia-se também do mito ornamental do discurso dos

sofistas - que é, aliás, parodiado por Platão diversas vezes, como ocorre, por exemplo, no mito de Prometeu no Protagoras (320c-323a) e no do nascimento de Eros no Banquete. O mito, para Platão, é mais do que a ilustração dos princípios estabelecidos pela dialética, ele é uma via privilegiada para a comunicação de elementos não passíveis de serem veiculados pelo lógos, daí esta sua dupla situação nos Diálogos: a exposição de uma verdade do "além-lógos" e o ornamento do discurso parodiado através de sua exacerbação. No primeiro caso ele é empregado além de si mesmo, no segundo, visado em sua manifestação aquém de si mesmo.

O processo de desmitologização na modalidade temática direta tradicionalmente imposta não difere, em linhas gerais, de seu correspondente na modalidade ornamental. Embora este processo de "tematização" ocorra num quadro diacrônico relativamente curto, com as mudanças operadas no interior de uma mesma cultura, a etapa ideológica do mito já se delineia com certa nitidez - ainda que, como na modalidade anterior (mas aqui, devido às peculiaridades mencionadas, num maior número de casos), o processo não possa ser acompanhado em todas suas instâncias. O importante aqui, todavia, é que mesmo ainda não percorridos, tais percursos já se encontram estabelecidos⁽³⁷⁾.

Assim, o curto espaço de tempo decorrido da cosmificação à fantasmagoria é exemplificado no fato de que embora Píndaro tenha de recorrer ao passado para cosmificar e consagrar atos presentes, num gesto que implica a incompetência dos elementos contemporâneos para tanto, este passado é relativamente recente. Nestas circunstâncias, os enredos e figuras mitológicas são ainda, senão contemporâneos, suficientemente próximos de seus pontos de referência para que não só seu sentido seja familiar ao público como também ainda chegue a este com conotações vivamente religiosas. A ordem cultural na qual são veiculados estes elementos mitológicos ainda se encontra até certo ponto deles impregnada - como é notável na es-

trutura da poesia trágica, que tem, aliás, nesta permanência, um de seus requisitos. E no entanto o universo destes elementos já não é integralmente aceito, compartilhando do espaço cultural com elementos que lhe são antagônicos ou simplesmente o ignoram. A cosmificação aqui já não engloba totalmente a cultura, deixando arestas e fissuras caóticas propensas a serem precariamente tapadas pela fantasmagoria - como já o demonstra o emprego ornamental do mito na retórica sofista⁽³⁸⁾.

O percurso do sagrado ao dogmático constitui, por sua vez, uma via movimentada. O recurso ao aspecto dogmático, implícito nas manifestações do sagrado mas isolado para justificar situações de fato contra argumentação adversa - como foi visto quanto aos poemas homéricos (p.57) - encontra seu espaço num universo já dividido entre dois meios de poder: o antigo valor das narrativas e a eficácia do discurso argumentativo no contexto da pólis. Esta "secularização" do sagrado abre por sua vez possibilidades ao percurso que vai da extra-temporalidade mítica para o aspecto de algo fora do tempo certo característico do mito ideológico, que, no entanto, não chega a ser percorrido: por enquanto o mito permanece caracterizado como evento ocorrido in illo tempore.

Nesta modalidade a unidade do mito se mantém e ele permanece integrado a um sistema mitológico coeso que constitui ainda um todo religioso, a despeito de sinais em contrário, como seu uso ornamental na retórica sofista. E embora o uso ideológico da tradição sagrada, como foi visto acima, possa configurar em termos políticos e sociais o percurso que vai da conciliação ao disfarce das contradições, ocorrem paralelamente ao menos outras duas possibilidades. Ambas na poesia trágica. Por um lado, num nível de "conteúdo latente" - como procura mostrar C. Lévi-Strauss em sua análise estrutural do mito de Édipo⁽³⁹⁾ - o mito veiculado pela tragédia ainda concilia

as contradições básicas da cultura. Por outro, de maneira mais ostensiva, contradições que se situam num nível mais explícito, na série histórico-social, são sublinhadas e postas à mostra em seu caráter irreconciliável pelo gênero trágico⁽⁴⁰⁾.

Finalmente, se nesta etapa o mito ainda se articula em narrativas, não se encontrando fragmentado numa miríade de lugares-comuns, sua articulação - como foi sublinhado diversas vezes - se dá em termos literários, isto é, em função de diretivas não mais estritamente religiosas, mas estéticas. Não se trata apenas do grau de literariedade que a narrativa oral adquire ao ser escrita, impondo ao mito certas características que lhe são originariamente estranhas⁽⁴¹⁾. Trata-se aqui de uma mudança profunda no nível da finalidade mesma da narrativa. Os enredos tradicionais se desintegram em função de novas estruturas aglutinantes decorrentes das necessidades específicas aos gêneros literários: a narrativa já não procura apenas transmitir uma sabedoria, entretêr e, na medida em que para tanto não conduz além de si mesma, ela já não é um meio, mas um fim⁽⁴²⁾.

2.1.2. Modalidade temática direta por escolha deliberada

A modalidade de permeação do texto literário pelo mito que chamamos de "temática", em sua forma direta, ocorre também por escolha deliberada da parte de um autor - já não contemporâneo de uma cultura embasada pelo mito em seu sentido tradicional - de um tema mítico, geralmente clássico, para renarrá-lo. Não se trata, contudo, de algo como o Quixote de Pierre Ménard de que nos fala Borges⁽⁴³⁾. Esta escolha pode implicar uma relação específica com o universo mítico - como a intenção de resgatá-lo, por exemplo - ou não comportar nenhum compromisso além da mera escolha de um tema já conhecido, onde se possa realizar um trabalho, digamos, de segundo grau. Isto é,

desenvolver através de interpretação, modificação ou acréscimo, um diálogo com o tema em questão onde a nova voz se privilegia do espaço já ocupado pela antiga, que conta com longa tradição de difusão. Tratamos aqui apenas do segundo caso, e para tanto escolhemos os dramaturgos neohelênicos franceses que, vistos - ainda que brevemente, conão poderia deixar de ser, dadas as dimensões deste trabalho - em termos de seu contexto, seus antecedentes e seu desenvolvimento subsequente (que se dá, de certa forma, em duas peças do teatro sartreano), podem fornecer um bom panorama exemplificativo desta modalidade de permeação.

Embora estas adaptações teatrais da mitologia clássica (sobretudo do teatro ático), reinterpretando os mitos, transportando-os às vezes para um ambiente moderno, e veiculando através dele uma problemática moral e política significativa para um público contemporâneo, sejam freqüentes e contemporâneos em outras literaturas⁽⁴⁴⁾, no grupo neohelênico francês, além de serem mais conhecidas, ocorrem de maneira mais sistemática e exemplar. Há inclusive, no caso francês, uma tradição neste sentido, cujo momento mais conhecido talvez seja o da transformação do mito grego em convenção neoclássica no teatro de Racine. E a interpretação alegórica dos mitos, levada a cabo em francês Na Idade Média⁽⁴⁵⁾, reaparece na França do século 19 com a publicação de O Politeísmo Helênico, de Louis Ménard, que com seu discípulo Leconte de Lisle, fornece ao parnasianismo francês a idéia do repertório mitológico clássico como expressão de verdades profundas e eternas⁽⁴⁶⁾.

A dramaturgia neohelênica francesa é iniciada por André Gide em 1899, com seus Filoctetes e Prometeu mal-acorrentado, e prossegue num ciclo que vai até os anos 40⁽⁴⁷⁾. Para Gide a retomada dos temas clássicos implica, mais do que sua utilização como veículo para novas mensagens, numa afirmação do classicismo como princípio artístico: enquanto o romantismo é sempre acompanhado

de orgulho e exaltação do eu, a perfeição clássica - argumenta ele⁽⁴⁸⁾ - implica "a submissão do indivíduo, sua subordinação e a da palavra na frase, da frase na página, da página na obra. É a colocação em evidência de uma hierarquia". Por outro lado - afirma Gide em outra obra - sião⁽⁴⁹⁾ - todo escritor que tente criar algo sobre uma base mitológica tem de agregar, suprimir ou alterar coisas. E Gide, de fato, em suas adaptações, acrescenta episódios e motivos que no mais das vezes têm o efeito não só de humanizar, mas sobretudo de vulgarizar as antigas tradições. Ele procura ser trivial porque crê que o heróico é falso e o trivial verdadeiro. Em suas adaptações tudo se encontra deslocado. No Prometeu mau-acorrentado, por exemplo, Prometeu não está preso na rocha e leva a águia consigo, como animal doméstico, alimentando-a com suas próprias entranhas. Isto porque já que tem sua águia, quer vê-la exuberante e não com um aspecto lastimável⁽⁵⁰⁾.

Esta conduta é comum a todos os autores neo-helênicos: Anouilh reduz Medéia a uma vítima de um crime sexual, seu Orfeu é um violinista de café e Eurídice uma atriz, a Esfinge de Cocteau é, no início, apenas uma menina, assim como as Fúrias de Giraudoux. Seu denominador comum é a psicologia, através da qual descobrem motivos plausíveis para explicar as ações narradas pela tradição mítica, originariamente embasada em parâmetros religiosos. O deslocamento é total. E neste sentido há ainda o fato de que, procurando evitar arcaísmos e reforçar o realismo, estes autores modernizam ao máximo a linguagem e incorrem constantemente em anacronismos: na Electra de Giraudoux, uma personagem se refere a cigarros e café (Électre, II, vi) e no Orfeu de Cocteau é mencionada como frase oracular "Madame Eurydice Reviendra Des Enfers", cujas iniciais formam a palavra merde⁽⁵¹⁾.

O recurso do mito como tema tem ainda no contexto da dramaturgia francesa outro desdobramento: o do entrecho que pode ser ostensivamente duplo - embora, por

paradoxal que isto possa parecer, não de forma explícita. Este implícito-ostensivo é o do sub-entendido. É o que faz Sartre em As Moscas e Anouilh na Antígona, retomando os mitos de Orestes e Antígona para tratar do problema da resistência durante a ocupação nazista na França. As Moscas exemplifica bem o "teatro de situação" de Sartre. Veicula a filosofia sartreana ao mesmo tempo em que se refere à ocupação e ao governo de Vichy. Sartre procura mostrar o homem como uma liberdade em situação e, encenando a peça sob ocupação alemã, alude frequentemente à política colaboracionista de Vichy. As moscas, transfiguração sartreana das Fúrias de Ésquilo, se referem também ao fantasma do mea culpa, veiculado então pelas autoridades colaboracionistas a propósito da derrota no front⁽⁵²⁾. Em As Troianas (1965), Sartre voltará a esta utilização dos temas clássicos, desta vez adaptando Eurípedes em termos da condenação das guerras coloniais.

No caso dos neohelênicos propriamente ditos, há uma tentativa de interpretar o mito em detrimento dele, psicologizando seus motivos e deslocando-o de seu contexto original. No uso feito por Sartre, o deslocamento é igualmente radical e o arcabouço mítico, desprovido de sua substância original, presta-se tão somente a veículo de uma mensagem que lhe é estranha. Este segundo uso, pretendendo-se desmistificador, conferiria ao mito um papel positivo, de uma espécie de tentativa de resgate, não fosse o fato de que não é mais do mito enquanto tal que se trata.

Nesta modalidade, o percurso de desmitologização rumo à esfera ideológica é nítido, embora não ocorra da mesma forma nas diversas instâncias para a psicologização neohelênica e a politização (que num outro nível é também uma ontologização) sartreana. Assim, temos mais uma vez, como nas modalidades anteriores, os referenciais de um mundo já não existente como parâmetro de uma realidade falseada. Só que aqui este falseamento é uma farsa deliberada, e esta fantasmagoria - no caso dos anacronismos e

vulgarizações dos neohelênicos - é paródica. E a veiculação sartreana se assemelha, por sua vez, às interpolações e distorções dos poemas homéricos (a avaliar prerrogativas) ou de Eurípedes (com fins políticos e propagandísticos), embora não haja em Sartre o recurso ao aspecto dogmático: ele se apoia na tradição aproveitando dela sua notoriedade para fins de informação (e de disfarce), e não sua sacralidade para fins de avaliação.

O percurso da conciliação ao disfarce das contradições ocorre na substituição dos motivos religiosos pela explicação psicológica, pois tais explicações ' mais não fazem neste nível que tapar as fendas do questionamento com motivos postiços: as contradições irreconciliáveis da tragédia ática já não se conciliam no inconsciente - como quer Lévi-Strauss⁽⁵³⁾ - mas são camufladas na própria consciência por uma psicologia tradicional de motivos conscientes.

No mesmo sentido, se não há aqui pretensão de dogmatismo, tampouco resta algo do caráter sagrado do mito original. Ocorre, pelo contrário, profanação de motivos, que, como será visto adiante⁽⁵⁴⁾, confere traços de paródia. Igualmente paródica é a transfiguração da característica extra-temporal do mito em anacronismo histórico.

Tanto o elemento paródico, que reflete uma cisão ou duplicação de vozes, como a retomada psicologizante de elementos retirados de um todo religioso atestam, entre outros sinais menos ostensivos, o deslocamento do contexto original e a fragmentação. E embora a veiculação sartreana tenha algo em comum com o antigo aspecto de transmissão de uma sabedoria, a clichêização e o recurso do lugar-comum como signo ostensivo de realismo são patentes na "trivialização militante" dos neohelênicos.

2.1.3. Modalidade temática direta por "processo de romanceamento".

Esta terceira possibilidade do método temá-

tico direto de permeação do texto literário pelo mito, como na primeira (2.1.1.), é determinada - ao menos até certo ponto - pela tradição. Difere, no entanto dos exemplos gregos, entre outras características, por incluir em seu processo de desenvolvimento duas culturas diferentes: a pagã e a cristã. O exemplo escolhido tem também pontos em comum com a segunda possibilidade de permeação (2.1.2.), uma vez que trata da reorganização de mitos antigos por um autor que os aborda externamente, do ponto de vista de outra cultura e com finalidades diversas das da tradição original⁽⁵⁵⁾. Trata-se da obra de um clérigo medieval dinamarquês, Saxo Gramaticus, que refunde os elementos míticos de antigas sagas nórdicas e eventos históricos obscuros meio legendários em relatos fabulosos - segundo um estudo de G. Dumézil⁽⁵⁶⁾ de onde extraímos os elementos aqui enfocados.

O autor, Saxo Gramaticus, é um clérigo, capelão e secretário de uma alta personalidade. Sua obra, realizada no início do século 13, são os Gesta Danorum, História da Dinamarca, das origens à sua época. A saga de Hadingus - de que tratamos aqui - constitui a segunda parte do primeiro livro: pertence aos "livros fabulosos" que Saxo tardiamente agrega como introdução dilatada aos livros propriamente históricos. Hadingus é para ele um dos mais antigos reis da Dinamarca. Para redigir os nove primeiros livros de sua obra, Saxo coleta informações orais das sagas e de uma mitologia já pensada em termos de história. Escreve em latim, empregando às vezes os metros de Virgílio e Ovídio⁽⁵⁷⁾.

O mito em questão procura mostrar como se formou a sociedade divina completa, tal como - segundo Dumézil - a concebiam os primitivos indoeuropeus. Para estes há três funções fundamentais: soberania religiosa e jurídica, atividade guerreira e uma terceira relacionada à fecundidade e riqueza. A formação da sociedade ideal, dos antepassados (Roma) ou dos deuses (Índia e Escandiná-

via), é explicada através de um velho mito indoeuropeu que descreve como dois grupos de deuses ou de homens - um representando a soberania religiosa e jurídica e a força guerreira, e o outro a fecundidade e a riqueza - entram em conflito que se resolve num acordo pelo qual representantes (ou a totalidade) do segundo grupo passam a integrar o primeiro, garantindo a harmonia do todo trifuncional. Em Roma há o mito de Rômulo e os Sabinos. Na Índia, entre os vedas, o mito de Indira e Ásvin. No caso escandinavo trata-se dos deuses Vanes (representando a fecundidade, a riqueza terrestre e marítima e a voluptuosidade), liderados por Njördr e seu filho Freyr, e dos Ases (deuses do saber, da magia e da força guerreira), cujo rei é Odin⁽⁵⁸⁾.

A saga de Hadingus é a história de um rei dinamarquês criado por gigantes e protegido por um pacto com Odin. A narrativa é pontilhada de eventos mágicos, aventuras marítimas e batalhas, bem como de relações incestuosas veladas e cruzamentos entre homens, gigantes e bruxos. Saxo não toma os elementos do mito enquanto tais, mas os mistura e confunde com outros. Ele parte da afinidade que existe entre os conceitos míticos de Njördr-Freyr e o de Haddingjar⁽⁵⁹⁾ e os submete a diversos deslocamentos em função da disposição de escrever uma "biografia de viking", incorporando à história os estereótipos usuais desta literatura e episódios extraídos de outras biografias e de outros ciclos épicos. Alguns deslocamentos e adaptações têm suas motivações mais evidentes que outros e, no todo, a variante da saga aparece como uma adaptação romanesca pouco engenhosa do que, no mito, estava logicamente travado e harmoniosamente construído. Se o tema do mito era bem determinado - a formação da sociedade divina completa -, para a saga já não interessam estes estatutos coletivos: ela se prende, romanescamente, à vontade ou ação dos três personagens centrais que encadeiam a narrativa. E o que não pôde ser humanizado e passar à saga como tal, o autor inseriu como parêntesis mitológico.

Nem sempre os deslocamentos são motivados por imperativos formais ligados à estrutura dos gêneros em questão. Ocorrem, por outro lado, com igual frequência e igualmente escapando a uma mera opção deliberada restrita ao autor, intervenções de ordem moral e religiosa que concorrem para instaurar uma certa confusão de tradições mítico-religiosas diversas. Exemplo disto é o tratamento de certos elementos que caracterizam os deuses Vanes (a moral da voluptuosidade e da liberdade sexual, incluindo a prática do incesto; e uma forma de magia julgada vergonhosa e censurável). A primeira destas características é simplesmente eliminada, causando hiatos e fissuras, e a segunda, mais do que uma inversão, sofre uma mudança de quadros: o que era "magia baixa" no paganismo escandinavo, torna-se "magia negra" para Saxo, um erudito cristão medieval com categorias conceituais do mundo clássico.

Entre os procedimentos recorrentes na transposição de Saxo no sentido de adaptar o material mítico ao cânone da "biografia de viking", temos: a) transferência das qualidades de uma entidade mitológica para outra, desarticulando o antigo valor teológico das narrativas que utiliza (quando o mito lhe proporciona dois personagens em conflito ou quando ele mesmo opõe um personagem seu ao que recebe do mito, Saxo transporta ao adversário as características do herói principal); b) transformação dos deuses mais pacíficos de natureza e função em vikings belicosos; c) redução a uma notação episódica, atenuada e deformada do que há de mais característico no personagem do qual se apropria e em sua história, principalmente quando o rasgo característico contradiz a verossimilhança e as leis da natureza⁽⁶⁰⁾.

A partir desta desarticulação dos valores, a estrutura do mito, antes articulada em função de necessidades religiosas, passa a flutuar segundo requisitos de qualidades díspares - religiosos (mas de outra religião que não a que deu origem ao mito), morais e estéticos, sendo estes últimos decorrentes das convenções de um gênero

literário específico, a "biografia^{de} viking", fortemente arquetípico no sentido em que o são as literaturas populares de nossa época (policial, ficção-científica, aventura).

Se a metamorfose operada no mito pudesse ser atribuída em todas suas implicações apenas ao autor em questão, ela poderia ser colocada no caso anterior, de escolha deliberada e uso livre mas, na verdade, trata-se mais de um meio-termo entre o caso anterior e o grego. Pois o autor opera principalmente como mediador entre várias tradições. Ademais, os deslocamentos no conteúdo do mito obedecem muitas vezes a razões formais e temáticas fortemente determinadas, e seu exame neste contexto concorre para trazer mais alguma luz sobre o problema geral das determinações de ordem formal que afetam o mito com exigências específicas quando ele entra nos parâmetros literários⁽⁶¹⁾.

O processo de desmitologização nesta modalidade é claro e se assemelha aos casos anteriores. Como nos dramaturgos neohelênicos franceses a motivação estruturante religiosa era substituída por uma explicação psicológica, aqui aquele aspecto religioso embaçador é também substituído, mas pelas necessidades narrativas de um gênero literário (a "biografia^{de} viking")⁽⁶²⁾. Este deslocamento tem o mesmo efeito visto no caso anterior: da necessidade cosmificante passou-se à contingência da fantasmagoria. Deslocados de seu contexto e de sua motivação originais, os elementos mitológicos passam a constituir um universo postivo, sem relação nem com seu plano de origem nem com o plano onde se manifestam.

Neste caso, foi apenas eliminado o caráter sagrado da narrativa, sem que na nova situação houvesse pretensão ao mesmo ou recurso ao seu aspecto dogmático. Outro percurso de desmitologização não chegou a ser inteiramente percorrido: da extra-temporalidade mítica passou-se a uma ambigüidade temporal entre o "era uma vez" da narrativa fabulosa e a vaga insinuação de um tempo histórico

(o dos vikings, quando o herói Hadingus ocupava o trono da Dinamarca). A introdução de categorias clássicas e cristãs no universo pagão escandinavo arcaico pode insinuar um certo anacronismo mas, de maneira geral, este caso de permeação não se apresenta caracteristicamente fora do tempo certo.

Ao serem deslocados da estrutura original de motivação religiosa, como no caso anterior, para se reagruparem segundo critérios que lhes são estranhos, os elementos mitológicos se encontram evidentemente desagregados, embora se apresentem superficialmente articulados (em função de suas novas e extrínsecas determinações)⁽⁶³⁾.

A conciliação das contradições básicas da cultura deixa de ser o objetivo da narrativa, que, no entanto, como foi visto, se ocupa em escamotear ou minimizar outras contradições, surgidas entre o material mitológico manipulado e suas próprias regras enquanto gênero escrito, regras que dizem respeito, por exemplo, à verossimilhança (e que excluem, neste sentido, o sobrenatural, que caracteriza a instância mítica).

E, finalmente, se os elementos originais, tal como no caso anterior, embora deslocados, continuam articulados numa narrativa, esta não se encontra mais no universo da sabedoria, que lhe cumpria transmitir, mas se constitui em veículo de rígidos arquétipos literários, convenções que não raro se petrificam em clichês.

2.2. Modalidade temática subjacente (arquétipos literários, padrões míticos subjacentes e mito-criticismo).

A modalidade temática de permeação do texto literário pelo mito pode ocorrer também de maneira subjacente. Isto se dá de diversas formas: ao invés de se contar mais uma vez a história de Orfeu ou de Prometeu - como fazem os neohelênicos franceses com os temas trágicos - pode-se apresentar uma situação órfica ou prometeica. Ou

retomar literariamente algum padrão mítico básico, como o do rito de passagem ou o mito da demanda. Neste caso, se no estudo do mito existe a tendência a privilegiar um determinado padrão mítico, o mesmo ocorre na crítica literária. Assim como Campbell vê como padrão mítico fundamental o rito de passagem (descrito pela primeira vez por Arnold Van Gennep em 1909 em termos de separação-iniciação-retorno⁽⁶⁴⁾, Lord Raglan (1936) prefere um monomito derivado de um proto-ritual celebrando o Deus morto, conforme descrito no quarto volume do Golden Bough; para G. Róhein, "o núcleo do mito é a morte e a apoteose do Pai Primordial"⁽⁶⁵⁾, enquanto Eliade favorece o mito da Criação. Entre os críticos literários há um destaque para o monomito da demanda, sobretudo depois que N. Frye o identificou como o mito central da literatura e fonte de todos os gêneros literários⁽⁶⁶⁾.

É comum críticos das mais diversas tendências terem sua atenção voltada para uma instância mítica ou arquetípica de certas obras (onde tal instância é evidente). É o que ocorre com críticos de orientações tão diversas como Antônio Cândido e Michel Butor, salientando padrões míticos em obras tão díspares como as de Conrad e Roussell, respectivamente⁽⁶⁷⁾. Há, no entanto, uma vertente crítica voltada integralmente para esta instância: o mito-criticismo, que abordaria aspectos em certas obras literárias que outras tendências críticas deixaram escapar. O mito-criticismo consiste na leitura desta instância, isolando aspectos como o mito sacrificial em Tender is the Night, de Fitzgerald, os ritos de passagem em The Plumed Serpent, de Lawrence ou o divino rei-bode expiatório no HCE do Finnegans Wake, de Joyce⁽⁶⁸⁾. Em defesa do mito-criticismo costuma-se salientar sua proximidade com a literatura, que seria, ao contrário do que se dá com os conceitos sociais, políticos, filosóficos e religiosos, essencial, devido ao fato de os mitos formarem a matriz da qual a literatura emerge histórica e psicologicamente. Como resultado, enredos, personagens, temas e imagens se-

riam basicamente complicações e deslocamentos de elementos similares em mitos e contos folclóricos.

Seja qual for o enfoque que se queira dar às diversas concepções que vêm no mito não só a origem remota mas também o conteúdo latente de todo texto literário-generalizando e radicalizando o que chamamos de modalidade subjacente de permeação - é indispensável um exame, ainda que brevíssimo, de alguns elementos básicos referentes à relação entre mito e rito, da chamada escola antropológica de Cambridge. É de seus postulados que deriva o conjunto da mito-crítica ou crítica arquetípica contemporânea, desde suas manifestações ortodoxas (Vickery, Wheelwright, Fergusson) até um N. Frye, que assimila esses postulados a outros do new criticism dentro de um contexto de formulações originais⁽⁶⁹⁾. E além dos desenvolvimentos críticos, a concepção do mito como derivado do ritual tal como é posta pelo etnólogo inglês J. G. Frazer e o grupo de helenistas a ele ligados, constitui uma mitopoética a informar diretamente uma parte substancial da literatura contemporânea, notadamente a de língua inglesa (Yeats, Eliot, Graves, etc.)⁽⁷⁰⁾.

Na origem das concepções de Frazer está o evolucionismo de Tylor; o mito como ficção projetada para explicar um antigo costume cujos sentido e origem reais foram esquecidos e que decaiu do ritual solene para o mero espetáculo e diversão. Neste quadro, o homem se desenvolve, social e psicologicamente, através de três estágios: da fase de caçador, através da ordem pastoril, para o estado agrícola, ele progride igualmente da magia para a religião e desta para a compreensão científica do mundo. As deidades dos primeiros estágios são originariamente espíritos vegetais e em seus cultos de fertilidade é central a figura do deus morto e redivivo (Osiris, Adonis, Dionísio). Os mitos relativos a estas deidades, embora às vezes evemerísticos (seria o caso de Cristo), são no mais das vezes reminiscências dramáticas ou narrativas de ri-

tuais executados, revelando traços dos antigos costumes sociais como o assassínio ritual do rei divino. Como a maior parte desses cultos se originaram no Oriente ou na Ásia Menor, Frazer sugere que sua entrada no Ocidente europeu enfraqueceu o Império Romano e conduziu ao desastre da Idade das Trevas; da qual o racionalismo dos séculos 18 e 19 veio enfim nos resgatar⁽⁷¹⁾.

Jane Ellen Harrison, contemporânea de Frazer em Cambridge, trouxe suas idéias à esfera do helenismo: o mito seria o correlato falado do rito executado, da coisa feita: to legomenon em relação ao to dromenon⁽⁷²⁾. Desaparecido o rito, o mito continua na religião, literatura, arte e diversas formas simbólicas, perdendo-se progressivamente o sentido do antigo rito e havendo uma transformação compensatória para a inteligibilidade em novos termos. Assim, os mitos não são lembranças de eventos ou pessoas históricas, mas podem aderir a estes quando libertos de suas origens rituais; eles nunca se originam como explicações científicas ou etiológicas da natureza mas, livres de suas origens rituais, podem ser assim usados - como quando se diz que as estrelas têm suas posições no céu porque o herói mítico as atirou lá (mas a origem do herói está no rito e não na astronomia primitiva).

A similaridade verbal entre dromenon (rito) e drama não seria acidental, e a abordagem à evolução desta forma no tempo imporá considerações que, antes de serem históricas ou antropológicas, seriam formais em termos de estrutura literária, princípios de organização "gestáltica" e critérios dinâmicos. G. Murray, neste sentido, estudou a forma de transição entre ritual e tragédia ainda fossilizada em As Bacantes de Eurípedes⁽⁷³⁾.

Independente de suas conotações para os estudos literários, a idéia do mito nos termos da escola antropológica de Cambridge tem sofrido sérias restrições no que toca ao seu axioma fundamental: a prioridade universal do rito sobre o mito. Tais restrições partem sobretudo

do da demonstração de casos onde é indiscutível a antecedência do mito⁽⁷⁴⁾. Além do mais, Lévi-Strauss⁽⁷⁵⁾ mostrou que a homologia entre o rito e o mito só é demonstrável num pequeno número de casos, e quando ocorre é um caso particular de uma relação mais geral entre mito e rito e os próprios ritos.

No campo específico do literário, as idéias diretivas da orientação mito-crítica, a despeito das restrições antropológicas, emergem justamente das colocações de Frazer e Harrison: o deus ou herói morto e redivivo, a busca do herói, o drama ritual, o bode expiatório e a natureza cíclica da existência⁽⁷⁶⁾. Estas idéias são reforçadas com a especulação psicanalítica de Freud - sobretudo em Totem e Tabu, onde é examinado o padrão da incorporação canibal do pai primordial - e de Jung, que na Psicologia do Inconsciente desenvolve a noção de arquétipos universais. A par destes elementos produzidos pelo desenvolvimento da antropologia e da psicologia e seu uso em religião comparada a partir do início do século, devem ser considerados também na formação e desenvolvimento do mito-criticismo e do simbolismo do século 19 com sua atenção para o irracional e o hermético (Baudelaire, Rimbaud, Hart Crane) e a reação contra as limitações do new criticism, operando um desvio da orientação da crítica da retórica para o mito⁽⁷⁷⁾.

Além da ligação "natural" com o texto literário, o mito-criticismo reinvidica também - enquanto método de estudo em termos de significações específicas - compatibilidade com um grande número de outras abordagens (aspecto este herdado diretamente do modelo antropológico de Frazer, que podia ser, por exemplo, malinowskiano na área onde lidava com a função social). As exceções seriam o evemerismo e a idéia cognoscionista de que o mito deriva de uma busca do conhecimento.

Apesar desta boa vontade inter-doutrinária, o mito-criticismo tende no mais das vezes à exacerbação -

deslize de que são acometidas na prática as tendências críticas em geral. Quando isto ocorre, o mito é tomado como uma espécie de solvente literário universal e tal crítica alcança seu objetivo ao revelar o padrão oculto subjacente a toda obra literária. É o caso de se perguntar 'qual pode ser a importância desta descoberta para a crítica literária se após a decodificação de cada obra nestes termos - como bem nota R. Wellek⁽⁷⁸⁾ - resta um sentimento de monotonia e futilidade. Além do mais convém lembrar que, obviamente, o texto literário não é feito só de mitos⁽⁷⁹⁾. O fato é que embora alguns aspectos de certas obras possam ser abordados vantajosamente a partir desta tendência, e o aproveitamento de alguns de seus elementos associados a instrumental oriundo de outros modelos possa - como ocorre em Frye - levar a resultados de monta, é inevitável considerar o grosso da crítica arquetípica em termos de clichê devidamente petrificado. E como tal, ostentando vocação para ser parodiado: para mostrar que o jargão desta corrente só se aplica a certos livros, já se procurou exacerbar-lo fora de seu contexto, no Pride and Prejudice de Jane Austen, por exemplo. O título da paródia⁽⁸⁰⁾ era: A Sra. Bennet e os Deuses Negros: a Verdade sobre Jane Austen.

Em relação ao mito-criticismo há ainda uma questão terminológica. O termo "mito" para o crítico desta tendência é plurivalente e independe das concepções científicas. "Ele tem diversas dimensões", diz Vickery⁽⁸¹⁾: "psicológica, retórica ou semântica e ideológica ou sociológica. O que é essencial é não reduzir a uma única definição mas procurar discriminar o sentido relevante à ocasião (...). Os críticos estendem ou alteram seu sentido às necessidades de sua própria disciplina. Por exemplo: pode-se falar do mito na obra de Kafka e estar se referindo à projeção das psicoses do seu autor (SIC). Usado para Ulysses ou Joseph und seine Brueder, mito significa uma extrapolação formal de uma história antiga. Em Darkness at Noon, Light in August ou Lord of the Flies, ele

descreve o que F. M. Cornford denominou mito-história do escritor, que consiste da atmosfera de seu lugar e época". Nesta nomenclatura - verdadeiro leito de Procusto, diga-se de passagem - temos, por outro lado, que um arquétipo não deve ser necessariamente mítico (e é neste sentido que o estamos até agora empregando). Temas básicos, sobretudo da história romanesca, do romance de aventuras, também o são. O tema do tesouro oculto, por exemplo, e sua procura, vem desde o ciclo de Siegfried até o Nostromo de Conrad, passando pelo Treasure Island de Stevenson e As Minas da Prata, de José de Alencar, até soluções do engenho da História de los Dos que Soñaram de Borges⁽⁸²⁾.

Alguns temas realistas por excelência, como o da ascensão social, tangem e às vezes coalescem com o arquétipo. Esta convivência não tende a ser pacífica. Se tomarmos uma narrativa como A Estrela Sobe, de Marques Rebelo⁽⁸³⁾, como exemplo característico deste estranho mas não inusual encontro, deparamos com algo semelhante à relação entre os pólos negativos de dois ímãs: repelindo-se mutuamente sem possibilidade de engate⁽⁸⁴⁾.

Neste romance, é curioso notar como se manifestam certos arquétipos literários, originários, paradoxalmente, das convenções do realismo. São elementos que desde Balzac se sedimentam no romance realista como clichês obrigatórios que às vezes assumem proporções de verdadeiros arquétipos do gênero. Seu percurso conduz à reversão: sedimentados em clichês, se tornam fatores de irrealidade no romance realista. Daí o aspecto de ímãs que se repelem⁽⁸⁵⁾.

Um arquétipo literário, enfim, se não nos deixamos levar pela imprecisão terminológica do mito-crítico, não tem nenhuma relação intrínseca com o mito propriamente dito. Por outro lado, eventualmente, os mitos podem constituir arquétipos literários, e estes, originários ou não de mitos, também operam no texto literário como padrões subjacentes. Além do que, tanto os padrões sub

jacentes míticos como os arquetípicos, tendem, com a redundância e o uso inepto, a se desgastar em clichês petrificados. Este funcionamento análogo - as similitudes entre os repertórios de temas literários e os monomitos, entre as funções narrativas de Propp, o monomito de Campbell e os principais temas literários recorrentes - talvez tenha sua explicação na origem mítica da narrativa literária, no mýthos original.

Não caberia aqui o desenvolvimento de tal especulação arqueológica. O que importa, por ora, nos limites a que se circunscribe nosso questionamento, é como se situam estes aspectos e nuances dentro de um processo de desmitologização nesta modalidade de permeação do texto literário pelo mito. Neste sentido, logo de início, podemos descartar os arquétipos literários. Quanto aos padrões subjacentes propriamente míticos, à primeira vista guardam em linhas gerais as características do mito original: são constitutivos, guardam caráter sagrado, se passam em illo tempore, conciliam contradições, são unos e consistem de narrativas. Significa isto que esta modalidade constitui uma forma de sobrevivência do mito, recalçada a nível de conteúdo latente? É exatamente o que ocorreria se uma boa parte destes padrões não fosse composta apenas por falácias, interpretados e muitas vezes elaborados a partir de um modelo não só artificial mas erigido sobre bases equívocas. Pois no mais das vezes tais padrões são estilizados e não correspondem aos mitos originais, mas a concepções antropológicas ultrapassadas e inadequadas (Frazer, etc.). Por outro lado - e isto é igualmente importante - a mera existência de um repertório temático recorrente e passível de padronização, constituindo uma morfologia e operando à maneira de um monomito, independente de derivar de uma mitologia autêntica - o que não deixa, muitas vezes, de ocorrer (e isto também deve ser considerado) - constitui por si só uma autêntica sobrevivência das origens míticas da narrativa no próprio 'bojo desta. Na realidade, portanto, prevalece nesta moda-

lidade de permeação uma espécie de meio-termo entre a sobrevivência latente do mito original e sua substituição por um sistema equívoco e postiço (que coincide com o "mito ideológico" de nosso modelo, sobretudo no que constitui pseudo-cosmos fantasmagóricos e tende a veicular o meramente mítico através de clichês fragmentários). E é a ultrapassagem crítica deste meio-termo - como ocorre nas exacerbações do mito-criticismo - que, procurando exaltar, tende a obnubilar a parte autêntica.

2.3. Modalidade temática paralela

Temos como última maneira de manifestação da modalidade temática de permeação do texto literário pelo mito, a paralela. Isto se levamos em conta o produto de certas especulações de T. S. Eliot⁽⁸⁶⁾ e as ressonâncias que elas ainda encontram⁽⁸⁷⁾ referentes à obra de James Joyce. Embora esta permeação coalesça em quase toda sua área com as manifestações temáticas direta e subjacente, cabem sobre ela algumas palavras.

Eliot basicamente sugere que um "método mítico", desenvolvido por Joyce no Ulysses, pode substituir o método narrativo, que o uso do mito neste caso serve para "controlar, ordenar, dar uma forma e um significado ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea"⁽⁸⁸⁾. Nesta concepção platonizante, o mito, do passado, através de relações estabelecidas por tal método, exerceria sua função ordenadora no presente caótico como a Idéia platônica projeta sua sombra sobre as paredes da caverna. Aqui, a supra-temporalidade do mito estaria fornecendo um alibi para escamotear a dimensão histórica - e esta é aliás uma acusação que certa crítica⁽⁸⁹⁾ estende ao autor, atribuindo-lhe os excessos de seus exegetas. Salta aos olhos, no entanto, que é esta mesma dimensão histórica, perfeitamente integrada na perspectiva joyceana, que permite a retomada do mito, como se verá adiante, numa vertente paródica, que é a mais impor-

tante neste caso⁽⁹⁰⁾. Além disto, nunca é demais lembrar que o Ulysses traz tantas alusões shakespereanas quanto homéricas, entre outras⁽⁹¹⁾. Se tais ressalvas descartam efetivamente este paralelismo supra-temporal sugerido por Eliot, estamos então, quanto à modalidade paralela, apenas diante de alguns casos particulares - com suas características singulares - daquilo que vimos sob as denominações de permeação temática direta e subjacente. Isto vale, em decorrência, para o processo de desmitologização desta modalidade, que se assemelha, e às vezes se identifica, com os casos de permeações anteriores. Assim, para seu aspecto subjacente, vale o processo de desmitologização daquela modalidade, e assim por diante. Suas características específicas - como a intensidade da afirmação de extra-temporalidade e o platonismo dogmatizante - não justificam um exame especial, pois não são pertinentes ao texto literário em questão. São apenas projeções exegéticas discutíveis.

Estas, parece, são as formas básicas de permeação do texto literário pelo mito. Passamos em seguida ao exame da paródia no sentido de complementar o quadro da relação inicialmente proposta.

. . .

N O T A S

- (1) A NATUREZA DA NARRATIVA, McGraw-Hill do Brasil, SP, 1977, pp. 152-3.
- (2) R. Scholes e R. Kellogg, op. cit., p.8.
- (3) É o caso, por exemplo, notado por E. R. Curtius - LITERATURA EUROPEIA E IDADE MÉDIA LATINA, INL, Rio, 1957, cap. XIII, pp.237-54 - da relação intrínseca ' que há entre literatura e mito na figura das musas desde Homero (e que examinaremos em seguida). E há que se considerar também, num plano mais geral, o papel do mito como elemento articulador da narrativa. Scholes e Kellogg - op.cit., p.122 - mostram como "a narrativa primitiva muitas vezes se vale do mito em lugar da mimese". O exemplo dado é o da passagem da Ilíada em que Atena detém Aquiles em sua pendência com Agamenon. Para estes autores, Atena representaria aqui "uma dramatização do conflito interior de Aquiles". É interessante a comparação desta interpretação meio psicologista com a de R. Schaerer - L'HOMME ANTIQUE, Payot, Paris, 1958, pp. 15-20 -, para quem a intervenção de Atena neste episódio cumpre funções ' muito mais complexas do que a encarnação de elementos psicológicos e que dizem respeito à concepção homérica da divindade no que ela tem de mais característico. Igualmente de interesse é a comparação da passagem em questão com o procedimento observado por N. Frye - ANATOMIA DA CRÍTICA, pp. 64-5 - no período romântico, "época em que o poeta temático se torna o que o herói da ficção era na época romanesca, uma pessoa extraordinária que vive numa ordem experimental mais alta e mais imaginativa que a da natureza": "a tendência enciclopédica (para Frye há uma tendência nos mitos de se englobarem na forma enciclopédica - cf. op.cit., pp.60-2) desse período dirige-se para a construção de

epopéias mitológicas, nas quais os mitos representam estados de espírito psicológicos ou subjetivos".

- (4) Estes clichês petrificados têm, no entanto, a faculdade de voltar à vida ao serem aplicados de forma oportuna, o que é extremamente comum. Basta pensar na infinidade de situações concretas e teóricas que podem ser caracterizadas com precisão por uma figura como a de Anteu, que recupera as forças em contato com a Mãe-Terra - ou qualquer uma das acima mencionadas - para se compreender o sucesso várias vezes milenar dessas fórmulas metafóricas instantâneas. Este uso ornamental é levado a cabo igualmente por figuras da fábula (o lobo e o cordeiro), da História (vitória de Pirro) e do provérbio (macaco velho não põe a mão em cumbuca). O modo de elaboração deste último, segundo W. Benjamin - op. cit., p. 74 - é o de ideograma de uma narrativa: "Provérbios (...) são ruínas que estão no lugar de velhas histórias: nelas se enrosca, ao redor do gesto, uma moral como a hera nos muros".
- (5) R. Aubretton, INTRODUÇÃO A HOMERO, DEL/EDUSP, SP, 1968, pp. 259-60.
- (6) Este imperador é um exemplo do caráter pedante do mito ornamental. Adepto dos mistérios de Mitra, Juliano, cerca de 362, quando o cristianismo afirmava-se por todo o Império, quis organizar ao redor do Culto do Sol uma religião oficial para combater as doutrinas em voga. Sua reafirmação dos antigos mitos clássicos e orientais se constituiu numa manifestação tipicamente letrada e sofisticada, cuja compulsoriedade revelava o caráter autoritário que muitas vezes se associa à modalidade ornamental do mito. (V. Alexis Chassang, HISTÓRIA DE LA NOVELA Y DE SUS RELACIONES CON LA HISTORIA EN LA ANTIGUEDAD GRIEGA Y LATINA, Joaquim Gil, Buenos Aires, 1948).

- (7) G. Murray, LITERATURE OF ANCIENT GREECE, Appleton, NY, 1937, p. 402.
- (8) Dora e Erwin Panofsky - LA CAJA DE PANDORA, aspectos cambiantes de un símbolo mítico, Barral, Barcelona, 1975 - mostram como a versão de Erasmo de Roterdã - a primeira versão latina da totalidade da história de Pandora que conhecemos - estabeleceu o que, em oposição a todas as clássicas, podemos chamar de versões "modernas". A troca de πίθος ou dolium por pyxis transformou uma grande - e para fins práticos, irremovível - vasilha de armazenamento em um vaso pequeno e transportável (assim teria sido Pandora a trazer a "caixa" - que pertencia a Epimeteu e já estava na Terra). Aproximadamente desde 1850, o nome de Pandora passa a ser usado como no Hesiodi Pandora de Tertuliano, num sentido puramente laudatório, adquirindo inclusive status de substantivo comum.
- (9) O. M. Carpeaux, HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL, O Cruzeiro, Rio, 1959, p. 131.
- (10) Protágoras, 320c-323a, 337b-c; Gorgias, 48c.
- (11) Por exemplo no "The Merchant's Tale" - THE CANTERBURY TALES, Penguin, Londres, 1969, p.401:
(...)
He was in Gemini at the time, it seems,
And but a little from his declination
In Cancer, which is Jupiter's exaltation.
And so it happened through the golden tide
Into the garden from the further side
Came Pluto who is king of Fairyland
And many a lady of his elfin band
Behind his queen, the lady Proserpine,
Ravished by him from Aetna. (...)

(12) O. M. Carpeaux, op. cit., p. 1582.

(13) Eça de Queiroz, OBRAS COMPLETAS, vl. II, OS MAIAS, Lello & Irmão, Porto, 1966, pp. 20 e 21:

"(...) Que diabo! Juno tinha sangue de assassino(...)"
e

"(...) Estava de seda cor de trigo, com duas rosas amarelas e uma espiga nas tranças, opalas sobre o colo e nos braços; e estes tons de seara madura batida do sol, fundindo-se com o ouro dos cabelos, iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas formas de estátua, davam-lhe o esplendor duma Ceres."

(14) A conceituação do mito é praticamente a mesma para os romantismos alemão, francês e inglês, encontrando-se já delineada nos primeiros românticos alemães: os irmãos Schlegel e Schelling - como anteriormente Herder e Klopstock - reclamam a falta de apoio mitológico à literatura moderna. Cada um deles propõe novas mitologias. Para F. Schlegel, que considera o mito análogo ao "espírito da poesia romântica", essa nova mitologia deveria partir da filosofia idealista de Fichte, da nova física de Schelling e do panteísmo de Spinoza e do Oriente (principalmente da Índia). A. W. Schlegel vê o mito não como um reservatório de imagens, deuses e histórias, mas como uma transformação da natureza, e sugere que o novo mito deve surgir como uma ficção inconsciente da humanidade por meio da qual a natureza possa ser humanizada. Schelling considera a mitologia como a matéria da arte, como as idéias o são da filosofia. Ele opõe explicitamente o mito ao racionalismo moderno e ao crescente domínio da ciência e acredita que o indivíduo criador pode moldar sua própria mitologia (cf. R. Wellek, HISTÓRIA DA CRÍTICA MODERNA, Herder/Edusp, SP, 1967, vl. 2, pp. 15, 40, 69-70). O desaparecimento da mediação mitológica como causa da crise da arte é

afirmado também por Marx, numa perspectiva diversa (V. na INTRODUÇÃO À CRÍTICA DA ECONOMIA POLÍTICA, apud. A. Bosi, O SER E O TEMPO DA POESIA, Cultrix/Edusp, SP, 1977, pp. 155-77). Marx, comparando as figuras mitológicas clássicas com os elementos que nutrem as nossas formas sociais ("Quem é Vulcano ao pé de Roberts & Co., Júpiter em comparação com os pára-raios, e Hermes em comparação com o Crédito Mobiliário?"), salienta entre outras coisas o anacronismo da mitologia clássica quando empregada artisticamente hoje, num contexto que já não é mais o seu e cuja imaginação popular já dispõe de seu próprio repertório mitológico.

- (15) V. p.ex., R. Aubreton, op.cit., pp. 92-105, 115-122, etc. e R. Graves, THE GREEK MYTHS, Penguin, Londres, 1975, pp. 259-345.
- (16) G. Dumézil, DEL MITO A LA NOVELA (LA SAGA DE HADIN-GUS), FCE, México, 1973.
- (17) J-P.Vernant, MSGA, p. 216.
- (18) Contemporaneamente às modificações literárias operadas no mito pelos poetas trágicos, desenvolve-se um trabalho "etnológico" de coleta de versões de mitos veiculadas pela tradição oral. Esse trabalho é realizado por Perecido de Atenas e Helanicos, e posteriormente por mitógrafos da era helenística como Pseudo-Apolodoro e outros. (cf. J-P.Vernant, MSGA, p.206).
- (19) G. S. Kirk, op. cit., p. 178.
- (20) A partir deste traço comum, como foi visto no capítulo anterior, alguns estudiosos, como M. Eliade, chegam a não considerar como mitos narrativas cujos protagonistas não sejam deuses.

- (21) J-P.Vernant, MSGA, pp. 203-205. "Na obra escrita, mesmo se se continua a cantá-la ou recitá-la em ocasiões definidas, se acusam traços especificamente literários do texto ao mesmo tempo em que se diversificam os gêneros de expressão, tendo cada um, com seu público particular, suas regras formais e suas intenções estéticas próprias. Poetas elegíacos, líricos, trágicos, se nutrem no fundo comum da mitologia, mas fazendo dos temas míticos uma matéria literária, eles os utilizam muito livremente para os transformar a partir de suas necessidades, às vezes mesmo para os criticar em nome de um novo ideal ético ou religioso".
- (22) Antes do exame de exemplos nos autores cabe um esclarecimento. Os casos a serem examinados constituem abordagens metodologicamente desiguais: os poemas homéricos e a problemática trágica são vistos a partir de comentadores, e Platão através de traduções e comentários. Quanto a Píndaro, procurou-se partir da leitura no original de suas odes epinícias. As considerações históricas e teóricas sobre estas odes são decorrentes de seu exame, e assim como o trecho traduzido, são produto de trabalho coletivo de um pequeno grupo de alunos dirigido pelo Prof. José Cavalcante de Souza em curso dado na USP no 1º semestre de 1980. A forma final da estrofe da 1ª Olímpica aqui examinada se deve ao Prof. Cavalcante.
- (23) Cf. E. R. Curtius, op. cit., pp. 177-80. Trata-se do contraste entre a avisada sabedoria da velhice e a impetuosa juventude, que constitui, para Curtius, o tema central da Ilíada.
- (24) J-P.Vernant, MITO E TRAGÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA, Duas cidades, SP, 1977, p. 20. "Este mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado - um passado total-

mente longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, 'mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e o confronto não cesse de fazer-se".

- (25) Aristófanes, As Rãs, 886, apud W. Jaeger, PAIDEIA, Herder, SP, s.d., p. 263.
- (26) W. Jaeger, op. cit., p. 265.
- (27) Cf. W. Jaeger, op. cit., p. 277. Convém lembrar aqui que a tradição homérica, embora tenha certo valor religioso para a Grécia clássica já é elaborada dentro de parâmetros literários.
- (28) W. Jaeger, op. cit., pp. 368-9. "Nada caracteriza com tanta exatidão a tendência naturalista dos novos tempos como o esforço realizado pela arte no sentido de retirar o mito de seu alheamento e de sua vacuidade, corrigindo-lhe a exemplaridade por meio do contato com a realidade vivida e desprovida de ilusões".
- (29) Cf. G. S. Kirk, THE NATURE OF GREEK MYTHS, Penguin, Londres, 1977, p. 109.
- (30) Que será examinada no tópico referente às relações entre o mito e a paródia. V. pp. 139-40.
- (31) Como num poema que evoca o casamento de Heitor e Andromaco - frag. 44, Lobel-Page.
- (32) Cf. Primeira Parte, pp. 9 e 17, p.ex.
- (33) Segundo a interpretação de J. E. Harrison e da escola de Cambridge, o mito trata, na verdade, do cozi-

mento como técnica de imortalidade e pertence ao estrato do mito ritualístico, mais arcaico que, por exemplo, o mito de Agamenon, que já é histórico. Sobre as concepções do grupo de Cambridge, ver mais adiante pp.75-8.

- (34) O termo arete, comumente traduzido por "virtude", significa "excelência humana". Em Homero, a força, a destreza e sobretudo a heroicidade, considerada não no sentido de ação moral separada da força, mas intimamente unida a esta. cf. W.Jaeger, op.cit., p. 24.
- (35) Para Platão, os discursos duplos da tragédia constituem manifestações da lógica sofística e não demonstrações da validade absoluta de uma tese. Cf. V. Goldschmidt, "Le Problème de la tragedie d'après Platon", in QUESTIONS PLATONICIENNES, Paris, 1970, pp. 103-140.
- (36) Como no Filebo (14a) quando se fala de um raciocínio, lógos, que minado por suas contradições internas, se destrói a si mesmo à maneira de um mýthos, ou quando nota, no Fédon (61b), pela boca de Sócrates, que o mýthos não é assunto seu mas dos poetas - os mesmos que a República expulsará da cidade como mentirosos. Cf. J-P.Vernant, MSGA, pp. 213-3.
- (37) Não é, aliás, apenas quanto à "tematização" ou à "ornamentalização" que o elenco de percursos enumerados na descrição inicial do processo de desmitologização - v. 1ª Parte - não se apresenta completo. Além de alguns percursos estarem presentes em algumas modalidades e não em outras, eles não comparecem em cada uma delas com a mesma nitidez, E fora isso, não foi realizado, por opção metodológica, um levantamento '

exaustivo de todo o elenco possível para cada modalidade, pois a presença nítida de apenas alguns percursos a cada exame já nos parece suficiente para caracterizar a desmitologização segundo o modelo proposto na 1^a Parte. Resta observar que, para não remetermos, a cada exame de modalidade, àquele eixo, os percursos são mencionados sem que sua posição no modelo tenha de ser a cada vez novamente explicitada. Evitamos assim - ainda que em detrimento de um maior didatismo na exposição - uma leitura dificultada por esquematismo excessivo.

- (38) Em termos platônicos, o caráter fantasmagórico da retórica sofista - da qual o emprego ornamental do mito seria apenas um aspecto - é exposto no Górgias (463-465e), quando Sócrates opõe as quatro artes que se ocupam do bem do homem às suas respectivas contrafações empíricas que consistem apenas em li-sonja. Enquanto a medicina e a ginástica, no plano do corpo, e a justiça e a legislação, no plano do espírito, visam à realidade, a culinária e a maquilagem, a retórica e a sofística, visam à aparência.
- (39) V. Primeira Parte, p.19.
- (40) V. p.57 e J-P.Vernant, MITO E TRAGÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA, Duas cidades, SP, 1977, pp. 17-34.

- (41) Cf. pp.21-2 e 47.
- (42) Auerbach, ao comparar a narrativa bíblica do Eloísta sobre o sacrifício de Isaac, com o episódio homérico da cicatriz de Ulisses, chama a atenção para este aspecto fundamental: "Os relatos das Sagradas Escrituras não procuram o nosso favor, como os de Homero, ' não nos lisonjeiam, para nos agradar e nos encantar - o que querem é dominar-nos(...)". E. Auerbach, MIMESIS, Perspectiva, SP, 1971, pp. 11-12.
- (43) Neste conhecido conto de Borges, um certo Pierre Ménard resolve reescrever o Quixote e para tanto começa por esquecer o texto original e todos os eventos históricos que ocorreram desde que o texto foi escrito até sua própria época. O resultado é uma obra idêntica à de Cervantes, mas com a virtude sobressalente de ter sido escrita no século 20. (V. J.L.Borges, OBRAS COMPLETAS, "Pierre Ménard, Autor del Quijote", Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 444-50).
- (44) Uma origem desta tendência parece se encontrar, inclusive, na influência causada em Gide por Oscar Wilde, discípulo por sua vez de Walter Pater (sobre a relação deste com os ideais classicistas v. R. Wellek, ' HISTÓRIA DA CRÍTICA MODERNA, Herder, SP, 1972, vl.4, pp. 365-81). Na Alemanha esta tendência se encontra em: Electra, de Hugo von Hofmannsthal (1903), As Troianas, de Franz Werfel (1914) e Antígona, de Walter Hasenclever (1917). Nas duas últimas já se encontram veiculadas mensagens e alusões políticas, como se dará mais tarde no teatro de Sartre. Em Werfel são claras as intenções pacifistas já na boca da Grande Guerra, e em Hasenclever o tirano Creonte e o comandante de seus exércitos têm semelhança ostensiva com Guilherme II e Ludendorff. Nos EUA, Eugene o'Neill,

com O Luto Cai Bem em Electra (1931), adapta a maior parte dos episódios e alguns aspectos morais da tragédia de Agamenon para a Nova Inglaterra do século 19. Os problemas religiosos e morais presentes em Êsquilo, contudo, são aqui substituídos pelo tema da repressão sexual (v. G. Highet, LA TRADICION CLÁSICA, FCE, México, 1954, vl. 2, p. 340).

- (45) Cf. G. Highet, op. cit. vl. 1, pp. 107-8, sobre o Ovide moralisé.
- (46) G. Highet, vl. II, p. 334.
- (47) J. Cocteau: Antígona (22), Orfeu (26), A Máquina Infernal (34); J. Giradoux: Anfitrião 38 (29), Não Haverá Guerra em Tróia (35), Electra(37); J. Anouilh: Eurídice (41), Antígona (42), Medéia (46); J-P.Sartre As Moscas (43) e mais recentemente As Troianas (65).
- (48) "Réponse à une enquête de 'La Renaissance' sur le classicisme" (1923) apud G. Highet, op. cit. vl. 2, pp. 338-9.
- (49) "Considérations sur la mythologie grecque" apud G. Highet, op.cit., vl. 2, p. 350.
- (50) G. Highet, op.cit., vl.2, pp. 352-5.
- (51) G. Highet, op.cit., vl.2, pp. 354-5.
- (52) F. Jeanson, SARTRE POR ELE PRÓPRIO, Portugália, Lisboa, 1965, p. 14.
- (53) Cf. p.19 . A elaboração dos mitos é para Lévi-Strauss uma atividade inconsciente. Este termo tem para ele, no entanto, não apenas a conotação freudiana.Veja-se a este propósito a caracterização "kantiana" do in-

consciente que lhe é atribuída por Paul Ricoeur - "Structure et herméneutique", *ESPRIT* N.S. XI, 1963, p. 600. Trata-se de um nível inconsciente designado pelas leis lingüísticas. "Esse inconsciente não é o inconsciente freudiano da pulsão, do desejo, em seu poder de simbolização; é mais um inconsciente kantiano que freudiano, um inconsciente categorial, combinatorio; é uma ordem finita ou o finitismo da ordem, mas de tal forma que se ignora. Digo inconsciente 'kantiano, mas apenas por causa de sua organização, 'porque se trata muito mais de um sistema categorial' sem referência a um sujeito pensante". Esta caracterização é inclusive assumida por Lévi-Strauss em "Réponses a quelques questions", *idem*, pp. 630-1.

- (54) V. Terceira Parte. Não é só pela profanação que intervém aqui a paródia, mas esta é de regra onde, como neste caso, há superposição de vozes.
- (55) V. nota (42).
- (56) DEL MITO A LA NOVELA - LA SAGA DE HADINGUSX, FCE, México, 1973.
- (57) G. Dumézil, *op.cit.*, pp. 15-6.
- (58) G. Dumézil, *op.cit.*, pp. 50-1.
- (59) Sobre estes deuses suecos e dinamarqueses v. Dumézil, *op.cit.*, pp. 118-33.
- (60) G. Dumézil, *op.cit.*, pp. 118, 134-137, 186, 202-204.
- (61) Quanto a estas exigências, Frank Kermode, em *THE GENESIS OF THE SECRECY - ON THE INTERPRETATION OF NARRATIVE*, Harvard Univ. Press, Mass., 1979, p.109, p.ex.,

mostra brilhantemente, a propósito dos Evangelhos, como as forças literárias do tipo das que operam na ficção podem afetar este tipo de narrativa.

- (62) Esta determinação, em ambos os casos, não é exclusiva, mas apenas predominante quanto a um elemento: nos neohelênicos ocorriam também determinações de ordem formal, assim como não estão ausentes da reelaboração de Saxo motivações extra-literárias.
- (63) Nesta nova organização, estes elementos sofrem um processo semelhante ao descrito por Freud quanto à elaboração onírica, sobretudo no que toca à condensação e deslocamento (Cf. S. Freud, na INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS, a passagem relativa à "elaboração onírica").
- (64) O monomito de Campbell - termo tirado de Joyce para designar o "Arquétipo detrás dos arquétipos" - é exemplificado nas histórias de Prometeu, Jasão, Enéas, Buda, Moisés, etc. "Seja apresentada nas vastas, quase oceânicas imagens do Oriente, na vigorosa narrativa dos gregos ou nas lendas majestosas da Bíblia, a aventura do herói normalmente segue o padrão da unidade nuclear acima descrita: uma separação do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder, e um retorno com melhoras" (THE HERO WITH A THOUSAND FACES, Abacus, Londres, 1975, p. 35). Assim, Buda traz a Boa Lei, Moisés as Tábuas da Lei e Prometeu o fogo. As diversas etapas da fórmula do monomito podem ser assim esquematizadas:
- a) separação ou partida: (1) 'Chamada à aventura', ou os signos da vocação do herói;
(2) 'Recusa ao chamado', ou o desvairio da fuga para longe do deus;

(3) 'Ajuda sobrenatural', a ajuda insuspeita que vem para aquele que assumiu sua própria aventura;

(4) 'A travessia do primeiro limiar';

(5) 'A barriga da baleia', ou a passagem para o reino da noite.

b) estágio de julgamentos e vitórias de iniciação:

(1) 'A estrada dos julgamentos', ou o aspecto perigoso dos deuses;

(2) 'Encontro com a deusa' (Magna Mater), ou a bem-aventurança da infância resgatada;

(3) 'A mulher como a sedutora', a realização e a agonia de Édipo;

(4) 'Expição com o pai';

(5) 'Apoteose';

(6) 'A dádiva definitiva'.

c) retorno e reintegração c/ a sociedade:

(1) 'Recusa do retorno', ou o mundo negado;

(2) 'O vôo mágico', ou a escapada de Prometeu;

(3) 'Salvação de fora';

(4) 'Travessia do limiar do retorno', ou o retorno para o mundo do cotidiano;

(5) 'Senhor dos dois mundos';

(6) 'Liberdade para viver', natureza e função da dádiva definitiva.

- (65) American Imago, ii (1941) p. 278.
- (66) Cf. K. K. Ruthven, MYTH, Methuen & Co., Londres, 1976 p. 76. No campo da exegese do Macunaíma de M. de Andrade, Gilda Mello e Souza opõe o modelo da Demanda do Sto. Graal em MACUNAÍMA, O TUPI E O ALAÚDE, uma interpretação de Macunaíma, 2 cidades, SP, 1979, à aplicação do modelo proppiano levada a cabo por Haroldo de Campos em MORFOLOGIA DO MACUNAÍMA, Perspectiva, SP, 1973.
- (67) A. Cândido, TESE E ANTÍTESE, Cia. Ed. Nacional, SP, 1971, p. 64, assinala que o mito adâmico da perda do Éden permeia o Victory, de Joseph Conrad como alegoria. Michel Butor - REPERTÓRIO, Perspectiva, SP, 1974 pp. 123-4 - localiza disseminado na obra de Raymond Roussel o tema do grande ano, do eterno retorno com suas conjunções de ciclos.
- (68) Exemplos mencionados por J. B. Vickery, MYTH AND LITERATURE, CONTEMPORARY THEORY AND PRACTICE, Univ. of Nebraska Press, Lincoln, 1969, p.ix. Por outro lado seria necessário ver até que ponto estes temas foram desenvolvidos por estes autores diretamente a partir de Frazer. O emprego deliberado, e mesmo programático de padrões míticos subjacentes à narrativa, na trilha de uma voga iniciada na poesia de Yeats nos anos 30 (V. F. Kermode, THE GENESIS OF SECRECY, ON THE INTERPRETATION OF NARRATIVE, Harvard Univ. Press, Mass., 1980, p. 10), tem um exemplo bem documentado em UNDER THE VOLCANO (1947), de Malcolm Lowry. Seu biógrafo, Douglas Day (MALCOLM LOWRY, A BIOGRAPHY, 'Laurel, NY, 1973, pp. 258-60, 274-80, 320) mostra como Lowry procurou sistematicamente transformar a quarta versão de seu romance numa "floresta de símbolos" (o termo é de Baudelaire).

(69) Para Frye o arquétipo é o símbolo ou imagem que retorna com frequência suficiente para ser reconhecível como elemento de uma experiência literária global. E o mito é "o poder central informador que dá significado arquetípico ao ritual e narrativa arquetípica ao oráculo. Portanto, o mito é o arquétipo, embora seja conveniente dizer 'mito' apenas quando se referindo à narrativa, e 'arquétipo' quando falando de significado". Em crítica literária, mito significa em última análise mýthos, que Frye define como um princípio organizador estrutural da forma literária. Isto porque, aceitando ~~sem~~^{as} reservas a definição aristotélica de mito como enredo, ele assume que o mito é um elemento estrutural na literatura porque esta como um todo é uma mitologia "deslocada". (ANAT. pp. 333, 359; "The Archetypes of Literature", in 'MYTH AND LITERATURE, CONTEMPORARY THEORY AND PRACTICE, ed. J. B. Vickery, Univ. of Nebraska Press., Lincoln, 1966, pp. 93-4).

O ciclo básico do qual o mito constrói a narrativa central, suas quatro fases e respectivas correspondências, é o seguinte:

1. Fase de aurora, primavera e nascimento. Mitos de nascimento do herói, revivescência e ressurreição, de criação e (porque as 4 fases são um ciclo) de derrota dos poderes da escuridão, inverno e morte. Personagens subordinados: o pai e a mãe. O arquétipo do romance e a maior parte da poesia ditirâmbica e rapsódica.

2. Fase de zênite, verão e casamento ou triunfo. Mitos de apoteose, casamento sagrado, entrada no paraíso. Personagens subordinados: o companheiro e a noiva. O arquétipo da comédia, pastoral e idílio.

3. Fase de crepúsculo, outono e morte. Mitos de queda, deus morto, sacrifício e morte violenta e de isolamento do herói. Personagens subordinados: o

traidor e a sereia. O arquétipo da tragédia e elegia.

4. Fase de escuridão, inverno e dissolução. Mitos do triunfo destes poderes, de dilúvios, retornos do caos, derrota do herói e Götterdämmerung. Personagens subordinados: o ogre e a bruxa. O arquétipo da sátira. ("The Archetypes of Literature", p.94).

Frye aponta certos perigos decorrentes do interesse do crítico arquetípico, que se ocupa com o sonho e o ritual, pelo estudo antropológico do ritual (Frazer) e psicológico quanto aos sonhos (Jung). Ele alerta para o perigo do determinismo decorrente de os campos da antropologia, da psicologia e da crítica literária não estarem claramente separados. "Para o crítico literário, o ritual é o conteúdo da ação dramática, não a fonte ou origem dela (...). A relação literária do ritual com o drama, como a de qualquer outro aspecto da ação humana com o drama, é apenas uma relação de conteúdo com forma, não a de fonte com derivado" (ANAT. p. 111).

- (70) Esta influência é examinada exhaustivamente em J. B. Vickery, THE LITERARY IMPACT OF THE GOLDEN BOUGH, Princeton Univ. Press, N.Jersey, 1973. Apesar das concepções de Frazer terem se tornado elementos básicos da cultura do século 20, marcando a consciência contemporânea especialmente no âmbito da literatura, elas se encontram impiedosamente ultrapassadas na esfera da antropologia. Sua teoria de origem da exogamia, sua tautológica descrição da natureza da magia e outros monumentos do início do século já eram peça de museu antes da Segunda Guerra Mundial. E. Leach, num artigo intitulado Golden Bough or Gilded Twig? ("Ramo de Ouro ou Galho Dourado?" - Daedalus, Conn., Spring 1961, pp. 371-87) mostra o quanto pouco - praticamente apenas os dados coligidos - resta de aproveitável da obra de Frazer.

- (71) J.G. Frazer, THE GOLDEN BOUGH, A STUDY IN MAGIC AND RELIGION, Abridged Edition, Macmillan and Co., Londres, 1933. Sobre a influência de Tylor, v. E. Leach, op. cit. e J. B. Vickery, op.cit., cap.II, "The Controlling Ideas of the Golden Bough".
- (72) J. E. Harrison, THEMIS, THE SOCIAL ORIGINS OF THE GREEK RELIGION, Cambridge Univ.Press, Cambridge, 1912, pp.328-31. A definição grega do mito para Harrison é ta legomena epi tois dromenois - "as coisas ditas sobre um ritual executado".
- (73) Cf. N. Frye, ANAT., p.211: "Qualquer pessoa acostumada a pensar arquetipicamente a literatura reconhecerá na tragédia uma imitação do sacrifício".
- (74) Por exemplo em C. Kluckhohn, "Myths and Rituals: a general theory", Harvard Theological Review, xxxv, pp. 45-79, 1942 e J. E. Fontenrose, THE RITUAL THEORY OF MYTH, Berkeley, 1971.
- (75) ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, p. 267.
- (76) São estes os padrões abordados nos mais diversos autores, de Melville a Kafka, pela crítica representante desta tendência. Por exemplo: Maud Bodkin, ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY, Oxford Univ. Press, Londres, 1934; Josephe Campbell, THE HERO WITH A THOUSAND FACES; M. A. Murray, THE DIVINE KING IN ENGLAND, Faber & Faber, Londres, 1954; Richard Chase, QUEST FOR MYTH, Louisiana State Univ. Press, Baton Rouge, 1949, etc.
- (77) Cf. J. B. Vickery, MYTH AND LITERATURE, p.xi.
- (78) R. Wellek, CONCEPTS OF CRITICISM, Yale Univ.Press, Conn., 1963, p. 336.

- (79) Ver a este propósito D. R. Brown, "A Look at the Archetypal Criticism", *New Literary History*, Summer 1970, pp. 465-72.
- (80) Douglas Bush, in *Sewanee Review*, lxiv, 1956, pp.591-6.
- (81) in *MYTH AND LITERATURE*, p. X.
- (82) No ciclo de Siegfried, poema épico anônimo redigido por volta de 1200 cujo último verso dá o título à obra (A Agonia dos Nibelungos), trata-se do tesouro dos Nibelungos, oculto num rio. No *NOSTROMO - The Modern Library*, NY, 1951 - trata-se de imensa quantidade de prata desviada pelo capataz Nostromo de uma mina num miserável país fictício da América do Sul e oculta numa ilha. No livro de R. L. Stevenson - TREASURE ISLAND, Oxford Univ.Press, Londres, 1948 - o jovem herói e seus amigos vão em busca do tesouro do Capitão Flint, sempre ameaçados por Long John Silver e outros remanescentes da tripulação do navio pirata. Em AS MINAS DE PRATA, Edições Melhoramentos, 3ª Edição, SP, s/d, o tema do tesouro é desenvolvido nos quadros do romance histórico, dentro da fase denominada pelo autor de "colonial". Na "História de los dos que soñaram"- J. L. Borges, *OBRAS COMPLETAS*, Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 338-9 - o tema é desenvolvido nos parâmetros da narrativa fantástica.
- (83) Marques Rebelo, *A ESTRELA SOBE*, José Olympio, Rio, 78.
- (84) Outro tipo de relação que se desenvolve entre mito ou arquétipo e realismo - neste caso guardadas suas respectivas polaridades - é o que se encontra no conto "Desenredo" de G. Rosa (in *TUTAMÉIA*, José Olympio, Rio, 1969). Aqui a relação é nos termos mito X realisis

mo e mito → realismo → mito. Os padrões subjacentes se superpõem em três camadas: Adão e Eva, Jó e Ulisses, mencionados explicitamente. No decorrer desta curta narrativa mito e realismo se repelem e se sucedem: há um movimento de translação do mito (onde o personagem Adão Joaquim, Jó Joaquim, Ulisses Joaquim é feliz) ao realismo (Joaquim é infeliz) e de volta ao mito (onde se realiza o desejo e Joaquim volta a ser feliz). Observe-se que a segunda seqüência, realista, é uma paródia da primeira, e que este "desenredo" pode ser lido como uma descosmificação.

- (85) Personagens estática e restritivamente exemplares, desempenhando função eminentemente demonstrativa, empregados num romance realista para "simbolizar" aspectos e níveis desta "realidade", constituem um dos estratos desta manifestação. Em A Estrela Sobe, deparamos logo à p. 8 (ed.cit.) com o personagem do sedutor, aqui "de costeletas e bigodinho caprichado", cuja função é checar de maneira caricatural e ineficaz a virtude da heroína. À p.18, o ocupante de plantão no arquétipo (aqui, é bom lembrar, este termo é usado no sentido de estereótipo ideológico) é um médico "gordo, velhote, antipático". No decorrer da narrativa, quando Leniza vai adquirindo papel ativo e passa a utilizar francamente os homens, na contra-mão social, este arquétipo, obsoletizado, deixa de comparecer. (O uso que Leniza faz dos homens, note-se, é não consagrado: sua sedução é muito franca para uma "femme fatale", e sua ambição não é assassina nem sequer seu passado oculta um crime para que ela seja uma "femme noir". Ela faz "negócios"). Os exemplos são inúmeros e se dão em diversos níveis, chegando a relatar em padrões míticos propriamente ditos: o personagem Mário Alves, que efetivamente seduz Leniza, constitui de certa forma o elemento intermediário, de

mediação e iniciação entre Leniza e o mundo do rádio. E mais: ele a desvirgina, constituindo ao mesmo tempo o eixo da passagem (evidentemente pactária no que tange à venda da "alma" - aqui um órgão vestigial feminino) de Leniza para seu percurso vertiginoso de ascensão mundana concomitante à queda espiritual. Ou "seu" Alberto, que inocentemente atíça as ambições da moça, representando, ao nível dos arquétipos, um pouco aquele anãozinho ou velhinho corcunda que oferece o amuleto mágico para o herói na etapa da partida para a aventura (v. nota 61). Talvez seja por isto que Mário de Andrade, em sua notícia sobre este romance ("A Estrela Sobe", in O EMPALHADOR DE PASSARINHO, Martins, SP, 1972, pp. 125-9), tenha se referido à "sordidez vital" deste personagem. Há ainda, além da temática da ascensão, com suas conotações nos níveis mitológico, sociológico e balístico e sua importância como arquétipo romanesco por excelência, incluindo a queda (e num grau mais distante, a fuga) e passando pela Bíblia, Dante e Milton, a escolha de certos nomes "significativos" (Porto, Dulce, Amaro, etc.). De qualquer forma, uma abordagem nestes termos, de um romance como A Estrela Sobe, em seu mero esboço, proporciona uma visão das virtudes e limitações da crítica arquetípica.

- (86) "Ulysses, Order and Myth", in JOYCE: 2 DECADES OF CRITICISM, org. Seon Givens, NY Vanguard Press, NY, 1948. Esta ressonância era mais acentuada por ocasião da grande influência da mito-crítica, dentro de uma voga hermenêutica mais geral, nos anos 30 na literatura inglesa. (V. Frank Kermode, op.cit., p. 10).
- (87) Por exemplo: M. McLuhan e W. Watson, DO CLICHÊ AO ARQUÉTIPO, Record, Rio, 1973, p. 166.

- (88) Op.cit., p. 201.
- (89) Philip Rahv, "The Myth and the Powerhouse", in Partisan Review, XX (1953), pp. 635-48, por exemplo, entre os críticos que visam o conservadorismo que permeia a mito-crítica em geral, referindo-se à obra de Joyce: "Para Stephen Dedalus a História é um pesadelo do qual se tenta acordar. Mas acordar da História para o mito é como escapar de um pesadelo para um estado permanente de insônia".
- (90) É, como diz do Hamlet A. Bosi - op.cit., p.23 - transposição de mito, mas de modo algum se exaure nesta assunção, porque é mito na História.
- (91) Cf. W. Iser, "Patterns of Communication in Joyce's Ulysses" in THE IMPLIED READER, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1978, p. 201.

Terceira Parte: A PARÓDIA

Este conceito é examinado aqui com certa brevidade e apenas em seus traços principais. Isto não apenas por se tratar de um conceito bem menos complexo (e controvertido) que o mito - ao qual demos portanto maior atenção - mas também porque suas características que dizem respeito à relação enfocada serão vistas com maior minúcia na Conclusão.

1. Caracterização geral.

A paródia, modalidade ou procedimento antes do que gênero - como o é a sátira⁽¹⁾ - cumpre um duplo papel: revela e anula a partir da revelação. As coisas se passam como quando no processo de revelação fotográfica, o excesso de exposição à luz faz com que o surgimento da imagem sobre o papel seja imediatamente seguido de seu obscurecimento e desaparecimento. Esta revelação do texto visado se dá por exacerbação ou deslocamento dos elementos mais característicos (e vulneráveis), seguindo-se o mesmo resultado: levado a seu extremo ou retirado de seu contexto, o texto se faz conhecer à maneira do micróbio ao microscópio, ou seja, aumentando absurdamente, além de isolado numa lâmina neutra, às vezes tingido de alguma porção química. Dostoievski⁽²⁾ comparava a deformação literária à coloração das preparações para a observação no microscópio. Há duas maneiras de observar a magnificação do micróbio: o olhar frio, cognoscente, ou a atenção voltada para o ridículo da desproporção; sendo que a frieza cognoscente não implica necessariamente neutralidade: examina-se geralmente o micróbio com a finalidade de mais facilmente destruí-lo.

1.1. Paródia temática e formal

A origem do termo é grega e significa "canto

paralelo", referente ao comentário da ação na tragédia clássica pelo coro. O procedimento comico-burlesco, bem como o caráter de reversão que lhe são associados podem estar relacionados ao fato de cada trilogia trágica ser seguida pela apresentação de um drama satírico. Na Grécia e em Roma antigas já se delineiam as duas possibilidades básicas de paródia: reprodução da passagem de um autor no contexto de um tema que lhe é impróprio, geralmente comico ou humilde, ou a reprodução do estilo e pensamento de um autor com exacerbação das características salientes⁽³⁾. Estas duas possibilidades - a formal, com exagêro dos elementos característicos até a caricaturização; a temática, na qual o tema ou pensamento expresso é tornado impróprio à forma enquanto esta é mantida inalterada - geralmente coalescem, como demonstra G. Highet⁽⁴⁾ a propósito de dois textos típicos das duas modalidades: a Batracomiomachia, travesti da poesia homérica de autor desconhecido (cerca de 5 a.C.), e The Vision of Judgement, de Lord Byron (1821). O primeiro é notadamente paródia formal, estilística: aplica em todos os detalhes a poesia épica de Homero a um tema ridículo - uma Iliáda protagonizada por rãs e ratos - e tem como consequência, ou efeito paralelo, sugerir que o estilo de Homero, sua glorificação do bélico (que se recorde que o ideal da "bela morte" já não era unânime entre os gregos ao menos desde que Arquíloco, no século 7 a.C., compôs um poema gabando-se de ter fugido da batalha⁽⁵⁾), mesmo quando aplicado a homens, é exagerado. Desta forma, abrange implicitamente também o tema. Quanto ao segundo⁽⁶⁾, embora ostensivamente conteudístico e bastante diferente do original, ridiculariza eventualmente também a forma daquele. Não apenas nestes exemplos colhidos por Highet, mas de maneira geral, é mais fácil a paródia formal ser também conteudística que vice-versa, pois como se vê a propósito mesmo da paródia de Byron, o prolongamento de sua ação para o formal - às vezes apenas porque Byron escreve melhor do que Southey e porque escolheu uma stanza de oito linhas ao invés dos

hexâmetros de seu alvo (cf. Highet, op.cit., pp.88) - não ocorre tão necessariamente como o da pequena *Iliáda* para o temático. Para M. Bakhtine⁽⁷⁾, como na paródia (do mesmo modo que na estilização) o autor fala pelo discurso do outro, introduzindo uma orientação interpretativa contrária e possibilitando assim a paródia do estilo do outro em direções diferentes (enquanto que só pode estilizá-lo numa direção, aquela que ele já possui), o discurso paródico pode ser extremamente variado. Pode-se parodiar o estilo do outro enquanto estilo, ou a maneira social ou caracteriológica e individual de ver, pensar e falar. Além disso, a paródia pode ser mais ou menos profunda: pode-se ater simplesmente às formas de expressão verbal, superficiais, ou, ao contrário, aos princípios mais íntimos do discurso do outro.

1.2. Paródia irônica e satírica

Há algo simultaneamente mágico e desmistificador na paródia. Revelando o caráter básico, o procedimento de produção de um texto, a paródia está envolvida com o prestígio mítico das origens, cujo conhecimento, como foi visto⁽⁸⁾, confere em certas culturas, entre outros poderes, o de cura médica. Ao mesmo tempo, este desvelamento pode ser visto enquanto revelação de um truque a anular a prestidigitação do texto. De maneira geral o parodista assume simultaneamente este duplo papel, de xamã a exorcizar a moléstia (o clichê) com o conhecimento de sua origem, e de desmistificador revelando ao público o fundo falso (exaurido) da cartola. As condições propícias para tal manifestação residem na crise ou fim de uma tradição, formação ou gosto literário, quando as formas estabelecidas estão prestes a se exaurir ou já exaustas e reduzidas no mais das vezes a clichê. Um clichê, conforme definição de dicionário, é uma expressão esgotada.

Esta característica revelatória (que a paródia compartilha com a estilização) é ressaltada pelos au-

tores que procuram dissociar a paródia da intenção destrutiva, chegando às vezes a substituí-la por outra apologética⁽⁹⁾. Tal aspecto se encontra desenvolvido sobretudo nos estudos dos formalistas russos - embora Tynianov, por exemplo, não tenha deixado de salientar o elemento antagônico ou destrutivo contido no deslocamento⁽¹⁰⁾.

A tendência de considerar a paródia para além de sua manifestação satírica é baseada em algumas concepções de Bakhtine e dos formalistas russos, Tynianov, Tomachevski e Chklovski, para os quais a paródia tem como função principal pôr em relêvo a literariedade do texto. Esta tendência, já incipiente nos estudos de Chklovski sobre Sterne⁽¹¹⁾, além de salientar que na etimologia de paródia (para = ao lado de; odos = canto) nada sugere a intenção ou efeito comico e ridicularizante, mas apenas comparação e contraste, procura diferenciar uma tradição "clássica", marcada pela ridicularização e desvalorização, de uma forma moderna, a "meta-ficção"⁽¹²⁾. A essência desta reside no reconhecimento da natureza dual da obra de arte e sua ironia é mais analiticamente crítica que destrutiva. Uma espécie de deferência irônica pelo texto parodiado é mais evidente que um eventual desejo de ridicularizar uma forma ultrapassada. Esta paródia irônica⁽¹³⁾ pode tornar-se uma crítica literária. Numerosos romancistas tradicionais realistas, como nota L. Hutcheon⁽¹⁴⁾, parecem ter começado ou acabado suas carreiras escrevendo paródias (Austen, Flaubert), que, nestes casos, representariam um papel de exorcismo, de emancipação. A forma nova, assim, acelerando a evolução das formas literárias, nasceria da antiga sem a destruir⁽¹⁵⁾.

Se a paródia irônica ou a satírica é "mais paródia", isto é, se uma das formas é mais intrinsecamente paródica que a outra, parece ser questão um tanto fora de propósito. Quando não por outras razões, por criar uma suposta paródia ideal ou essencial, e paradoxalmente, neste caso em que a vertente irônica é consagrada, a partir

da avaliação indevida de um dado empírico: a consideração unilateral de um tipo de texto e sua valorização com base num critério de contemporaneidade. O que tampouco é correto, pois decorre de omissão: não é apenas na "meta-ficção" que se manifesta contemporaneamente a paródia. Aqui, pelo contrário - sem que esta escolha implique afirmação da exclusividade de um conceito -, nos interessa a vertente ou modalidade satírica da paródia. Pois na medida em que se trata aqui da paródia como elemento de subversão da tradição e corrosão dos discursos dominantes, de desmistificação da fantasmagoria no nível ideológico em seu sentido mais amplo - de auto-consciência de uma sociedade - nossa abordagem ocorre preponderantemente no nível pragmático no sentido da distinção estabelecida por Charles Morris⁽¹⁶⁾: a pragmática se distingue das outras orientações semióticas (semântica e sintática) pela sua concentração sobre o efeito prático dos signos.

Enquanto a paródia se relaciona ao fenômeno literário, a sátira é muito mais geral e pode se servir de técnicas literárias - como a paródia - para seus fins. A sátira enquanto tal, portanto, é diferente da paródia, em primeiro lugar, porque não depende de um texto ou obra de arte original, como o demonstra a frequência da sátira política, cujo alvo é a sociedade⁽¹⁷⁾. E o uso estrutural do contraste que integra invariavelmente a paródia (e a ironia), não faz parte, necessariamente, da sátira. O propósito da sátira é, através da risada e da invectiva, curar a loucura e punir o mal, diz G. Highet⁽¹⁸⁾. É completa: ela é tópica, reivindica ser realista - embora seja usualmente exagerada ou distorcida - e é geralmente engraçada. Seu problema central está na relação com a realidade: para expor e criticar a vida humana ela mostra um retrato jocoso deste mundo ou uma imagem contrastante de outro.

"A paródia satírica" - define Highet⁽¹⁹⁾ - "fe

re o original apontando seus defeitos, revelando afetações ocultas, enfatizando fraquezas e diminuindo forças". A paródia irônica, como vimos, se opõe a este modelo satírico na medida em que longe de ferir necessariamente o original, pode mesmo homenageá-lo. Esta seria puramente formal, sem a intencionalidade social ou moral própria à sátira. Mas na verdade, a paródia satírica não é, ou não se esgota, na sátira, como uma modalidade sua. Nela ocorre um equilíbrio, uma forma de interação entre os termos: se por um lado o elemento satírico supre a paródia de poder corrosivo, por outro, a paródia introduz o elemento caótico, anárquico, de que carece a sátira. Pois esta geralmente não vai além de opor uma ordem a outra⁽²⁰⁾ enquanto a paródia pode opor à ordem a pura desordem - como em Borges, por exemplo, que multiplica e fantasmagoriza os eixos da narrativa provocando deslocamentos generalizados que transbordam do texto para a realidade, indeterminando ambos. Além disso, graças à interação entre seus termos, a paródia satírica pode ter um alvo não-literário, exacerbando-o e deslocando-o como o faz com um texto - o que não ocorre com a paródia desvinculada da sátira e presa, por definição, a uma obra de arte original.

2. Tipos de paródia

A paródia, de uma maneira geral, tem nuances específicas para cada caso concreto, sobretudo no que toca à motivação: a que Camilo Castelo Branco, por exemplo, realiza de Zola em Sentimentalismo e História, História e Sentimentalismo é, na realidade, uma tentativa de reajustamento disfarçado⁽²¹⁾. Existe uma grande diversidade de intenções que podem estar subjacentes à paródia e, em si ou equacionadas às suas realizações práticas, elas tornam a modalidade extremamente multifacetada.

2.1. Paródias involuntárias e auto-paródias voluntárias.
Contaminação por objetos previamente exacerbados, etc.

Afrânio Coutinho⁽²²⁾ mostra, a propósito de Vieira, como a tentativa, em muitas obras seicentistas e setecentistas, de parodiar o cultismo e o conceptismo resultam em casos de auto-contaminação pelo objeto visado. E Leyla Ferrone-Moisés⁽²³⁾ mostra como tanto Raul Pompéia como Isidore Ducasse, procurando parodiar a retórica escolar acabam integrando-a exacerbada em seus próprios discursos: "Suas armas são 'bricoladas' com os próprios detritos das 'bombas de retórica' que o poder magistral lhes atira". Estamos aqui diante de um limite do procedimento paródico de exacerbação: certos textos, cujas características estilísticas ou temáticas já se encontram de per si saturadamente exacerbadas, tornam-se imunes a este procedimento paródico, que mais não faz do que chover no molhado. Esta exacerbação prévia, espécie de "paródia monódica", pode às vezes ser tomada como paródia involuntária. É vizinha da paródia involuntária propriamente dita - que funciona por deslocamento e/ou exacerbação sobre um texto ou estilo e tradição original contrariando radical e ostensivamente as intenções do autor - e da auto-paródia voluntária, que é seu inverso intencional. No primeiro caso estão os textos de "sabedoria" deslocados no universo conhecimento, as paródias involuntárias do estilo iniciático mencionadas à p. 24. No segundo, o tipo de auto-paródia apontado por R. M. Adams⁽²⁴⁾, na qual, embasado numa concepção da idéia de literatura e da arte em geral como um empreendimento levado a cabo de má-fé (ou simplesmente irrelevante), o autor parte para a paródia não de outros livros, mas do próprio empreendimento literário em geral.

2.1.1. Exemplos de paródia involuntária

Mencionamos acima os textos de "sabedoria" deslocados no universo do conhecimento - mais precisamente, manifestações do estilo iniciático. Com efeito, qual

o status da "sabedoria" hoje que não o de elemento kitsch no discurso ideológico-clichêico que ocorre, por exemplo, na contra-cultura ou nas sub-culturas das seitas religiosas? Este discurso incorpora numa espécie de montagem bizarra, ao lado de temas mítico-religiosos tradicionais como a purificação, reencarnação, etc., mitos clichêizados como o do "bom selvagem", da "sabedoria oriental", dos "discos-voadores", compondo doutrinas extremamente confusas que não obstante se articulam em mensagens capazes de angariar não poucos adeptos. As passagens reproduzidas a seguir, embora não sejam representativas das características estilísticas destacadas à p. 24⁽²⁵⁾ -sobretudo por serem enunciadas em estilo argumentativo - exemplificam, no entanto, certos aspectos temáticos desta modalidade. São do líder espiritual de uma seita religiosa que se intitula "gnóstica-cristã", Samael Aun Weor⁽²⁶⁾.

"Quando NÓS nos propusemos fazer investigação sobre PANCHO VILLA, o GRANDE HERÓI da REVOLUÇÃO MEXICANA, encontramos-lo nos MUNDOS-INFERNOS, obsedado to davia com a idéia de matar, ameaçando com seu revól ver a todos os habitantes do SUB-MUNDO.

Não obstante, este PANCHO VILLA, do REINO MINERAL SUBMERSO não é tudo. O melhor do PANCHO VILLA vive no MUNDO MOLECULAR. Certamente não alcançou a LIBERTAÇÃO INTERMEDIÁRIA que permite a alguns desencarnados gozar umas férias nos distintos REINOS MOLECULARES e ELETRÔNICOS da NATUREZA, porém permanece no um bral, aguardando a oportunidade para entrar em uma nova matriz".

"É urgente saber que devido a um lamentável equívoco de certos INDIVÍDUOS SAGRADOS, em um remoto passa do todos os sêres humanos tiveram desenvolvido o ABOMINÁVEL ÓRGÃO KUNDARTIGUADOR (CAUDA DE SATÃ)".

Etc.

Ao lado dos elementos evidentes de deslocamento e exacerbação, inequívoca embora involuntariamente'

humorísticos (Pancho Villa ameaçando balear os habitantes do inferno, as férias nos distintos reinos moleculares e eletrônicos; a mistura de grandiloquência mística com o prosaico: desencarnados gozando férias, indivíduos sagrados cometendo "lamentáveis equívocos", etc.), veiculados num tom ingenuamente profético, há uma nuance que mereceria ser observada com maior atenção. Trata-se da presença dos termos "complexos", dotados de autoridade "científica"⁽²⁷⁾. Neste curioso painel de sabedoria mística temos portanto que são aliados, para fins de persuasão, de Sãtã, da desencarnação e do sagrado (termos tradicionalmente impressionantes), o mineral, o molecular e o eletrônico, recém-chegados a esta região de prestígio mágico de palavras.

2.1.2. Exemplos de auto-paródia voluntária

A auto-paródia voluntária na modalidade apontada por R. M. Adams de paródia do empreendimento literário em geral, é exemplificada no texto que reproduzimos em seguida, de Aldo Pellegrini, escritor surrealista argentino (in "Comentários a três frases de autores célebres" - trad. de Mário Cesariny - JORNAL DE LETRAS E ARTES Nº 258, Lisboa, 1967, pp. 16-7). Nestas passagens, que podem também ser lidas como paródias do estilo argumentativo (no caso, da crítica literária), ele analisa parodicamente as seguintes frases: "Bons dias, senhora" (Borges); "Quando os gases mencionados previamente se misturam em presença de um filamento de platina, formam ácido sulfúrico" (Eliot); "Pamplinas, rapaz!" (Faulkner).

"Pode dizer-se sem exagero que a frase que motiva este comentário encerra a maior síntese expressiva de que a linguagem é capaz. Em primeiro lugar, é evidente que é composta de duas partes, separadas pela vírgula. À esquerda da vírgula a expressão "bons dias" representa o universo na sua totalidade, o cósmico, e dela, por sucessivas escalas de significados, cada

vez mais incandescentes, se parte para uma aparente benignidade climática (o terreno) até um inconcebível fogo monstruoso (o sideral), da tibieza passa à ignição daquilo que o homem pode suportar até ao que é insuportável para os deuses. À direita da vírgula (senhora) está o simplesmente humano (senhora), mas na sua forma originária, no seu sentido matriz (senhora), como começo e fim, como cristalização da misteriosa energia que é a vida".

. . .

"Deus criou o mundo em sete dias. Foi trabalho um tanto apressurado. O mundo não é perfeito. O literato não tem trabalho em esvaziá-lo. Deus criou a vida, e a literatura cobre de vazio essa criação vergonhosa".

. . .

"Da análise das frases destes escritores célebres se depreende o incalculável poder da literatura. Mediante ela, os homens podem atingir um estado de complacente lindeza e refinada imbecilidade que, a generalizar-se, pode levar à supressão das guerras e ao aniquilamento total do sofrimento. Tal é o objeto da chamada cultura do século XX. Graças ao poder de tais escritores, a própria vida pode desaparecer asfíxiada por um cúmulo de minúsculas e bem dosadas sensações literárias. Desgraçadamente, as massas, brutalmente vitais, repudiam a cultura; negam o vácuo e, acima de tudo, preferem simplesmente viver".

. . .

De uma maneira geral, a revelação do processo de produção do texto, própria da paródia, constitui nela mesma auto-paródia. Segundo N. Frye⁽²⁸⁾, "Tristram Shandy e D. Juan ilustram muito claramente a tendência constante à auto-paródia na retórica satírica, que impede até

o próprio processo de escrever, de tornar-se uma convenção ou ideal ultra-simplificados. Em D. Juan lemos o poema e simultaneamente observamos o poeta em ação, escrevendo-o".

2.2. Paródia oculta ou não-ostensiva

A paródia oculta exige decifração, sendo às vezes - num procedimento que não seria exagero chamar de meta-paródico - negada explicitamente pelo autor. É o caso de J. L. Borges em seu El Aleph⁽²⁹⁾, cuja paródia cifrada da Divina Comédia, a despeito da quantidade de pistas (os nomes, por exemplo: Beatriz e Daneri - fusão de Dante Alighieri), é insistentemente negada pelo autor⁽³⁰⁾.

Uma paródia, de maneira geral, pode ser mais ou menos explícita: há grande diferença de grau, a este respeito, por exemplo, entre a paródia do moralismo de S. Richardson em Pamela, or Virtue Rewarded (1740)⁽³¹⁾ pela libertinagem em An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews by Conny Keyber (1741)⁽³²⁾ e The Adventures of Joseph Andrews (1742)⁽³³⁾ de H. Fielding, e a relação entre O Seminarista (1872)⁽³⁴⁾ de Bernardo Guimarães e Dom Casmurro (1899)⁽³⁵⁾ de Machado de Assis, ambos sobre o tema do padre e a moça. Enquanto no primeiro caso a ligação é evidente - em Shamela, afora o trocadilho com "shame", são introduzidas cenas inteiras de Pamela, às vezes nas próprias palavras de Richardson, e Joseph Andrews é o "irmão" de Pamela Andrews e porta os mesmos atributos morais e psicológicos da irmã, mantendo-se irredutível a avanços amorosos - no segundo caso, afora um tratamento ironicamente realista do tema, nada evidencia que o romance de Machado parodia o de Guimarães, o que, no entanto, pode ser conjecturado.

2.3. A paródia tomada como original

A paródia pode conhecer outros desdobramentos para além do texto, como ao ser tomada, generalizada-

mente, pelo original, pela "realidade". Embora a atribuição de ocupações intelectuais e raciocínios bizarros aos pensadores medievais tenha origem paródica, poucas pessoas sabem, por exemplo, que os filósofos escolásticos não passaram a Idade Média debatendo quantos anjos cabem numa cabeça de alfinete. E a Voyage d'Outre-Mer, paródia de Marco Polo do autor francês do século 14, Jean d'Outre-meuse, traduzida para diversas línguas, foi considerada por muitas gerações como crônica verídica⁽³⁶⁾.

2.4. Textos sobre-parodiados

Certos textos literários, tornando-se muito populares, independentemente de estarem ou não formal ou tematicamente ultrapassados, podem se tornar presas preferenciais e contumazes da paródia. Isto devido à excessiva repetição, conduzindo à exaustão ou redundância, ou devido ao seu status oficial, que pode enredar o texto numa pomposidade que mesmo não lhe sendo intrínseca passa a caracterizá-lo, ainda que superficialmente. Geralmente, os mesmos textos participam dos dois casos. No primeiro caso, sobretudo, a paródia, de certa forma, pode contribuir para romper a exaustão ou redundância, funcionando, através da modificação, como recuperadora da informação que sofreu entropia. Se normalmente a paródia faz as vezes do Outro a exacerbar o Mesmo até à entropia, indiferenciando-o e descosmificando-o, nestes casos ela cumpre função oposta, voltando a diferenciar o indiferenciado e preservando-o - embora modificado - em suas linhas gerais e básicas.⁽³⁷⁾

No caso da paródia do texto com status oficial, inserido, por motivos que lhe podem ser extrínsecos e indevidos, está a voga da paródia, na época da Restauração portuguesa, de Camões e outros autores consagrados⁽³⁸⁾. Exemplos de textos cuja excessiva repetição atrai a paródia (além de amiúde conterem também elementos de status oficial) são a Canção do Exílio, de Gonçalves Dias e Meus

Oito Anos, de Casimiro de Abreu⁽³⁹⁾. Em inglês, O Corvo, de Poe⁽⁴⁰⁾ e o Hiawatha de Longfellow⁽⁴¹⁾ estão entre as poesias mais visadas, ao lado de passagens bíblicas como o salmo O Senhor é Meu Pastor e passagens de Shakespeare' como a oração de Marco Antônio sobre César e, é claro, o solilóquio de Hamlet.

2.5. Paródia do estilo argumentativo

Resta lembrar, completando o quadro de tipos de paródia, que a linguagem argumentativa, por sua vez, sobretudo em seu aspecto de discurso dominante, não está isenta de paródia, sendo aí ainda mais explícita, no mais das vezes, a relação com o mito ideológico. Alguns exemplos já foram vistos sob outros prismas, como o mencionado a propósito do "estilo" mito-crítico (p.78 da Segunda Parte) e a passagem de A. Pellegrini sobre interpretação de textos literários (vistos em seu aspecto de auto-paródia às pp.113-4. Nesta modalidade as possibilidades' são numerosas e variadas: pode haver paródia de uma teoria - como a que Jean-Batiste Pèrès, em De como Napoleão nunca existiu (1835), faz dos "mitos solares" de F.Dupuis, precursor de Max.Müller⁽⁴²⁾. Ou de uma tradição, recorrência ou cacete teórico como o da tendência de antigüizar e empolar os gêneros populares, parodiada em "Histórias em Quadrinhos: Uma Forma de Arte Mais Antiga que o Homem" no National Lampoon⁽⁴³⁾.

Os dois exemplos que se seguem compartilham de uma mesma característica - que já vimos rapidamente à p.112 a propósito do discurso do líder espiritual de uma seita religiosa. Ambos são vazados sobre a linguagem dita "científica" e mostram como ela pode ser usada ideologicamente. Assim como as pessoas simples podem acreditar em algo apenas porque "está escrito", as mais simplórias não podem resistir a uma alta concentração de jargão científico e ao seu efeito de afastamento, digamos, olímpico. O primeiro emprega a linguagem da descrição antropológica

para satirizar certos aspectos da civilização moderna. O segundo tem como objeto a própria linguagem científica-no caso, médica- em seu aspecto de "neutralidade". Ambos são preponderantemente temáticos (v. l.l., pp.106-107) e funcionam por deslocamento mais que por exacerbação.

O primeiro exemplo a que nos referimos, uma descrição antropológica típica, com citações de autores ' clássicos desta disciplina, etc., é de H. Miner e, sob o título Ritos Corporais entre os Nacirema⁽⁴⁴⁾, descreve as pectos da civilização moderna (nacirema = american) nos seguintes termos:

"Os Nacirema, grupo que vive entre os Cree do Canadá e os Tarahumare do México, teriam vindo do leste, segundo a tradição. Conforme a mitologia dos Nacirema, um herói cultural, Notgnihsaw, deu origem à sua nação; ele é, por outro lado, conhecido por duas façanhas de força - ter atirado um colar de conchas, usado pelos Nacirema como dinheiro, através do rio Pa-To-Mac e ter derrubado uma cerejeira na qual residia o Espírito da Verdade".(...) "A crença fundamental a todo o sistema da cultura Nacirema parece ser a de que o corpo humano é repugnante e que sua tendência natural é para a debilidade e a doença. Encarcerado em tal corpo, a única esperança do homem é desviar estas características através do uso das poderosas influências do ritual e do cerimonial. Cada moradia tem um ou mais santuários devotados a este propósito. (...) O ponto focal do santuário é uma caixa ou cofre embutido na parede. Neste cofre são guardados os inúmeros encantamentos e poções mágicas sem os quais nenhum nativo acredita que poderia viver. Estes preparados são conseguidos através de uma série de profissionais especializados, os mais poderosos dos quais são os médicos-feiticeiros, cujo auxílio deve ser recompensado com dádivas substanciais. Contudo, os médico-feiticeiros não fornecem a seus

clientes as poções de cura, só decidem quais devem ser seus ingredientes e então os escrevem em uma linguagem antiga e secreta. Esta escrita é entendida apenas pelos médicos-feiticeiros e pelos ervatários, os quais, em troca de outra dádiva, providenciam o encantamento necessário". A descrição prossegue enfocando os "sagrados-homens-da-boca" e o doutor-bruxo conhecido como "ouvinte". Um aspecto da estética nativa: "Um^as poucas mulheres, dotadas com um desenvolvimento hipermamário quase inumano, são tão idolatradas que podem levar uma boa vida simplesmente indo de cidade em cidade e permitindo aos embaçacados nativos, em troca de uma taxa, contemplarem-nos".

O exemplo seguinte visa diretamente o mito ideológico da "neutralidade científica", bem como o prestígio de que goza o discurso "científico" em termos de persuasão. O autor, querendo desvencilhar um narcótico leve, que ele acredita inócuo, dos preconceitos que o cercam, mostra o quão tendenciosa pode ser uma descrição sintomatológica cotejando o quadro de sintomas de um sujeito sob o efeito do narcótico ao de outro sob o efeito do esforço necessário para uma partida de tênis⁽⁴⁵⁾:

"Aumento da pulsação, rubor nas faces, transpiração e acentuada atividade adrenalínica. Em muitos casos pode-se observar perda de fôlego seguida de tontura e náusea. Existe, além do mais, relatórios disponíveis de casos de morte seguindo-se a esta atividade, especialmente entre pessoas de meia-idade".

Para um leitor que nunca experimentou uma partida de tênis, trata-se de um quadro clínico tão assustador quanto os que geralmente descrevem os efeitos da droga em questão.

. . .

Estas são, em linhas gerais, as características básicas da paródia que dizem respeito às relações que vamos agora examinar enquanto tais.

N O T A S

- (1) Se a paródia é um procedimento literário, um gênero literário ou tropo retórico, entre outras possibilidades, isto depende muito da abordagem de cada autor que se ocupa deste problema - que de resto não tem grande importância no nosso projeto. De maneira geral não há consenso. Para G. Highet (THE ANATOMY OF SATIRE, Princeton Univ. Press, N. Jersey, 1972, p.67) a paródia é uma forma de sátira. Para W. C. Booth (A RHETORIC OF IRONY, The Univ. of Chicago Press, Chicago, 1974) também (p.123), mas em outra ocasião (p.73) é uma ironia. L. Hutcheon ("Ironie, satire, parodie. Une Approche pragmatique de l'ironie", in Poétique nº 37, nov.1978) põe a paródia ao lado da sátira como gêneros literários e a ironia como um tropo retórico amiúde e privilegiadamente utilizado por ambos. Mas embora a paródia, como a sátira, tenha seus componentes estruturais e pragmáticos bem definidos e a existência de uma sátira paródica seja contrapontuada pela de uma paródia satírica, a tradição aponta um gênero satírico bem delimitado abrangendo, no mais das vezes, procedimentos paródicos geralmente satíricos. Assim, o tratamento da paródia como procedimento e não como gênero, não é rigorosamente indiscutível mas apresenta certas vantagens operacionais.

- (2) Apud. Sanda Golopentia-Eretescu, "Grammaire de la Parodie" in Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée, 6, 1969, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, p.169.

- (3) Segundo Aristóteles (POÉTICA, 1448a12), a primeira paródia foi escrita na época da Guerra do Peloponeso por Hegemon de Tasos, cujo trabalho mais conhecido era a Batalha dos Gigantes. G. Highet - op.cit., p.258 - menciona como obra-prima entre as paródias gregas a Ceia

Ática (cerca de 315 a.C.), de Matro de Pitana, que consiste na descrição que um homem faminto faz de um banquete em termos homéricos. Aliás, existe toda uma tradição "culinária" satírica e paródica, sendo que o próprio termo sátira vem do latino satura, que significa "mistura" ou "prato misto" - Cf. E. R. Curtius, op. cit., p.140. No Brasil, um ponto alto desta modalidade é a paródia que o Barão de Itararé realiza de Olavo Bilac com seu "Ora direis, ouvir panelas...".

- (4) Op.cit., pp.80-9.
- (5) Cf. G. Murray, A HISTORY OF ANCIENT GREEK LITERATURE, Appleton, NY, 1937, p. 88
- (6) Este poema toma como original o Vision of Judgement de Southey, poeta laureado, patriota e conservador, que trata da ressurreição, julgamento e beatificação do Rei George III, soberano medíocre que viveu louco seus últimos 30 anos de vida. Tal apocalipse poético é escrito num tom comparado explicitamente pelo autor ao de Dante. Na versão de Byron, o rei só é admitido no céu por ser um idiota e o céu estar cheio de idiotas, onde são sempre bem-vindos. (G. Highet, op.cit., pp. 84-9).
- (7) M. Bakhtine, LA POÉTIQUE DE DOSTOIEVSKI, Seuil, Paris, 1970/L'OEUVRE DE FRANÇOIS RABELAIS ET LA CULTURE POPULAIRE AU MOYEN AGE ET SOUS LE RENAISSANCE, Gallimard, Paris, 1970/ESTHÉTIQUE ET THÉORIE DU ROMAN, Gallimard, Paris, 1978. Para uma exposição sintética mas satisfatória das teses de Bakhtine, v. D. Hayman, "Au-delà de Bakhtine: Pour une Mécanique des Modes", in Poétique n° 13. Na segunda parte deste artigo, Hayman propõe uma morfologia dos modos que se sobreporia à colocação em termos de gêneros de Bakhtine. A paródia propriamente dita não é referida com muita frequência por Bakhtine, que se ocupa mais em tentar demonstrar uma trajetória para a literatura europeia em que o romance realiz

ta não derivaria apenas da epopéia (Cf. G. Lukács, TEORIA DO ROMANCE, Presença, Lisboa, s/d, "O romance é a epopéia sem deuses", p.100, etc.), mas também e sobretudo da sátira menipéia. Ela é vinculada à idéia de carnaval: teria uma "natureza carnavalesca". Bakhtine vê a paródia como o elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalizados em geral, e perfeitamente estranha aos gêneros puros (epopéia, tragédia). "Na Antiguidade, a paródia era inerente à percepção carnavalesca do mundo. Ela criava uma dupla destronização que nada mais era do que o mundo do avesso. Daí sua ambivalência. Assim, o drama satírico era, em sua origem, imitação comica da trilogia trágica. Não se tratava, evidentemente, de pura negação do objeto parodiado. Tudo tem sua paródia, seu aspecto cômico, pois tudo nasce e se renova através da morte. Em Roma, a paródia era um momento obrigatório do rir, tanto fúnebre quanto triunfal (um e outro modo, bem entendido, ritos do tipo carnavalesco). Na paródia literária formal, no senso estrito atual, a ligação com a percepção carnavalesca do mundo desapareceu quase inteiramente. Mas durante a Renascença (Erasmus, Rabelais) esta ligação ainda era forte e a paródia era ambivalente e consciente de sua proximidade com a morte/renovação" (LA POÉTIQUE DE DOSTOIEVSKI, pp. 176-7).

- (8) V. Primeira Parte, p.9 , a propósito da cura mágica mencionada por M. Eliade.
- (9) P. ex., L. Hutcheon, "Ironie et Parodie: Stratégie et Structure", in Poétique nº 36 e G. D. Kiremidjian, "The Aesthetics of Parody", Journal of Aesthetics and Art Criticism, 28, 1969, Baltimore.
- (10) Para Tynianov a paródia vive uma vida dupla: por trás do plano da obra há outro plano, que o parodiado. Na paródia, ao contrário da estilização, é necessário o afastamento dos dois planos, sua mudança. Da estiliza

ção à paródia não há mais que um passo; a estilização comicamente motivada ou sublinhada torna-se paródia.

- J. Tynianov, "Dostoevskij e Gogol (Per una teoria della parodia)", in AVANGUARD E TRADIZIONE, Dedalo Libri, Bari, 1968.

- (11) P. ex., "A Parodying Novel: Sterne's Tristram Shandy", in LAURENCE STERNE - A COLLECTION OF CRITICAL ESSAYS, ed. by J. Traugott, Prentice Hall, N.J., 1968.
- (12) L. Hutcheon, "Ironie et Parodie", p.467. Em "Ironie, Satire, Parodie", p.147, a mesma autora encontra exemplos de paródia apologética ainda na tradição "clássica": além da meta-ficção pós-moderna, a paródia litúrgica medieval, a imitação como gênero na época da Renascença e talvez o carnaval bakhtiniano, teriam um ethos respeitoso.
- (13) Este termo, ironia, se refere a um conceito extremamente rico e complexo. Ele é empregado aqui no sentido mais imediato - que não deixa de ser abrangente - de recurso retórico que reside basicamente na inversão semântica (e como tal indispensável ao funcionamento tanto da paródia como da sátira) e no afastamento. "Ironia é distância", define em algum lugar Th.Mann, mestre neste recurso. Como veremos adiante, a ironia é tão "fina" quanto a sátira é "grossa". Para aprofundamento nos meandros do conceito, além de sua relação com a paródia e a sátira, v. W.C.Booth, A RETHORIC OF IRONY, The Univ. of Chicago Press, Chicago, 1974. A. Jolles - op.cit., pp. 211-2 - delinea a ironia especificando-a em relação à sátira basicamente em termos de que a primeira ensina, enquanto a segunda destrói. Na sátira a zombaria se dirige a um objeto estranho com o qual se recusa ter algo em comum; na ironia haveria um sentido de solidariedade em relação ao objeto, a familiaridade pedagógica entre o superior e o inferior. "O azedume da sátira visa o seu objeto; o

azedume da ironia resume-se em encontrar em nós o que censuramos em outrem" (p.212). A primeira parte do 'Elogio da Loucura, de Erasmo, exemplificaria o procedimento irônico; a segunda, "muito menos profunda", o da sátira.

(14) in "Ironie et Parodie", p. 471.

(15) Esta concepção se encontra empílica em algumas obras paródicas, e não se encontra nada distante dela, por exemplo, a seguinte passagem de um poema de Charles Simon Favart (1710-1792) intitulado CONSEILS AUX PARODISTES:

(...)
Un censeur
Sans noiceur
Encourage,
S'intéresse à nos progrès,
Ne critique jamais
Que pour notre avantage;
Son secours
Est toujours
Nécessaire;
Et l'éclat de son flambeau
Loin d'offusquer le beau,
L'éclaire.

(LES POÈTES PARODISTES, org. Paul Madière, Louis-Michaud, Paris, s/d).

(16) apud J. Lyons, SEMANTICS I, Cambridge Univ.Press, Cambridge, 1977, pp. 114-9.

(17) L. Hutcheon - "Ironie, Satire, Parodie", p.154 - assim define as esferas de referência da paródia, sátira e ironia:

- paródia: referência intertextual

- sátira: referência extratextual
- ironia: referência intratextual

- (18) G. Highet, op.cit., pp. 5, 156, 158-9. Além destas características, já foi apontada uma ligação entre a sátira e a magia. R. C. Elliott - THE POWER OF SATIRE - MAGIC, RITUAL, ART, Princeton Univ.Press, N.J., 1972 - procura "elucidar uma antiga conexão da sátira com o poder mágico e mostrar como a conexão original sobrevive, por meios subterrâneos e distorcidos, na sátira escrita de hoje" (p. viii). Elliott aproxima a sátira mágica da maldição, considerando nestes parâmetros certos aspectos, como sua origem ritual, nos termos da escola de Cambridge: "Se a hipótese geral sobre a origem ritual é correta, ajudaria a explicar porque a potência mágica continuou a ser atribuída à sátira muito depois desta deixar de ser parte de um ritual. A forma permaneceu poderosa depois de o rito ter sido esquecido" (p. 65)
- (19) op.Cit., p. 68.
- (20) Não é incomum que o ponto de vista da sátira seja mais conservador do que o visado. Aristófanes é um exemplo antigo, embora, como se verá adiante, isso possa ser contestado. Já Swift, Arbuthnot e Gay, no contexto da revolução inglesa de 1688, são exemplos tão característicos quanto os satiristas fascistas Wyndham Lewis e Roy Campbell já em nossos dias. E. Auerbach - MIMESIS, Perspectiva, SP, 1971, pp. 315-44 - mostra, a propósito de Molière, como a sátira tende a ser moral ao invés de social e política. E em N. Frye - ANAT., pp. 222-4 ela é vista em sua possibilidade moralista e conformista
- (21) Cf. A. J. Saraiva e O. Lopes, HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA, Porto, 5ª edição, pp. 820-1.

- (22) in INTRODUÇÃO À LITERATURA NO BRASIL, Ed. Distribuidora de Livros Escolares, Rio, 1975, p. 119.
- (23) in "Lautréamont e Raul Pompéia", Revista Vozes, Rio, Agosto de 1980.
- (24) in BAD MOUTH, FUGITIVE PAPERS ON THE DARK SIDE, Univ. of California Press, Berkeley, 1977, p. 132.
- (25) Isto é, receitas de ascese fornecidas em linguagem alegórica, ausência programada de definições diretas e inexistência de textos de autoria do mestre, sendo porta-voz um discípulo, etc.. Preenchendo integralmente estes requisitos temos, por outro lado, os livros de Carlos Castañeda (THE TEACHINGS OF DON JUAN, Ballantine, NY, 1969, A SEPARATE REALITY, Pocket, NY, 1975, JOURNEY TO IXTLAN, Simon & Schuster, NY, 1972, etc.), que descrevem as experiências do narrador com D.Juan, um feiticeiro yaqui. Sobre esta obra, realização de algum talento que não se esgota na paródia involuntária do estilo iniciático, há uma excelente paródia, "Journey to Caxamalca", de Richard de Mille, in CASTANEDA'S JOURNEY, THE POWER AND THE ALLEGORY, Abacus, Londres, 1976, pp. 191-3.
- (26) Samael Aun Weor, MÍSTICA SEXUAL DO ÁTOMO E DO HOMEM, Ed. do Movimento Gnóstico Cristão Universal do Brasil, SP, s/d, pp. 90 e 107.
- (27) No universo do conhecimento, textos de "sabedoria", além de serem passíveis de se apresentar devidamente argumentativos, podem assimilar mimeticamente para seus fins até a quintessência do estilo argumentativo: o discurso científico (neste caso "científico"). Os exemplos se multiplicam sobretudo no nível da Psicologia, ciência mais requisitada pela "sabedoria" para ascèses, curas mágicas, etc., em livros com títulos como "TNT, Nossa Força Interior" ou "Ajuda-te pela

Psiquiatria".

- (28) ANAT., pp. 229-30.
- (29) J. L. Borges, OBRAS COMPLETAS, Emecé, B. Aires, 1974, pp. 617-28.
- (30) V. E. R. Monegal, "Carnaval, Antropofagia, Paródia", in TEMPO BRASILEIRO nº 62, Rio, 1980.
- (31) S. Richardson, PAMELA, OR VIRTUE REWARDED, The Modern Library, NY, 1950.
- (32) H. Fielding, AN APOLOGY FOR THE LIFE OF MRS. SHAMELA ANDREWS BY CONNY KEYBER, Oxford Univ.Press, Londres, 1949.
- (33) H. Fielding, THE ADVENTURES OF JOSEPH ANDREWS, Oxford Univ.Press, Londres, 1957.
- (34) B. Guimarães, O SEMINARISTA, Ed. de Ouro, Rio, 1969.
- (35) Machado de Assis, DOM CASMURRO, Civilização Brasileira/MEC, Rio, 1977.
- (36) O. M. Carpeaux, HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL, O Cruzeiro, Rio, 1963, p. 379.
- (37) Voltaremos a encontrar a paródia em situação análoga a esta, levando a cabo uma preservação, quando a examinarmos mais adiante (e este é um dos pontos centrais de nossa tese) em seu papel "vacinatório" em relação ao mito.
- (38) A. J. Saraiva e C. Lopes, op.cit., p.474.
- (39) Gonçalves Dias, OBRAS, Guarnieri, Rio, s/d.

Casimiro de Abreu, TRECHOS ESCOLHIDOS, Agir, Rio, 1960. Cf., por exemplo, em Oswald de Andrade, POESIAS REUNIDAS, DEL, SP, 1966, Canto do Regresso à Pátria, p.130 e Meus Oito Anos, p.146. Como ocorre geralmente neste tipo de paródia, não há sátira.

- (40) E. A. Poe, "The Raven", in SELECTED PROSE AND POETRY, Holt, Rinehart and Winston, NY, 1965.
- (41) ^{H.W.} Longfellow, "Hiawatha", in POEMS, Oxford at The Clarendon Press, Londres, 1964.
- (42) V. G. Highet, LA TRADICIÓN CLÁSICA, vl. II, p.335. No ensaio de Pérès se demonstra que Napoleão Bonaparte - cujo nome significaria "Apolo, da boa região" do Oriente - era na realidade o Sol, e que seus 13 marechais eram os doze signos do Zodíaco. Dupuis atribuía esta característica a Jesus Cristo e seus Apóstolos. Max Müller (a quem nos referimos na nota (4) da Primeira Parte) ao rei Arthur e seus doze cavaleiros, Hércules e seus doze trabalhos, etc.
- (43) "The Comics: An Art Form Older Than Man" in NATIONAL LAMPOON'S The Very Large Book of Comical Funnies, 1975, p.9. O artigo é assinado por um "Martin Blubber, B.Sh." do "Magdalen College". Há aí uma deformação paródica do nome do filósofo Martin Buber, outra dos títulos universitários ("B.Sh., refere-se, obviamente, a "bull shit") e uma alusão ("Magdalen") a uma região da França famosa por descobertas arqueológicas referentes à Pré-História.
- (44) H. Miner, "Body Ritual Among the Nacirema", in YOU AND OTHERS - READINGS IN INTRODUCTORY ANTHROPOLOGY, Winthrop, Cambridge, 1973, pp. 72-6.
- (45) J. Kaplan, THE NEW PROHIBITION, World Publishing Co., NY, 1971, pp. 61-2.

Quarta Parte: MITO E PARÓDIA (conclusão)

1. A coordenada paródica

Na Primeira Parte da dissertação, acompanhamos o percurso mito→mito ideológico para cada item básico daquele conceito. Chegamos assim a um quadro que gira em torno do seguinte eixo:

<u>MITO</u>	<u>MITO IDEOLÓGICO</u>
cosmificador.....	pseudo-cosmos, fantasmagoria..
caráter sagrado.....	caráter dogmático, pretensão ao sacro, autoridade.....
extra-temporal.....	fora do tempo certo ("fora de época").....
concilia contradições.....	disfarça as contradições.....
unicidade.....	desagregação.....
estilo narrativo (x argumen- tativo).....	o meramente mítico veículado através de clichês.....
universo da sabedoria(x do co- nhecimento).....	"sabedoria" do lugar-comum....

Temos assim na 1ª coluna certas característi-
cas do mito, e na 2ª suas respectivas contrapartidas no con-
texto do mito ideológico, seu ersatz. Naquela etapa da dis-
sertação, os elementos da 1ª coluna foram delineados com o
concurso das abordagens teóricas que nos pareceram mais abran-
gentes e significativas dentro das correntes principais no
estudo do mito⁽¹⁾. Além disto, na Segunda Parte, este eixo
foi relacionado a cada uma das modalidades básicas de permea-
ção do texto literário pelo mito, devidamente exemplificadas
em suas manifestações concretas⁽²⁾. Com isto, o eixo mito→
mito ideológico passou a ser considerado em parâmetros exclu-
sivamente literários.

Agora, se tomamos os elementos obtidos através

da conceituação da paródia esboçada na Terceira Parte e, seguindo nossas hipóteses de trabalho iniciais, os aproximemos do eixo mito → mito ideológico, vamos notar que tal conjunto apresenta um curioso jogo de simetrias.

Em primeiro lugar, embora a paródia possa ter (como vimos na Terceira Parte em 2.4), um efeito recosmificador pela introdução da diferença a concentrar a informação e repelir a entropia, ou, como veremos adiante (em 3.2), um efeito "vacinatório", preservando o texto original, ela é, via de regra, caotizante e tem uma ação descosmificadora. É apenas em circunstâncias especiais, as quais estão longe de serem características, que a paródia preserva ao invés de questionar e inviabilizar.

Esta ação descosmificante, que ocorre sobretudo na vertente satírica da paródia, e de maneira exemplar em relação ao mito decadente, é intuída de diversas formas por teóricos cujas abordagens, em geral, pouco têm em comum. No modelo de Frye⁽³⁾, o arquétipo da sátira corresponde aos mitos de retorno do caos e constitui uma fase de dissolução. O chiste (Witz), forma que através das categorias do comico, Jolles⁽⁴⁾ relaciona à sátira, à paródia e à ironia, tem sua disposição mental caracterizada por desatar coisas, desfazer nós. Também O. Paz⁽⁵⁾ salienta exaustivamente o efeito de dissipação do chiste enquanto elemento vinculado à sátira e à paródia. E Bakhtine, sobretudo em sua caracterização do carnaval e da carnavalização⁽⁶⁾, traça um quadro bastante nítido de descosmificação no sentido em que empregamos aqui este termo um tanto pomposo mas adequado. Referindo-se ao retorno sazonal da paródia, A. Bosi⁽⁷⁾ lembra a teoria dos ricorsi de Vico: "Em cada ciclo histórico, o mito e o epos que nele se funda são recalçados por um processo crescente de racionalização (a fase civile), que é, por sua vez, precária, sujeita a desequilíbrios e a recaídas na mais cega barbárie..., de onde poderá ressurgir uma nova estação mitopoética".

Deslocando e exacerbando seus contornos, a pa

ródia faz transbordar e derramar o Mesmo de si próprio. Foi visto, por exemplo, na auto-paródia voluntária de A. Pellegrini contra o empreendimento literário (Terceira Parte, 2.1.2), como as coordenadas de tal empreendimento são sistematicamente corroídas: a literatura é reduzida à fornecedora de vazio, à quinta-coluna do nada, etc.. E viu-se igualmente, no mesmo item, como a revelação do processo criativo, tal como é levada a cabo pela paródia, pode quase paralisar e inviabilizar este mesmo processo (Sterne, etc.): G. Cabrera Infante, em Tres Tristes Tigres⁽⁸⁾, inicia um capítulo intitulado "Algunas Revelaciones" com quatro páginas em branco. Também a paródia oculta, negando-se a si mesma, é de certa forma descosmificante, e a paródia tomada como original infiltra e esvaZIA a realidade "oficial", tornando-se em parte irreal e conspurcando-a com caos. Em todos estes casos a paródia introduz um princípio de desordem a inviabilizar um cosmos estável.

Complementar a este efeito caótico, o caráter profano e profanador da paródia reside sobretudo em seu aspecto subversivo, dessacralizador, voltado amiúde contra o discurso dominante e o status oficial⁽⁹⁾. A destronização 'carnavalesca de que fala Bakhtine⁽¹⁰⁾ pode ser vista como profanação do princípio de autoridade, colocando no lugar desta, por deslocamento, o que lhe é estranho: o bobo no lugar do rei. A rigidez dogmática é posta em questão em processos como aquele em que o prestígio e autoridade do "científico" (v. 2.5.) é desmistificado e, de certa forma, destronizado.

Um elemento representativo do caráter profano da paródia - que pertence também ao universo do mito, como vimos na Primeira Parte (nota (27), p. 36) - é o trickster ou deceptor. Psicologicamente, o papel do trickster parece ser o de projetar as insuficiências do homem em um animal de menor porte (coiote, raposa, corvo) que supera com esperteza seus adversários maiores. Por outro lado, ele é geralmente 'lúbrico, ambicioso, imitativo, estúpido e pretensioso, sendo que muitos de seus truques revertem contra ele mesmo⁽¹¹⁾. De

vido a este aspecto profano e profanador, autores como M. Elia de (v. p. 14, Primeira Parte), que associam o mítico ao sagrado, negam ao trickster caráter mítico.

A paródia tende também a salientar o fator temporal, principalmente mediante o recurso do anacronismo histórico. Este recurso proporciona um dos mais recorrentes e eficazes efeitos paródicos através do processo de deslocamento, como já vimos (em 2.1.2) a propósito dos dramaturgos neohelênicos franceses⁽¹²⁾.

Dando às vezes a impressão de que o faz como mero efeito colateral, a paródia costuma também acentuar as contradições - que são conciliadas no âmbito do mito original e escamoteadas pelo mito ideológico. Tal como foi visto acima (em 2.5), no exemplo da paródia do estilo argumentativo da descrição sintomatológica, seus procedimentos de deslocar e exacerbar, magnificando os processos do texto, tendem a revelar, entre outros detalhes, as contradições.

Em oposição à unidade do mito original, mas também de maneira diversa da fragmentação desagregada do mito ideológico, a paródia, considerada em conjunto com seu modelo original, apresenta-se cindida; sua própria definição salienta este aspecto: trata-se de um canto paralelo, de um discurso duplo. A este propósito poder-se-ia invocar sugestivamente um axioma que se refere ao duplo ou doppelgänger: todo aquele que se encontra com seu próprio duplo morre ou é de alguma forma eliminado. É o que ocorre com William Wilson, do conto de Poe. E é também o que ocorre, de certa forma, com o texto parodiado.

Temos, portanto, a partir da evidência destes elementos, a inserção de uma nova coluna na série de dicotomias do eixo inicial de nosso modelo, completando-o como no esquema abaixo:

<u>MITO</u>	<u>PARÓDIA</u>	<u>MITO-IDEOLÓGICO</u>
cosmificador.....	caotizante.....	pseudo-cosmos, fantas magoria
caráter sagrado.....	caráter profano.....	caráter dogmático, pretensão ao sacro, autoridade
extra-temporal.....	salienta o fator..... temporal(efeito cômico do anacro nismo, etc.)	fora do tempo certo ("fora de época")
concilia contra-.... dições	acentua as con-.... tradições	disfarça as contradi ções
unicidade.....	cisão, discurso du.. plo, canto paralelo	desagregação
estilo narrativo.... (x argumentativo)		...o meramente mítico veiculado através de clichês
universo da sabe-.... doria (x do conhe cimento)	 "sabedoria" do lugar- -comum.

Finalmente, fechando este âmbito de oposições simétricas, a 6ª linha do eixo está ausente na coluna da paródia porque esta assimila para seus fins, indiferenciadamente, os estilos e características temáticas das outras colunas sem ter um estilo ou característica temática especificamente seu. Sua vertente satírica, inclusive, se define pela mistura de gêneros, e a sátira menipéia, como vimos, mescla o argumentativo (discussões e teses filosóficas) ao narrativo (o mythos propriamente dito), além de abarcar o meramente mítico no nível do lugar-comum dos arquétipos romanescos, etc.

Neste esquema, estes atributos e características da paródia são vistos sob o prisma de suas relações de diferença e antagonismo com as outras duas colunas. Enquanto estas se diferenciam entre si como dois momentos de uma mes-

ma permanência (o segundo momento sendo de rarefação), a partir de um processo de transformação/degradação de cada elemento da coluna inicial, já a coluna referente à paródia irrompe no quadro como antípoda de ambas. Esta oposição se dá simetricamente em relação à coluna inicial - referente ao mito - mas no entanto, como veremos agora, é à coluna da direita - do mito ideológico - que se refere a paródia em suas manifestações de fato.

2. Paródia e mito ideológico

A paródia - satírica ou irônica -, agindo como indicador da forma literária exaurida, prende-se para tanto a diversos aspectos ou níveis desta, os mais variáveis. Quando um destes traços numa obra qualquer (e através dele todo um gosto ou uma tendência literária) é deslocado ou exacerbado pela paródia, a constatação mais imediata que se segue é a de que ele era suscetível de sê-lo. Isto porque certos elementos simplesmente não são passíveis deste tratamento, ou seja, "não chegou a hora deles", como se diz de alguém que escapou de acidente ou atentado muito grave. Outros são vítimas preferenciais. Entre estes, um elemento extremamente exposto no quadro do texto literário, verdadeira presa indefesa à predação da paródia - o "boi-de-paródia", poderíamos dizer se, como no caso do "boi-de-piranha" se tratasse de um sacrifício a propiciar uma travessia⁽¹⁴⁾ - é o mito ideológico. Exatamente ao ser expresso através de estereótipo ou clichê, se expondo - como o boi que sangra no rio infestado de piranhas - no movimento de reinvidicar a autoridade do status mítico.

É o que ocorre com o discurso vácuo-grandiloquente, via preferencial pela qual o poder se oraliza tradicionalmente entre nós, preenhe de clichês, mitos ornamentais e outros signos inseparáveis de uma retórica bacharelesca. Um bom exemplo é o Olavo Bilac de "Astuta e forte, a grande mãe das raças, Eva!" ou "Pátria, latejo em ti!" citado pelo Dr. Mandarin Pedroso, personagem de Oswald de Andrade⁽¹⁵⁾ representativo desta veia nacional. Seus movimentos já o tor-

nam de per se um tanto auto-paródico, como que numa tentativa de se mimetizar no próprio predador: movimentos lerdos e pesados, próprios ao kitsch⁽¹⁶⁾ monumental, solenidade fora de qualquer propósito, postura do que está inconfundivelmente fora de lugar e de época. Ele já contém em si sua própria exacerbação e está naturalmente deslocado.

O texto do mito ideológico é o texto institucionalizado, "sagrado", texto que, de alguma forma, se encontra no poder. Quando Boileau preconiza a paródia apenas de coisas baixas e fúteis, está apontando para o alvo errado e demonstrando uma incompreensão destes processos, o que, contudo, não ocorre na prática, em sua epopéia herói-cômica Le Lutrin, na qual o teórico do classicismo parte para a sátira anticlerical⁽¹⁷⁾.

Quando examinamos, na Segunda Parte, as diversas modalidades de permeação do texto literário pelo mito e vimos como, em cada uma delas, se apresentava, com maior ou menor nitidez e mais ou menos percorrido, o percurso do mito original ao mito ideológico, eventualmente foi mencionado um ou outro caso de paródia: o mito ornamental da retórica sofista em Platão (p.62), o anacronismo histórico deliberado nos dramaturgos neohelênicos franceses (pp. 66-7), a crítica paródica de certos clichês do mito-criticismo (p. 78), etc.. Esta adequação aos procedimentos paródicos, bem como sua incidência, em relação às manifestações literárias do mito ideológico (que trazem sempre no bojo uma afirmação de poder), não são simplesmente ocasionais: o "boi-de-paródia" é sempre do mesmo tipo - animal pesado, desajeitado e vistoso chamando sobre si a atenção, alvo fácil e preferencial.

Desde o clichê autoritário do culto da divindade dos Césares (cujas características, por assim dizer, oficiais, encontramos também na outra apoteose que mencionamos - à p. 106 - referente ao rei George III, por Southey⁽¹⁸⁾), passando pelas formas vácuo-grandiloqüentes que se infiltram, de preferência, no estilo argumentativo - seja no jargão laudatório político-bajulatório, seja no "científico -, passan-

do igualmente pelo discurso da sabedoria kitsch com seu pseudo-misticismo, até os arquétipos sedimentados em convenções clichêizadas, o mito se manifesta invariavelmente em suas formas de degradação. Ora, que a paródia se alimenta do mito degradado é algo que pode ser demonstrado com razoável nitidez na maior parte das formas pelas quais o vimos permear o texto literário.

Assim, o mito ornamental é visado tradicionalmente através de suas figuras mais intrinsecamente representativas: há, por exemplo, um processo quase sistemático de desprestígio da figura das musas, que se manifesta parodicamente em Horácio (Sat. I, 5, 51), Tíbulo (II, 1, 35), Propércio (II, 1, 3) e Ovídio (Ars, II, 704). Tíbulo e Propércio, por exemplo, invocam um amigo ou a amada no lugar da musa, deslocando a invocação tradicional. Não se trata mais, como em Homero (cf. p. 49), do aedo, enquanto intérprete dos deuses, possesso das musas, que lhe proporcionam o dom da memória. Aqui, o caráter contingente destas figuras é parodiado justamente em sua pretensão de divindade, com a invocação de prosaicos mortais⁽¹⁹⁾. Este processo se desenvolve sob os primeiros sucessores de Augusto, por ocasião do crescente e geral desprestígio da mitologia e da tradição heróica. Na verdade, neste período, a invocação à musa está sendo substituída pela invocação aos césores. Neste contexto, se o deslocamento da invocação à musa favorece a instauração deste rito, deixando-lhe espaço, pelo mero precedente ele também o mina, de certa forma antecedendo manifestações como a Apocoloquintose de Sêneca, que se volta precisamente contra o rito. Esta movimentação de deslocamentos em relação ao mito clichêizado ocorre de forma ambivalente. Se a prática destes poetas esvazia explicitamente uma convenção já ^{de} per se dessacralizada e destituída de dimensão existencial, e este esvaziamento serve à nova ideologia, esta não só é mal servida como mesmo infiltrada, tornando-se igualmente vulnerável por padecer das mesmas características da vítima anterior. Clichê por clichê, uma vez aberto o precedente, nada impede que o

rito da apoteose ou a invocação imperial não tenha o mesmo destino que a figura das musas. Aqui, o procedimento, ou efeito, de descosmificação, levado a cabo pela paródia, se aplica indiferentemente à convenção dessacralizada e ao mito ideológico (aliás, a tendência dominante daquela é servir a este, como se vê no caso do discurso pomposo).

E é no contexto do discurso vazio e grandiloquente que o mito ornamental se aloja com tradicional conforto, em seu aspecto de metáfora prêt-a-porter. Neste sentido, formas com função análoga no mesmo contexto, como é o caso do provérbio⁽²⁰⁾, se prestam igualmente à paródia em grande escala, como se nota na tendência popular, tradicional no Brasil ("O Brasil espera que todos comprem sem dever", por exemplo), que chegou a ser moda no século 19⁽²¹⁾, e que se encontra também no texto literário: em Uma Estréia na Vida, de Balzac⁽²²⁾, o personagem Mistigris está constantemente parodiando provérbios ("Chaque échaudé craint l'eau froide, etc.). Lembremo-nos também que a paródia desta forma se deve também à sua frequência, conforme foi visto às pp. 116-7 a propósito dos textos sobre-parodiados a partir de sua cristalização clichêica na repetição exaustiva.

O discurso vácuo-grandiloquente, portanto, como veículo preferencial da mitologia ornamental, está na linha de fogo da paródia no que esta visa a autoridade. Salta à vista, num contexto como o brasileiro, que este tipo de discurso é uma via tradicional por onde se exprime o poder. Este discurso bacharelesco como manifestação do poder político já constitui em si paródia (involuntária) do discurso político grego como instrumento de poder na época em que este se resolvia na ágora democrática ateniense. E a paródia deliberada deste discurso se insere na tradição da cultura popular de ridicularização carnavalesca do poder, de sua verdade pretensamente absoluta e de seus valores extra-temporais que, segundo Bakhtine⁽²³⁾, num plano mais arcaico, se constituía em injúria e ridicularização rituais endereçadas à força suprema, desde o soberano ao próprio sol. Trata-se, de qual-

quer forma, enfim, de oposição à autoridade, sobretudo à autoridade já de per se caricata.

Esta tradição, no Brasil, onde o discurso bacharelesco se encontra extraordinariamente arraigado nos mais diversos planos, se manifesta com maestria no plano literário em algumas passagens de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade. Do primeiro vamos tratar mais adiante. Quanto a Oswald, em Memórias Sentimentais de João Miramar⁽²⁴⁾, a paródia é veiculada através de personagens como Machado Penumbra, autor do prefácio (pp. 9-11), o Dr. Mandarin (título burocrático chinês que muitas vezes se usa para designar parodicamente o bacharel no contexto brasileiro) Pedroso e seu "Discurso análogo ao apagamento da luz durante o fox-trot" (pp. 91-2), e o crítico Pôncio Pilatos (um crítico que "lava as mãos", neste pequeno carnaval de nomes simbólicos), cuja crítica do livro, mencionada por Miramar, o encerra (p.94). Não faltam, diga-se de passagem, alusões mitológicas clássicas nas falas destes personagens: as "mãos hercúleas" (p. 10), o "beberei a Cupido" e os "apogeus e quedas de Ícaro" (p. 88).

A mesma relação entre mito e paródia está igualmente exemplificada no contexto do que chamamos de modalidades temáticas de permeação. No nível da temática tradicionalmente imposta, à mesma época em que Platão parodiava o mito ornamental da retórica sofista, era comum a produção de dramas burlescos tendo por tema os grandes mitos. Esses textos, hoje desaparecidos, eram denominados philiakes ("folias")⁽²⁵⁾. E a Comédia Média, que vai de 400 a cerca de 33 a.C., se caracteriza tanto pela paródia dos poetas como dos mitos⁽²⁶⁾. Que estas paródias ocorrem num contexto de desmitologização, quando o mito original já se dá ao menos parcialmente descaracterizado, é algo que pode ser visto na narrativa de Evemero, onde há - como já havia nos poemas homéricos e em Eurípedes - uma utilização política da tradição sagrada, e mesmo na Batrocomiomaquia⁽²⁷⁾.

Estas produções, mesmo as mais antigas, se tornam possíveis quando o mito, embora ainda se encontre presente no mundo mental grego - com o público ao menos familiarizado com seus elementos graças a uma desmitologização mais lenta na superfície das vivências fundamentais - já ^{esta} irremediavelmente deslocado de seu universo próprio. É nestas condições que o mito, além de ser usado quase sem cerimônias para fins políticos, é questionado - nos trágicos - enquanto remanescente arcaico em confronto com a realidade nova da pólis, usado por Platão com fins argumentativos além de si mesmo, e reivindicado por Píndaro, que já não procura mais mantê-lo artificial e fantasmagoricamente, mas resgatá-lo para além de sua agonia, numa postura de resistência. Esta postura engloba não apenas o mito, mas todo seu contexto em vias de desaparecimento e do qual ele é a referência vital.

Não é outra a postura de Aristófanes, no qual, ao que tudo indica, a paródia assume um papel conservador, tanto no plano das idéias como em relação às formas literárias que as realizam (especialmente o diálogo socrático). Aristófanes, em sua posição conservadora - de resto comum a muitos satiristas - leva a cabo uma tarefa inusual: colocar o dispositivo paródico a serviço do mito agonizante e contra as manifestações das novas formas na cultura grega.

Aqui cabem algumas considerações sobre esta possibilidade, pois a paródia, como a sátira, pode ser conservadora, embora isto não seja muito comum. Nada impede, inclusive, que uma forma literária nova, radicalmente inovadora, seja parodiada do ponto de vista da forma antiga, ainda que esta se encontre exaurida (se tal estratégia pode se mostrar eficaz já é outra história)⁽²⁸⁾. Isto pode ocorrer em diversas esferas: basta lembrar a infinidade de reações humorísticas deste tipo contra o abstracionismo e outras tendências da "arte moderna". Pois bem, Aristófanes é conservador no sentido em que procura preservar a integridade do mito original contra a crescente dessacralização na pólis já regida pelo lógos. Ele identifica, como Ésquilo, o Estado e

a Religião, e como Píndaro, o corpo e o espírito. Seu alvo, em Eurípedes, é a tragédia esvaída de substância mítica, e em Sócrates, o próprio lógos - o que o leva a tomar indiferenciadamente Sócrates, os sofistas e os físicos jônicos (em As Nuvens, p.ex.). No interior do lógos ele ridiculariza especialmente as linguagens técnicas (em As Rãs há uma paródia da linguagem dos connaisseurs de teatro). Como Juvenal e Swift, Aristófanes é racionalmente anti-intelectualista. Em sua defesa do mito primordial, ele chega a parodiar (em Paz, 1043-1126) o estilo do oráculo, mas seu alvo é o uso tendencioso que se faz do oráculo.

Aqui a paródia se volta satiricamente contra as novas formas, deslocando-se e exacerbando-as com a finalidade de destruí-las. Ela está - como a poesia de Píndaro - a serviço do mito original, e se ataca eventualmente manifestações do mito ideológico reconhecendo nelas a fraude e a distorção, seu ataque do lógos é inequivocamente conservador, ainda que este conservadorismo possa ser visto - a partir de uma reavaliação do contexto como a que faz Nietzsche⁽²⁹⁾ - como uma resistência em face de valores catalizadores de decadência.

E finalmente, ainda no contexto das modalidades temáticas de permeação do texto literário pelo mito, no nível do tema mítico deliberadamente escolhido, vimos (p.66) como através dos anacronismos e vulgarizações, os dramaturgos neohelênicos franceses praticam um tipo de auto-paródia que tem por efeito um acentuado deslocamento do mito.

Entretanto, como constataremos em seguida, este quadro exemplificativo das relações que a paródia estabelece com o mito no interior do texto literário, se dando a partir de nosso esquema de permeações, não cobre todas as relações possíveis - nem sequer todas as mais importantes.

3. Relações alternativas especiais

Este modelo da relação entre o mito e a paró-

dia que acabamos de ver, no qual é visado o mito ideológico, embora possa ser o mais recorrente no âmbito do texto literário, está longe de ser o único. Entre inúmeras outras possibilidades, que não são tão recorrentes mas nem por isso menos significativas, pelo menos duas merecem um exame, ainda que breve. Trata-se justamente de dois casos que se opõem em vários aspectos fundamentais à relação dominante que viemos estudando. Eles são examinados em seguida a partir de textos que os exemplificam privilegiadamente: o caso que denominamos de mito "positivo", através de Macunaíma, de Mário de Andrade⁽³⁰⁾; e o que pode ser designado apropriadamente como "paródia vacinatória", através do Ulysses, de James Joyce⁽³¹⁾.

3.1. O mito "positivo" ou "paródico"

Vimos, a propósito de Aristófanes e Píndaro, como ao mito original podem-se atribuir funções críticas eminentemente conservadoras que o opõem às mudanças básicas no próprio decorrer destas. Na verdade são inúmeros os casos em que o elemento mítico e religioso constitui obstáculo a qualquer tipo de transformação - esta é praticamente a regra. Não é, contudo, este papel conservador, que lhe está invariavelmente reservado no mundo laico. Ocorre que as variáveis históricas, num e noutro lugar e momento, se decompõem e recompõem como um caleidoscópio mudando ininterruptamente o valor das cores em jogo a partir de novas combinações cromáticas. Neste sentido, além do papel do mito como resistência, das "mitologias libertadoras" de que fala A. Bosi⁽³²⁾ a partir do contexto das correntes românticas européias até o surrealismo, há também o caso da América indígena, onde os mitos nativos, anulados pelo invasor europeu, já no ato de interpretá-los⁽³³⁾, voltam a crescer - como o mato que prolifera na fendas e rachaduras de ruínas - com a face voltada para o algoz ostentando traços familiares aos seus próprios mitos. Trata-se de uma vasta mitologia híbrida que abrange o paraíso perdido no Novo Mundo⁽³⁴⁾, o Eldorado, o bom selvagem de Montaigne a Rousseau, os feiticeiros de Carlos Castañeda, e Macunaíma, o trickster paródico, "herói sem nenhum caráter", o "ín-

dio" restaurador do mito de sua gente.

Como ocorre aqui, o mito original pode ser invocado para o desempenho de uma função crítica frente ao seu sucedâneo ideológico e às diversas manifestações deste. Nestes casos, o simples confronto entre o mito original e o ideológico já produz neste último os efeitos paródicos ' de deslocamento e exacerbação.

Isto pode ser visto com bastante nitidez em dois momentos característicos em que o mito ideológico se manifesta através do discurso grandiloquente e encontra pe la frente o mito original a desmistificá-lo através do dis curso paródico de Macunaíma, o deceptor. É o caso da conhecida passagem da carta às amazonas⁽³⁵⁾ e do episódio do Dia do Cruzeiro⁽³⁸⁾. Na carta às amazonas trata-se, em pri meira instância, de uma paródia da carta de Pero Vaz de Ca minha, e neste sentido percorre-se todo o roteiro básico ' de tal procedimento: texto sobre texto, distanciamento e estranhamento por deslocamento. Esta paródia, vazada em es tilo precioso, contém ainda, como lembra o autor em carta, "frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cro nistas portugueses coloniais⁽³⁷⁾". Aqui, é patente o proce dimento de exacerbação estilística dos aspectos anacrônicos do discurso e da visão de mundo visados. E ocorre também o estranhamento, com o elemento urbano focado como que de um ponto de vista que poderíamos chamar de "antropológico-carna valesco" se o "antropológico" aqui não estivesse longe da neutralidade pretendida por esta disciplina de passado perigosamente etnocentrista, pois na verdade a cultura ci tadina é considerada sobretudo a partir do olhar "selvagem" de alguém que se dirige às amazonas compartilhando da cul tura destas e espantado com o que relata - o avêso paródi co, aliás, dos relatos dos antigos viajantes tipo Hans Stä den.

No episódio do Dia do Cruzeiro, a paródia o corre com o mito original, em seu aspecto genético, sendo

contraposto à sua instância ideológica devidamente exacerbada. Nesta passagem, Macunaíma opõe à mitologia ideológica da oratória patrioteira, sua concepção mítica da origem da constelação, comovendo a platéia, que fica "feliz no coração cheia de explicações e cheia das estrelas vivas. Ninguém não se amolava mais nem com o dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica" (X, 190). As quatro estrelas não são o Cruzeiro, símbolo árido de uma mitologia ideológica ancorada na pobreza do universo dos nacionalismos, cobrando reverência e proporcionando amparo mágico à autoridade, única beneficiária deste tipo de mitologia de segunda mão. Elas são o Pai do Mutum, Pauí-Pódole - e assim as demais estrêlas, "todos esses pais dos vivos brilhando morando no céu(...) foram gente depois foram os assombros misteriosos que fizeram nascer todos os seres vivos" (X, 175-180). Na mitologia original, da qual Macunaíma se faz porta-voz, os seres e as coisas se relacionam, exibindo sua gênese e o seu significado numa harmonia que se traduz em cognoscibilidade. Neste universo, enfim, em oposição ao arbitrário dos símbolos pátrios, todas as coisas têm sua "explicação", isto é, literalmente, sua história. Cosmos. Neste nível há ainda outro aspecto que deve ser salientado: Macunaíma foi testemunha' (e protagonista) de eventos míticos como este que ele narra/explica. Seu estatuto é de certa forma similar ao dos heróis homéricos em contato direto, "pessoal", com as entidades míticas ("E Pauí-Pódole estava rindo para ele, agradecendo" - X, 195). Aqui estamos em território que privilegia o mito enquanto narrativa às expensas da ciências (ou da pseudo-ciência) enquanto discurso argumentativo. O discurso de Macunaíma explica o mundo contando histórias constitutivas dele. Estas histórias, embora sendo manifestações de sabedoria no universo do conhecimento, não se encontram, neste caso, deslocadas, uma vez que desempenham função paródica assinalando o deslocamento de sua contraparti

da ideológica. Esta procura paródica funciona aqui como um salvo-conduto para este discurso mítico manifestar-se num contexto onde ele comumente só poderia ocorrer obsoletizado. É um fenômeno praticamente "vacinatório", no sentido em que este termo é empregado em seguida para designar a outra relação alternativa da qual nos ocupamos

3.2. A paródia "vacinatória"

Quando os padres espanhóis reconheceram nas liturgias do Novo Mundo uma paródia diabólica de seu próprio mito do sacrifício e ressurreição⁽³⁸⁾, tal suposta paródia era considerada em seu aspecto ameaçador, descosmificante - talvez como se encarava então a bruxaria e sua missa negra: paródia explicitamente demoníaca do cristianismo. A paródia dos ritos e mitos católicos, no entanto, praticada pelos próprios crentes, geralmente no interior mesmo dos templos, foi durante a Idade Média tão frequente quanto desabrida. Esta paródia - cujo texto talvez mais antigo, a Coena Cypriani, do século 5, utiliza toda a história sagrada de Adão a Cristo - ocorrida por ocasião de festas como a Festa do Asno, a Festa dos Loucos ou a Procissão da Raposa⁽³⁹⁾. A Festa dos Loucos, por exemplo, celebrada na época do Natal, parodiava todos os ritos e artigos da Igreja. Era eleito, entre o clero inferior, um senhor dos foliões, nomeado papa ou bispo dos loucos e vestido com as roupas do avesso para então celebrar os ritos de forma burlesca entre canções obscenas e atos orgiásticos numa procissão que, saindo da igreja, alcançava a rua com participantes nus, bebendo, dançando e jogando estrume contra a multidão. Os autores das paródias e participantes das festas eram, contudo, pessoas que aceitavam e serviam o culto com toda sinceridade - aliás, só numa época de fé se tornam possíveis festas e paródias como estas que, em outro contexto, não fariam sentido. Por que, então, podia o divino ser parodiado pelos crentes sem ser posto em perigo como

quando o era pelos satanistas e - como o supunham os jesuítas - pelos ameríndios?

Tudo indica que parodiando esporadicamente' seus mitos, a Idade Média os mantinha vivos, como que inoculando ao sagrado, à guisa de vacina, pequenas doses de dessacralização. Esta forma de paródia preservativa, vacinatória ou mimética, é recorrente e pode operar de diversas maneiras no texto literário. Desde a recuperação do texto entropizado pela repetição clichêizante até a viabilização de antigos padrões míticos aclimatados ao universo do lógos. Esta função complementa dialeticamente a ação corrosiva ' descosmificante e torna patente a diversidade de modalidades no interior do modelo aqui esboçado. Ela pode ser vista com nitidez privilegiada numa obra como o Ulysses, de James Joyce.

O Ulysses é conhecido como um viveiro de paródias. Seu leit-motiv é uma transposição paródica da Odisseia para o cotidiano dublinense do começo do século. Os deslocamentos de Joyce são radicais. Temporalmente há uma vulgarização do passado mítico no presente mais prosaico. Ambientalmente, do elemento elevado, com nobres e guerreiros que transitam por paragens fantásticas, entre monstros e sereias, ao sabor de intrigas entre deuses caprichosos, há uma passagem para a ausência de maravilhoso das ruas de uma cidade provinciana moderna e as relações entre seus modorrentos habitantes num dia qualquer. A narrativa já não se dá em termos de poesia épica, mas a partir de uma ótica preponderantemente naturalista. Estes são os "andaimes" da obra. Há ainda muito mais: a passagem do hospital, que se refere ao episódio homérico do rebanho do sol, tornou-se notória entre os exegetas por se constituir numa preciosa cornucópia de paródias, percorrendo, estilo por estilo, séculos da literatura inglesa, desde o latim medieval e o primitivo anglo-saxão, passando por Carlyle e Bunyan até de Quincey e Ruskin, descrevendo no estilo de Mandeville e lembrando, entre outros, Thomas Malory, Defoe, Swift, Addi

son e Sterne⁽⁴⁰⁾, além das numerosas alusões shakespearianas.

Mas é o mito grego das viagens de Odisseus a coluna dorsal da obra, proposta como seu andaime latente a se manifestar na jornada de Leopold Bloom através do 16 de junho de 1904, um dia como outro qualquer, pelas ruas da provinciana Dublin. É mimetizado em sua "secularização" que mais uma vez o mito grego é mantido vivo. Ao contrário do que quer fazer crer Eliot com seu paralelismo platonizante⁽⁴¹⁾, para o qual o mito antigo confere significado ' ao contexto moderno, é o elemento mais do que prosaico, naturalista, que com os recursos de sua época, viabiliza o recontar do velho mito, revificando-o. Que este processo ' se dê pela via paródica, não pode deixar de surpreender, ' visto que as propriedades corrosivas desta não são as mais adequadas para um serviço de preservação. E no entanto é exatamente o que ocorre, embora este tráfego de contra-mão não se dê sem algumas trombadas e penalidades. Pois tal sobrevivência é paga em descaracterização: transportado em território estranho e inusual pela paródia, o mito deve ' passar por transformações carnavalescas, se fantasiar de si mesmo, se mimetizar em suas exacerbações e deslocamentos num processo rocambolesco ao término do qual é lícito perguntar se é dele mesmo que se trata ainda. Ora, a descaracterização aqui não chega a anular a preservação - sendo, pelo contrário, sua condição sine qua non: em nenhum momento da narrativa joyceana o mito homérico deixa de ser reconhecido em seus disfarces de si mesmo. É ainda e sobretudo das viagens de Ulisses que se trata, inequivocamente, por trás das todavia reais andanças de Leopold Bloom, em Dublin, no decorrer de um dia de primavera (bloomday).

Esta paródia, no entanto, não deve ser confundida com a outra, realmente corrosiva, que a complementa e não se refere ao mito ou texto original, mas visa diretamente o clichê em suas múltiplas aparições⁽⁴²⁾. É o caso, por exemplo, dos discursos e descrições gigantistas ou

"ciclópicas" do episódio da taverna⁽⁴³⁾, onde reencontramos a exacerbação do discurso vácuo-grandiloquente que ocorre sobretudo na vertente patriótica (mas que se aclimata bem em outros domínios). Desde a caracterização do Cidadão, seu discurso ultra-xenófobo e a lista dos antigos heróis irlandeses, até a subida de Bloom/Elias aos céus, que encerra o capítulo, estamos em plena orgia de exacerbação paródica de mitos ideológicos. Também alguns lugares-comuns do universo "mítico" de Leopold Bloom - que não pertencem apenas a ele, é claro - são desvendados no estilo do "catecismo impessoal" do penúltimo capítulo⁽⁴⁴⁾. A descrição da biblioteca de Bloom é ilustrativa a este respeito: aqui se encontram concentrados certos clichês dos mais difundidos de uma mitologia do iluminismo burguês oitocentista e sua crença supersticiosa na ciência - em sua instância "ao alcance de todos" (Manual de Astronomia, Breves mas Claros Elementos de Geometria - a arte relativa a este capítulo, segundo a disposição do próprio Joyce é, aliás, a ciência); algo sobre a mitologia de heróis históricos ostensivos (uma Vida de Napoleão com "notas marginais minimizando as vitórias, maximizando as derrotas do protagonista"); além do elemento "conspiração secreta", que na mitologia tradicional dos pequenos funcionários, etc., é o que determina a marcha da História (A História Secreta da Corte de Carlos II); e o culto do que é "prático" (Força Física e Como Obtê-la)⁽⁴⁵⁾.

A temática homérica, no entanto, a um tempo, digamos, subjacente, sobreposta e paralela, permanece sem sofrer predação em nenhum destes planos. O mesmo se aplica, de uma maneira mais geral, ao empreendimento literário de Joyce como um todo. Pois é como se este irlandês de formação jesuítica, ao estourar os quadros do romance tradicional, estivesse dispensando à literatura o tipo de tratamento que os religiosos medievais, por ocasião de algumas festas, reservavam ao culto cristão: por trás e através mesmo da profanação ostensiva, a respeitosa preservação do sagra

do.

No interior deste quadro temos, finalmente, esta curiosa modalidade de sobrevivência do mito no mundo do lógos: a vacinação pelo predador. Permanência feita de transições e metamorfoses. Se originalmente o sol queima as asas de Dédalo e o derruba de seu vôo livre, aqui a paródia fornece asas de amianto e garante ao mito, mais uma vez, autonomia de vôo, só que desta vez rasante - como o vôo de um caça-bombardeio.

. . .

Algumas palavras, aqui, devem improvisar, se não um desfecho, uma espécie de balanço provisório. Começamos este estudo com uma apoteose burlesca. Em seu interior defrontavam-se a divinização da autoridade e o desmascaramento cômico tanto da divinização como da autoridade. Da recorrência deste confronto em outros contextos, com a demolição sistemática (e carnavalesca) de certo tipo de construção no texto literário, chegamos a um processo exemplar, um enredo muitas vezes repetido. Vimos o mito morrendo com seu mundo e voltando ao mundo seguinte como assobração caricata; conhecemos seu predador no universo do texto literário e suas formas de operação. Destes encontros, das relações possíveis entre estes pólos, tiramos o esboço de um modelo geral. E depois acompanhamos algumas estranhas metamorfoses da permanência do mito que tiveram como efeito ' mostrar o quão pouco se pode esperar de algo como um modelo geral.

Esta, portanto, não é uma conclusão, e nem se trata aqui de uma tese propriamente dita, mas de momentos, dobras, fissuras e interstícios de uma narrativa que, argumentativa, um tanto instantânea e um pouco à maneira de um palimpsesto, conta uma história que é um argumento, ou, pelo contrário, uma exposição, sincopada, colocando um argumento que é uma história. Talvez esta história precisasse ter sido contada mais uma vez somente porque - como sugere

Heidegger⁽⁴⁶⁾ - o vazio deixado pela desdivinização se supre com a investigação histórica e psicológica do mito.

N O T A S

(1) Esta justaposição de características afirmadas como exclusivas por modelos às vezes conflitantes entre si tem por base o fato de que embora haja um modo primário de imaginação ou expressão mítica, os mitos não têm uma só forma nem atuam de acordo com um esquema simples de regras, seja de época para época ou de cultura para cultura (V. G.S. Kirk, MYTH, ITS MEANING & FUNCTIONS IN ANCIENT & OTHER CULTURES, Cambridge Univ. Press, Londres, 1978, p.252). Isto é patente nas restrições que P. Ricoeur faz ao modelo estrutural (v. à nota 4 da Primeira Parte). Neste sentido, G.S. Kirk (idem, pp. 253-61) propõe uma tipologia das funções míticas composta de três tipos: narrativo e de entretenimento, operativo, interativo e validatório; especulativo e explanatório. Esta tipologia, distribuída nas concepções estrutural, simbólica e funcional, é abrangida em nosso eixo conceitual do mito, cujo quadro esquemático apresentado acima justifica esta rápida volta a questões já debatidas no início da dissertação.

(2) Temos para aquela etapa o seguinte quadro:

modalidade ornamental (diferentes graus de contingência)	
	tema mítico tradicionalmente imposto
	direta-tema mítico deliberadamente escolhido
mod.temática	processo de romanceamento de narrativa mítica
	subjacente
	(paralela)

- (3) Cf. Vickery, op.cit., p. 94 e ANAT., pp. 219-35.
- (4) A. Jolles, op.cit., p. 206.
- (5) O, Paz, CONJUNCIONES Y DESYUNCIONES, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 14-5, 24.
- (6) A caracterização do carnaval e carnavalização em Bakhtine está principalmente em L'OEUVRE DE FRANÇOIS RABELAIS ET LA CULTURE POPULAIRE AU MOYEN AGE ET SOUS LA RENAISSANCE, Gallimard, Paris, 1970. Trata-se de uma forma de espetáculo sincrético com características rituais que acabou por forjar uma linguagem de símbolos concretos e sensíveis exprimindo uma percepção própria, carnavalesca do mundo. As características carnavalescas são basicamente as de um mundo do avesso. As leis, interdições e restrições habituais são suspensas durante o carnaval; há uma reversão da ordem hierárquica e abolição de todas as distâncias entre os homens com consequente contato livre e familiar. Neste contexto instaura-se, além da aliança aberta carnavalesca, a profanação (através, inclusive, da paródia de textos e ritos sagrados), a excentricidade e a coroação e destronização de um rei do carnaval (este rito, aliás, que simbolizaria a mudança e renovação, a unidade contraditória do mundo agonizante e do mundo renascente, foi que marcou profundamente o pensamento literário e artístico).

O riso carnavalesco está ligado à idéia de morte e renascença, tendo sua origem no riso ritual, que na Antiguidade relacionava-se às crises da vida do sol (solstícios). Bakhtine parte daí para concluir que o riso carnavalesco é dirigido ao superior, à mutação dos poderes e das verdades, das ordens estabelecidas.

Os gêneros cômico-sérios (diálogo socrático, simpósio, sátira menipéia) são gêneros permeados pela

visão carnavalesca do mundo, gêneros carnavalizados.

Nas teses de Bakhtine a desapareição das formas carnavalescas autênticas e sua substituição no período moderno por um carnaval formal (com a carnavalescação, modificada, restrita ao plano do texto literário), se assemelha ao processo de transformação que abordamos aqui do mito original para o mito ideológico.

- (7) A. Bosi, op.cit., p. 165.
- (8) Seix Barral, Barcelona, 1970, pp. 259-63-
- (9) Isto já foi notado diversas vezes. Num artigo sobre a paródia na literatura latino-americana, J. Franco lembra que "Na paródia, a voz do 'outro' é a autoridade". "La Parodie, le Grotesque et le Carnaval", in *IDÉOLOGIES, LITTÉRATURE ET SOCIÉTÉ EN AMÉRIQUE LATINE*, ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1975.
- (10) V. Nota (6).
- (11) V. FUNK & WAGNALLS STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE, MYTHOLOGY AND LEGEND, Funk & Wagnalls, NY, 1972, pp. 1123-5.
- (12) No cinema, o recurso do anacronismo histórico é particularmente eficaz. Uma comédia bem-sucedida como "Nem Sansão nem Dalila" (1954), de Carlos Manga, com Oscarito, é toda ela estruturada sobre este efeito. A propósito da paródia no cinema brasileiro dos anos 50, é oportuno lembrar que ela consistia num tipo eficaz de resposta "destronizadora" de um cinema pobre e desprovido de recursos de produção às produções milionárias de Hollywood, com as quais disputava as bilheterias. Outro exemplo, do mesmo Carlos Manga, com Oscarito e Grande Otelo, é "Matar ou Correr" (1955).

- (13) E. A. Poe, "William Wilson", in SELECTED PROSE AND POETRY, Holt, Rinehart and Winston, NY, 1965.
- (14) E às vezes realmente se trata. Lembremos, por exemplo, a função progressiva que a paródia desempenha na série literária segundo tese do formalismo russo. V. p. ex. J. Tynianov, "Dostoevskij e Gogol (Per una Teoria della Parodia)", in AVANGUARDA E TRADIZIONE, Dedalo Libri, Bari, 1968, e V. Erlich, EL FORMALISMO RUSO, Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 131, 276-7, 371-3.
- (15) No "Discurso Análogo ao Apagamento da Luz Durante o Fox-Trot pelo Dr. Mandarim Pedroso", in MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR, Civilização Brasileira, Rio, 1971, pp. 91-2.
- (16) O fenômeno cultural do kitsch, convém lembrar, segundo G. Dorfles (NOVOS RITOS, NOVOS MITOS, Martim Fontes, SP, s/d, p. 13), é gerado sobretudo por um fator de obsolescência.
- (17) Cf. Carpeaux, op.cit., p. 828.
- (18) A apoteose parece ser vítima contumaz. Esta reação paródica à sua postura - que é de exacerbação do poder secular reinvidicando status de divindade -, a esta hybris ou impiedade, se manifesta também no caso do epíteto dado ao soberano selêucida Antíoco. Este, que se fazia chamar de Antíoco Epifanes (de epiphanés: "que se manifesta com esplendor" - epifanias são manifestações ou aparições do deus), era conhecido por seus contemporâneos como Antíoco Epimanés, isto é, Antíoco, o Louco (v. 2Mc. 5, 17: 21; 9, 4-11).
- (19) A invocação às musas é um recurso que não se esgotará tão cedo. Clicheizado ou não, ele vai a paragens insuspeitadas: Tasso chega a cristianizá-las "su nel

Cielo infra i beati cori" (Gerusalemme Liberata, I,2. Cf. Carpeaux, op.cit., p. 696).

- (20) V. nota 18 na Segunda Parte e as considerações de W. Benjamin em O Narrador, Abril, SP, 1980, p. 74.
- (21) R. Magalhães Jr., DICIONÁRIO DE PROVÉRBIOS E CURIOSIDADES, Cultrix, 1960, p. 227.
- (22) H. de Balzac, "Un Début Dans la Vie", in COMÉDIE HUMAINE, Gallimard, Paris, 1976, vl. 1.
- (23) L'OEUVRE DE FRANÇOIS RABELAIS, pp. 213, 249.
- (24) Ed.Civilização Brasileira, Rio, 1971.
- (25) O mito de Anfitrião, com grande potencial burlesco, além de usado neste período, o foi também por Plauto, Dryden, Molière e Giraudoux, entre outros. Cf.Highet, op.cit., pp. 120-1.
- (26) G. Murray, ANCIENT GREEK LITERATURE, Appleton, NY, 1937, p. 378.
- (27) V. Primeira Parte, p.15 e Segunda Parte, pp.156-7
- (28) Se examinarmos, no entanto, num texto como o de A.Burgess - JOYSPRICK, AN INTRODUCTION TO THE LANGUAGE OF JAMES JOYCE, The Language Library, Andre Deutsch, Londres, 1973, pp. 13-15 - narrando a abertura do Ulysses (que é inclusive uma paródia do rito católico romano) à maneira de um Irving Stone ou Irving Wallace, vê-se porque não é tão comum, nem tão fácil, em literatura, a paródia do novo pelo velho - sobretudo no nível formal.

Outro ângulo possível da questão é dado por Robert Schwarz em seu ensaio sobre a recuperação inovadora de linguagens desmanteladas a propósito da prosa de Paulo Emílio Salles Gomes. (V. a Introdução de Schwarz a TRÊS MULHERES DE TRÊS PPPÊS, Nova Fronteira, Rio, 1982).

- (29) Principalmente em O Nascimento da Tragédia Proveniente do Espírito da Música, 1872, e O Nascimento da Filosofia na Época da Tragédia Grega, 1873. O problema da sátira em Aristófanes, e no contexto grego em geral, tem muitas facetas. Considere-se, por exemplo, o fato de que a função da sátira nos antigos rituais gregos era promover fertilidade, ao contrário do caráter de maldição que lhe é atribuído em quase todas as culturas (alguns dos grandes satiristas celtas, por exemplo, eram tidos como capazes de arruinar a terra). Por outro lado, este aspecto destruidor que tem a sátira é também bastante arraigado na tradição grega, tendo Arquíloco e Hiponax a fama de terem matado ou levado à morte alvos de sua sátira apenas através dela. Este poder, diga-se de passagem, não residia em feitiços esotéricos ou mecanismos de magia simpática, mas - e isto é bem grego - no domínio que o poeta tinha sobre a palavra. (Cf. R.C. Elliott, op.cit., pp. 3-48).
- (30) Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopes, LTC, Rio, 1978.
- (31) J. Joyce, ULYSSES, Penguin, Londres, 1969.
- (32) V. "O Mito como Resistência", in O SER E O TEMPO DA POESIA, Cultrix, SP, 1977, pp. 149-163.
- (33) F. Kermode - op.cit., pp. 1-2 - chama a atenção para o aspecto violento da hermenêutica praticada de um ponto de vista totalitário quando o Antigo Testamento é reinterpretado no Novo. É neste contexto que se pode avaliar o que ocorre com as religiões nativas do Novo Mundo sob a ótica da Igreja Católica em seu mo-

mento Tridentino, com a Contra-Reforma, etc.

- (34) V. a este propósito Sergio Buarque de Hollanda, VISÃO DO PARAÍSO, Cia. Editora Nacional, SP, 1969.
- (35) Carta pras icamiabas, in MACUNAÍMA, ed.cit., cap. IX. Haroldo de Campos, em Miramar na Mira, prefácio às MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR, ed.cit., pp.xvii-xix, mostra a dívida que esta passagem tem para com o Miramar, de resto explicitada, ainda que grosso modo, pelo próprio Mário em carta a Manuel Bandeira (citada no mesmo artigo à p. xvi).
- M. de Andrade reage explicitamente contra a concepção retórica e grandiloquente em "A Escrava que não é Isaura, in OBRA IMATURA, Martins, SP, 1960.
- (36) Ed.cit., pp.85-200.
- (37) Ed.cit., p.322.
- (38) V. J. Campbell, THE MASKS OF GOD, PRIMITIVE MYTHOLOGY, Penguin, Londres, 1976, p. 224.
- (39) Descrições das duas primeiras se encontram e Fulcanelli, LE MYSTÈRE DES CATHEDRALES, J.J.Pauvert, Paris, 1964, pp. 50-2; B. Tuchman, op.cit., pp. 32-3 e M. Bakhtine, L'OEUVRE DE FRANÇOIS RABELAIS, pp. 63 sgs. Para a terceira, ver G. J. Witowski, L'ART PROFANE À L'EGLISE, Schemit, Paris, 1908, p. 35.
- (40) Stuart Gilbert, JAMES JOYCE'S ULYSSES, Vintage, NY, 1958, pp. 294-312.
- (41) ^{há} Na obra deste ex-aluno de jesuítas - e portanto familiarizado com o tomismo aristotélico - um triunfo de Aristóteles sobre Platão na secularmente renovada dis

puta entre ambos. Para o estagirita, como se sabe, a função atuante de um ser atualmente existente é, em cada caso, o princípio final de explicação. O ato precede a potência logicamente, temporalmente e substancialmente (METAFÍSICA, [Ⓞ], 8, 1049b19-22). Nesta perspectiva, se um dos paralelos viabilizar ou justificar e explicar o outro, só pode ser o de Joyce, que retorna e converte em ato o mito em potência. De qualquer forma, quanto aos termos, se há "paralelismo", é menos no sentido que lhe confere Eliot do que no sentido etmológico de "paródia" (=canto paralelo), que cabe muito bem aqui.

- (42) É interessante, e demandaria um estudo mais atento e exaustivo, o fato de que a paródia parece ser mais satírica e corrosiva e menos laudatória ou homenageante conforme trata de elementos isolados, às vezes não necessariamente literários, do que quando em relação a uma obra literária específica.
- (43) Ed.cit., pp.-290-343.
- (44) A casa/Ítaca, ed.cit., pp. 586-658.
- (45) Ed.cit., pp. 629-30.
- (46) Martin Heidegger, SENDAS PERDIDAS, Losada, B.Aires, 1960, p. 69.

B I B L I O G R A F I A

- ABREU, Casimiro J. M. - TRECHOS ESCOLHIDOS, Agir, Rio, 1960.
- ADAMS, R. M. - BAD MOUTH, FUGITIVE PAPERS ON THE DARK SIDE, Univ. of California Press, Berkeley, 1977.
- ALENCAR, J. - AS MINAS DE PRATA, Melhoramentos, SP, S.D. (3^a Edição).
- ANDRADE, M. - "A Escrava que não é Isaura", in OBRA IMATURA, Martins, SP, 1960.
- ANDRADE, M. - O EMPALHADOR DE PASSARINHO, Martins, SP, 1972.
- ANDRADE, M. - MACUNAÍMA, LTC, Rio, 1978.
- ANDRADE, O. - MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR, Civilização Brasileira, Rio, 1971.
- ARISTÓTELES - POÉTIQUE, Les Belles Lettres, Paris, 1952.
- ARISTÓTELES - MÉTAPHYSIQUE, Les Belles Lettres, Paris, 1953.
- ARISTÓFANES - LES NUÉES, Les Belles Lettres, Paris, 1967.
- ARISTÓFANES - LA PAIX, Les Belles Lettres, Paris, 1969.
- ARISTÓFANES - LES GRENOUILLES, Les Belles Lettres, Paris, 1967.
- ARRIGUCCI, Jr., D. - ACHADOS E PERDIDOS, Polis, SP, 1979.

- AUBRETON, R. - INTRODUÇÃO A HOMERO, D.E.L./EDUSP, SP, 1968.
- AUERBACH, E. - MIMESIS, Perspectiva, SP, 1971
- BAKHTINE, M. - LA POÉTIQUE DE DOSTOIEVSKI, Seuil, Paris, 1970.
- BAKHTINE, M. - L'OEUVRE DE FRANÇOIS REBALAIS ET LA CULTURE POPULAIRE AU MOYEN AGE ET SOUS LA RENAISSANCE, Gallimard, Paris, 1970.
- BAKHTINE, M. - ESTHÉTIQUE ET THÉORIE DU ROMAN, Gallimard, Paris, 1978.
- BALZAC, H. - "Une Début Dans la Vie", in LA COMÉDIE HUMAINE, Gallimard, Paris, 1976.
- BARTHES, R. - "Mudar o Próprio Objeto", in ATUALIDADE DO MITO, Duas Cidades, SP, 1977.
- BARTHES, R. - MYTHOLOGIES, Seuil, Paris, 1957.
- BENJAMIN, W. - "O Narrador, Observações Sobre a Obra de Nikolai Leskow", in OS PENSADORES, Abril, SP, 1980.
- BIDNEY, D. - "Myth, Symbolism, and True", in MYTH AND LITERATURE (Org. J.B.Vickery), Univ. of Nebraska Press, Lincoln, 1966.
- "BLUBBER, M!" - "The Comics: An Art Form Older Than Man", in NATIONAL LAMPOON'S, The Very Large Book of Comical Funnies, NY, 1975.
- BODKIN, M. - ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY, Oxford Univ. Press, Londres, 1934.

- BOOTH, W. C. - A RHETORIC OF IRONY, The Univ. of Chicago Press, Chicago, 1974.
- BORGES, J. L. - "Pierre Menard, Autor del Quijote", in OBRAS COMPLETAS, Emecé, B. Aires, 1974.
- BORGES, J. L. - "História de los Dos que Soñaram", in OBRAS COMPLETAS, Emecé, B. Aires, 1974.
- BORGES, J. L. - "El Aleph", in OBRAS COMPLETAS, Emecé, B. Aires, 1974.
- BOSI, A. - MITO E POESIA EM LEOPARDI (Tese de Livre-Docência em Literatura Italiana), USP, SP, 1970.
- BOSI, A. - O SER E O TEMPO DA POESIA, Cultrix/EDUSP, SP, 1977.
- BROWN, D. R. - "A Look at the Archetypal Criticism", in NEW LITERARY HISTORY, Summer, 1970.
- BUARQUE DE HOLLANDA, S. - VISÃO DO PARAÍSO, Cia.Ed. Nacional, SP, 1969.
- BURGESS, A. - JOYSPRICK, AN INTRODUCTION TO THE LANGUAGE OF JAMES JOYCE, The Language Library, Andre Deutsch, Londres, 1973.
- BUSH, D. - "Mrs. Bennet and the Black Gods: The True About Jane Austen", in SEWANEE REVIEW, lxiv, 1956.
- BUTOR, M. - REPERTÓRIO, Perspectiva, SP, 1974.
- CABRERA INFANTE, G. - TRES TRISTES TIGRES, Seix Barral, Barcelona, 1970.

- CAMÕES, L. de - OS LUSÍADAS, Ed. de Hernâni Cidade, Sá da Costa, Lisboa, 1974.
- CAMPBELL, J. - THE MASKS OF GOD: ORIENTAL MYTHOLOGY, Penguin, Londres, 1976.
- CAMPBELL, J. - THE MASKS OF GOD: OCCIDENTAL MYTHOLOGY, Penguin, Londres, 1976.
- CAMPBELL, J. - THE MASKS OF GOD: CREATIVE MYTHOLOGY, Penguin, Londres, 1976.
- CAMPBELL, J. - THE MASKS OF GOD: PRIMITIVE MYTHOLOGY, Penguin, Londres, 1976.
- CAMPBELL, J. - MYTHS TO LIVE BY, Bantam, NY, 1979.
- CAMPBELL, J. - THE HERO WITH A THOUSAND FACES, Abacus, Londres, 1975.
- CAMPOS, H. - MORFOLOGIA DO MACUNAÍMA, Perspectiva, SP, 1973.
- CÂNDIDO, A. - TESE E ANTÍTESE, Cia. Ed. Nacional, SP, 1971.
- CARPEAUX, O. M. - HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL, O Cruzeiro, Rio, 1959.
- CASTANEDA, C. - THE TEACHINGS OF DON JUAN, Ballantine, NY, 1969.
- CASTANEDA, C. - A SEPARATE REALITY, Pocket, NY, 1975.
- CASTANEDA, C. - JOURNEY TO IXTLAN, Simon & Schuster, NY, 1972.

- CHASE, R. - QUEST FOR MYTH, Louisiana State Univ. Press, Baton Rouge, 1949.
- CHASSANG, Alexis - HISTORIA DE LA NOVELA Y DE SUS RELACIONES CON LA HISTORIA EN LA ANTIGUEDAD GRIEGA Y LATINA, Joaquin Gil, Buenos Aires, 1948.
- CHAUCER, G. - "The Merchant's Tale", in THE CANTERBURY TALES, Penguin, Londres, 1969.
- CHKLOVSKI, V. - "A Parodying Novel: Sterne's Tristram Shandy", in LAURENCE STERNE - A COLLECTION OF CRITICAL ESSAYS, Ed. by J. Traugott, Prentice Hall, New Jersey, 1968.
- CONRAD, J. - NOSTROMO, The Modern Library, NY, 1951.
- COUTINHO, A. - INTRODUÇÃO À LITERATURA NO BRASIL, Ed. Distribuidora de Livros Escolares, Rio, 1975.
- CURTIUS, E. R. - LITERATURA EUROPEIA E IDADE MÉDIA LATINA, I.N.L., Rio, 1957.
- DAY, D. - MALCOLM LOWRY, A BIOGRAPHY, Laurel, NY, 1973.
- DE MAN, P. - BLINDNESS & INSIGHT, ESSAYS IN THE RHETORIC OF CONTEMPORARY CRITICISM, Oxford Univ. Press, NY, 1971.
- DE MILLE, R. - CASTANEDA'S JOURNEY, THE POWER AND THE ALLEGORY, Abacus, Londres, 1976.
- DETIENNE, M. - L'INVENTION DE LA MYTHOLOGIE, Gallimard, Paris, 1981.
- DIAS, Gonçalves - OBRAS, Garnier, Rio, s.d.

- DORFLES, G. - NOVOS RITOS, NOVOS MITOS, Martin Fontes, SP, s.d.
- DUMÉZIL, G. - DEL MITO A LA NOVELA (LA SAGA DE HADINGUS) FCE, México, 1973.
- ELIADE, M. - MYTHS, DREAMS & MYSTERIES, Collins, Londres, 1976.
- ELIADE, M. - O SAGRADO E O PROFANO, LBL, Lisboa, s.d.
- ELIADE, M. - MITO E REALIDAD, Perspectiva, SP, 1972.
- ELIADE, M. - PATTERNS IN COMPARATIVE RELIGION, Meridién, NY, 1963.
- ELIOT, T. S. - "Ulysses, Order and Myth", in JOYCE+ 2 DECADES OF CRITICISM, (Org. Seon Givens), New York Vanguard Press, NY, 1948.
- ELLIOTT, R. C. - THE POWER OF SATIRE - MAGIC, RITUAL, ART, Princeton Univ. Press, New Jersey, 1972.
- ERLICH, V. - EL FORMALISMO RUSO, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- ÉSQUILO - LES EUMÉNIDES, Les Belles Lettres, Paris, 1968.
- FAVART, Ch. S. - "Conseils aux Parodistes" in LES POÈTES PARODISTES, Org. Paul Madières, Louis-Michaud, Paris, s.d.
- FIELDING, H. - THE ADVENTURES OF JOSEPH ANDREWS, Oxford Univ. Press, Londres, 1957.
- FIELDING, H. - AN APOLOGY FOR THE LIFE OF MRS. SHAMELA

- ANDREWS BY CONNY KELBER, Oxford Univ.Press, Londres, 1949.
- FINLEY, Jr., J. H. - PINDAR AND AESCHYLUS, Harvard Univ. Press, Mass., 1966.
 - FONTENROSE, J. E. - THE RITUAL THEORY OF MYTH, Berkeley, 1971.
 - FRANCO, J. - "La Parodie, Le Grotesque et Le Carnaval", in IDÉOLOGIES, LITTÉRATURE ET SOCIÉTÉ EN AMÉRIQUE LATINE, Ed. de L'Univ.de Bruxelles, 1975.
 - FRYE, N. - THE SECULAR SCRIPTURE, Harvard Univ.Press, Mass., 1978,
 - FRYE, N. - ANATOMIA DA CRÍTICA, Cultrix, SP, 1973.
 - FRYE, N. - "The Archetypes of Literature", in MYTH AND LITERATURE (Org. J.B. Vickery), Univ.of Nebraska Press, Lincoln, 1966.
 - FULCANELLI - LE MYSTÈRE DES CATHÉDRALES, J.J.Pauvert, Paris, 1964.
 - FUNK & WAGNALLS STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE, MYTHOLOGY AND LEGEND, Funk & Wagnalls, NY, 1972.
 - GILBERT, S. - JAMES JOYCE'S ULYSSES, Vintage, NY, 1958.
 - GUIMARÃES, B. - O SEMINARISTA, Ed. de Ouro, Rio, 1969.
 - GUIMARÃES ROSA, J. - "Desenredo", in TUTAMÉIA, José Olympio, Rio, 1969.
 - GOLDSCHMIDT, V. - QUESTIONS PLATONICIENNES, Paris, 1970.

- COLOPENTIA - ERETESCU, S. - "Grammaire de la Parodie", in CAHIERS DE LINGUISTIQUE THÉORIQUE ET APPLIQUÉE, 6, 1969, Éditions de L'Académie de la République Socialiste de Roumanie.
- GRAVES, R. - THE GREEK MYTHS, Penguin, Londres, 1975.
- HARRISON, J. E. - THEMIS, THE SOCIAL ORIGINS OF THE GREEK RELIGION, Cambridge Univ.Press, Cambridge, 1912.
- HAUSER, A. - HISTÓRIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE, Guadarrama, Madrid, 1969.
- HAYMAN, D. - "Au-Delà de Bakhtine: Pour une Mécanique des Modes", in POÉTIQUE n° 13.
- HEIDEGGER, M. - SENDAS PERDIDAS, Losada, B.Aires, 1960.
- HIGHET, G. - LA TRADICION CLÁSICA, Princeton Univ.Press, New Jersey, 1972.
- HOMERO - ILIADÉ, Les Belles Lettres, Paris, 1967.
- HORACIO - SATIRES, Les Belles Lettres, Paris, 1969.
- HUTCHEON, L. - "Ironie, Satire, Parodie. Une Approche Pragmatique de L'ironie", in POÉTIQUE n° 37.
- HUTCHEON, L. - "Ironie et Parodie: Stratégie et Structure", in POÉTIQUE n° 36.
- ISER, W. - "Patterns of Communication in Joyce's Ulysses", in THE IMPLIED READER, Johns Hopkins Univ.Press, Baltimore, 1978.
- JAEGER, W. - PAIDEIA, Herder, SP, S.D.

- JEANSON, F. - SARTRE L'OR ELE PRÓPRIO, Fortugália, Lisboa, 1965.
- JOLLES, A. - FORMAS SIMPLES, Cultrix, SP, 1976.
- JOYCE, J. - ULYSSES, Penguin, Londres, 1969.
- KAPLAN, J. - THE NEW PROHIBITION, World Publishing Co., NY, 1971.
- KERÉNYI, K. - "Dal Mito Genuino al Mito Tecnizzato", in ATTI DEL COLLOQUIO INTERNAZIONALE SU "TECNICA E CASISTICA", Roma, 1964.
- KERMODE, F. - THE GENESIS OF THE SECRECY - OR THE INTERPRETATION OF NARRATIVE, Harvard, Univ.Press, Mass., 1979.
- KIREMIDJIAN, G. D. - "The Aesthetics of Parody", in JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM, 26, 1969, Baltimore.
- KIRK, G. S. - MYTH, ITS MEANING & FUNCTIONS IN ANCIENT & OTHER CULTURES, Cambridge Univ.Press, Cambridge, 1978.
- KIRK, G. S. - THE NATURE OF GREEK MYTHS, Penguin, Londres, 1977.
- KLUCKHOHN, C. - "Myths and Rituals: A General Theory", in HARVARD THEOLOGICAL REVIEW, XXXV, 1942.
- LEACH, E. - "Golden Bough or Gilded Twig?", in DAEDELUS, Conn. Spring, 1961.
- LÉVI-STRAUSS, C. - LE CRU ET LE CUIT, Flon, Paris, 1964.

- LÉVI-STRAUSS, C. - O PENSAMENTO SELVAGEM, Cia.Ed.Nacional, SP, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, C. - ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL, Tempo Brasileiro, Rio, 1967.
- LÉVI-STRAUSS, C. - TOTEMISMO HOJE, Vozes, Rio, 1965.
- LÉVI-STRAUSS, C. - "Réponses A Quelques Questions", in ESPRIT N.S. XI, 1963.
- LONGFELLOW, H. W. - POEMS, Oxford at The Clarendon Press, Londres, 1969.
- LORD, A. B. - THE SINGER OF TALES, Harvard Univ.Press, Mass., 1960.
- LOWRY, M. - UNDER THE VOLCANO, Penguin, Londres, 1972.
- LUKÁCS, G. - TEORIA DO ROMANCE, Presença, Lisboa, s.d.
- Lyons, J. - SEMANTICS I, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1977.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. - DOM CASMURRO, Civilização Brasileira/MEC, Rio, 1977.
- MAGALHÃES, Jr., R. - DICIONÁRIO DE PROVERBÍOS E CURIOSIDADES, Cultrix, 1960.
- MASSON-COURSEL, P. - LES PHILOSOPHIES ORIENTALES, Hermann, Paris, 1940.
- MCLUHAN, M. & WATSON, W. - DO CLICHÉ AO ARQUÉTIPO, Record, Rio, 1973.
- MELLO E SOUZA, Gilda - O TUPI E O ALAÚDE, UMA INTERPRETAÇÃO DE MACUNAÍMA, Duas Cidades, SP, 1979.

- MEINER, H. - "Body Ritual Among the Maccirema", in YOU AND OTHERS - READINGS IN INTRODUCTORY ANTHROPOLOGY, Winthrop, Cambridge, 1973.
- MONEGAL, E. R. - "Carnaval, Antropofagia, Paródia", in TEMPO BRASILEIRO nº 62, Rio, 1980.
- MURRAY, G. - LITERATURE OF ANCIENT GREECE, Appleton, NY, 1937.
- MURRAY, M. A. - THE DIVINE KING IN ENGLAND, Faber & Faber, Londres, 1954.
- NIETZSCHE, F. - L'ORIGINE DE LA TRAGÉDIE, Mercure de France, Paris, 1947.
- NIETZSCHE, F. - LA NAISSANCE DE LA PHILOSOPHIE À L'ÉPOQUE DE LA TRAGÉDIE GRECQUE, Gallimard, Paris, 1969.
- OVÍDIO - ARS, Les Belles Lettres, Paris, 1951.
- PANOFKY, Dora e Erwin - LA CAJA DE PANDORA, ASPECTOS CAMBIANTES DE UN SÍMBOLO MÍTICO, Barral, Barcelona, 1975.
- PAZ, O. - CONJUNCIONES Y DESYUNCIONES, Joaquín Mortiz, México, 1969.
- BELLEGRINI, A. - "Comentários a três Frases de Autores Célèbres", in JORNAL DE LETRAS E ARTES nº 258, Lisboa, 1967.
- PERRONE-MOISÉS, L. - "Lautréamont e Raul Pompéia", REVISTA VOZES, Rio, Agosto, 1980.
- PÍNDARO - PYTHIQUES, Les Belles Lettres, Paris, 1966.

- PÍNDARO - OLYMPIQUES, Les Belles Lettres, Paris, 1931.
- PLATÃO - OEUVRES COMPLÉTES, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1969.
- POE, E. A. - "The Raven" e "William Wilson", in SELECTED PROSE AND POETRY, Holt, Rinehart and Winston, NY, 65.
- PROPÉRCIO - ÉLÉGIES, Les Belles Lettres, Paris, 1961.
- PROPP, W. - MORFOLOGIA DELLA FIABA, Giulio Einaudi, Turim, 1966.
- QUEIROZ, Eça de - "Os Maias", in OBRAS COMPLETAS, vl.II, Lello & Irmão, Porto, 1966.
- RAHV, P. - "The Myth and The Powerhouse", in PARTISAN REVIEW, XX (1953).
- RAMNOUX, C. - "Mitológica do Tempo Presente", in ATUALIDADE DO MITO, Duas cidades, 1977.
- REBELLO, M.-A ESTRELA SOBE, José Olympio, Rio, 1978.
- RICHARDSON, S. - PAMELA, OR VIRTUE REWARDED, The Modern Library, NY, 1950.
- RICOEUR, P. - "Structure et Herméneutique", in ESPRIT, N.S. XI, 1963.
- RUTHVEN, K.K. - MYTH, Methuen & Co., Londres, 1976.
- SARAIVA, A.J. & LOPES, O. - HISTÒRIA DA LITERATURA PORTUGUESA, Porto Editora, Porto, s.d. (5ª Edição).
- SCHAERER, R. - L'HOMME ANTIQUE, Payot, Paris, 1958.

- SCHOLLES, R. & KELLOGG, R. - A NATUREZA DA NARRATIVA, McGraw-Hill do Brasil, SP, 1977.
- SCHAWARZ, R. - introdução à TRES MULHERES DE TRES PERROS, de Paulo Emílio Salles Gomes, Nova Fronteira, Rio, 1982.
- SEBAG, L. - "Le Mythe - Code et Message", in LES TEMPS MODERNES, março de 1965.
- SÊNECA - L'APOCOLOQUINCOSE DU DIVIN CLAUDE, Les Belles Lettres, Paris, 1934.
- SHAKESPEARE, W. - THE COMPLETE WORKS, Grosset & Dunlap, NY, s.d.
- STEVENSON, R. L. - TREASURE ISLAND, Oxford Univ. Press, Londres, 1908.
- SUTTONIO - VIE^{DES} DOUZE CÉSARS, vl. II, Les Belles Lettres, Paris, 1957.
- TÁCITO - THE ANNALS, Harvard Univ. Press, Mass., 1951.
- TIBULO - ÉLÉGIES, Les Belle. Lettres, Paris, 1961.
- TODOROV, T. - AS ESTRUTURAS NARRATIVAS, Perspectiva, SP, 1969.
- TUCHMAN, B. - A DISTANT MIRROR, THE CALAMITOUS 14th CENTURY, A.A.K. cpf, NY, 1978.
- TYNIAHOV, J. - "Dostoevskij e Gogol (Per una Teoria Della Parodia)", in AVANGUARD E TRADIZIONE, Dedalo Libri, Bari, 1968.
- VERNANT, J-P - MYTHE & SOCIÉTÉ EN GRÈCE ANCIENNE, Maspero, Paris, 1974.

- VERNANT, J-P - LES ORIGINES DE LA TRAGÉDIE GRECQUE, Paris, 1975.
- VERNANT, J-P - MITO E TRAGÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA. Duas Cidades, SP, 1977.
- VICKERY, J. B. - MYTH AND LITERATURE. CONTEMPORARY THEORY AND PRACTICE, Univ. of Nebraska Press, Lincoln, 1966.
- VICKERY, J. B. - THE LITERARY IMPACT OF THE GOLDEN BOUGH, Princeton Univ. Press, N. Jersey, 1973.
- WEINRICH, H. - "Structures Narratives du Mythe", in POÉTIQUE nº 1.
- WELLEK, R. - CONCEPTS OF CRITICISM, Yale Univ. Press, New Haven, 1964.
- WELLEK, R. - HISTÓRIA DA CRÍTICA MODERNA, Herder/Edusp, SP, 1967.
- WEOR, S. A. - MÍSTICA SEXUAL DO ÁTOMO E DO HOMEM, Ed. do Movimento Gnóstico Cristão Universal do Brasil, SP, S.D.
- WITOWSKI, G. J. - L'ART PROFANE À L'EGLISE, Scheit, Paris, 1908.