

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC – SP

Rogério Gonçalves de Carvalho

Teologia e literatura no labirinto mitológico
dos contos de Jorge Luis Borges

Doutorado em Ciência da Religião

SÃO PAULO
2017

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC – SP

Rogério Gonçalves de Carvalho

Teologia e literatura no labirinto mitológico
dos contos de Jorge Luis Borges

Doutorado em Ciência da Religião

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, como exigência parcial para obtenção
do título de Doutor em Ciência da Religião
sob orientação do Prof. Dr. Wagner Lopes
Sanchez

SÃO PAULO

2017

Banca examinadora

O sentido seria metade, a vida monótona, em escala de cinza.
O trajeto seria difícil e o passo capenga, para chegar a um destino solitário.
Pra que ser só eu, sem outro tu para me chamar de nós?
Dela sou e serei. Ela, minha “Dona”. Geralda.

Os afetos são intensos, para cima e para baixo, típico dos meninos.
Soube esperar quando precisou. De vez em quando cutucou quando não era hora.
Fazer tese é fácil quando o “inferno” lá fora está esperando.
Mas, sabe de uma coisa, com ele eu iria até o fim desse “inferno”.
Não existe outro companheiro que eu queira em toda a minha vida nessa jornada. Pedro.

Pai, mãe...
José, sou filho teu e me sinto um carpinteiro. Herdei teus passos.
Isabel, sou o filho da estéril, o primogênito. Gabriel disse que eu seria quem sou.

Você nos deixou tão cedo!
Eu fiquei órfão de amizade e de “cabeça”.
Mas, essa tese ainda é fruto de sementes que você semeou.
Vai dar uma árvore tão grande!
Eu sei que você está descansando debaixo da sua. Afonso.

Oh mistério insondável!
Tua luz chega tão fraquinha debaixo da porta da alma, só tenho um vislumbre.
Eu nem imagino o que tem do outro lado, mas sigo encontrando rastros, vestígios.
Nos planetas, nos astros, na natureza, nos seres vivos, nos homens, nas minhas sombras.
É um espelho?

Agradecimentos:

Grato CAPES pelo apoio mais uma vez. Grato FUNDASP pelo apoio constante e por me fazer sentir parte de uma grande família. Esse suporte fez um sonho se transformar em ciência.

Obrigado Andreia Bisuli pela disposição constante. Quando estava perdido, você foi sempre um holofote.

Ao Professor Dr. Wagner Lopes Sanchez pela dedicação. Quando eu precisei tanto de alguém para chegar na meta final desse sonho, você apareceu e se tornou um cúmplice. Essa árvore que logo ficará grande também é sua.

Aos meus professores pelos instigantes desafios intelectuais. Obrigado Professor Ênio Brito por apontar caminhos excelentes que pude aproveitar como pesquisador. Sua serenidade é pedagógica.

À Faculdade de Teologia Metodista Livre pelo apoio financeiro e pelo tempo que precisei me ausentar sem, muitas vezes, poder vê-los como gostaria. Professor Dionísio, grande amigo, os frutos do Reino serão para sempre.

Ao meu mano Rinaldo, e Joelma, Juliana, Gustavo. Vocês estavam presentes e sonharam comigo bem antes de todo mundo.

À família Dias Vieira que de alguma forma incentivou a caminhada. Obrigado por entender quando não podia ir àquele evento da família. Tenho um orgulho danado de vocês.

À Publicações Brasil Cultural pelo apoio o tempo todo. Valeu mesmo meus caros colegas e amigos. Em especial, que pacientemente souberam esperar e “segurar as pontas” quando precisei: Leonardo Azevedo, Ana Cristina e Vivian Miklos.

Aos meus amigos e professores da Pós-Graduação da Faculdade de Educação da USP. Vocês colaboraram muito com meu crescimento intelectual e me apoiaram sem nem saber que eu levaria tanto para essa pesquisa. Saudações Marcos Ferreira Santos, Rogério de Almeida, Soraia Chung Saura, Cláudia Riolfi.

Ao professor e amigo Carlos Ribeiro Caldas pelos incentivos, por ter aceitado fazer parte da banca e por ser um interlocutor de ideias brilhantes no exercício de nossa cinefilia.

RESUMO

Rogério Gonçalves de Carvalho

Teologia e literatura no labirinto mitodológico dos contos de Jorge Luis Borges

Essa tese nasceu da pesquisa que tínhamos deixado na dissertação de mestrado. Naquele momento tínhamos encontrado dois pontos de convergência entre teologia e literatura. O primeiro ponto o teórico (teologia e teoria literária) e o segundo o ponto experiencial (fé e estética literária). Porém, também descobrimos que tanto na linguagem como no gênero literário, teologia e literatura se encontram em relações desequilibradas. Na linguagem por causa da natureza da teologia, que é explicativa, e da natureza da literatura, que é experiencial. No gênero literário porque essas linguagens mudam suas relações dependendo do tipo de obra literária.

Nossa suspeita sobre o mito ser um ponto de convergência ou de partida mais “equilibrado” se deu pelas antigas relações da teologia e literatura com a sua natureza mítico-simbólica. Assim, encontramos a “mitodologia” de Gilbert Durand como uma “mitohermenêutica” razoável para dar conta do mito como ponto de partida. Se não podemos ter uma relação equilibrada no fim da linha, em um ponto ou pontos de convergência, talvez possamos ter uma relação mais equilibrada em um ponto de partida, no início “genético” da teologia e da literatura.

A mitodologia, tarefa hermenêutica dividida em duas fases, uma “mitanálise” e uma “mitocrítica”, foi realizada em um dos melhores representantes da literatura latino-americana e modelo de escritor sob a égide do conto fantástico, especificamente do realismo maravilhoso: Jorge Luis Borges. Escolhemos os contos das obras *Ficções* e *O Aleph*. Nesses contos descobrimos que o mito condutor é “hermesiano”, de imaginação sintética. Também observamos que seus “mitemas” estão intimamente relacionados com as metáforas que Borges elegeu como imagens arquetípicas que perpassam todos os seus contos.

Palavras-chave: Teologia e literatura, mitohermenêutica, mitodologia, Jorge Luis Borges

ABSTRACT

Rogério Gonçalves de Carvalho

Theology and literature in the mythodologic labyrinth of the short stories of Jorge Luis Borges

This thesis was born from the research we had left in the master's thesis. At that moment we had found two points of convergence between theology and literature. The first point is the theoretical (theology and literary theory) and the second the experiential point (faith and literary aesthetics). However, we also find that both in language and literary genre, theology and literature find themselves in unbalanced relationships. In language because of the nature of theology, which is explanatory, and the nature of literature, which is experiential. In the literary genre because these languages change their relations depending on the type of literary work.

Our suspicion about myth is a point of convergence or a more “balanced” departure from the old relations of theology and literature to its mythic-symbolic nature. Thus we find Gilbert Durand's “mythodology” as a reasonable “myth-hermeneutic” to account for the myth as a starting point. If we can not have a balanced relationship at the end of the line, at a point or points of convergence, perhaps we can have a more balanced relationship at a starting point, at the “genetic” beginning of theology and literature.

Mythodology, a hermeneutical task divided into two phases, a “mithanálisis” and a “mithocriticism”, was carried out in one of the best representatives of Latin American literature and model of writer under the aegis of the fantastic story, specifically of wonderful realism: Jorge Luis Borges. We chose the short stories from the works *Fictions* and *The Aleph*. In these tales we discover that the guiding myth is “Hermesian”, of synthetic imagination. We also note that his “myths” are closely related to the metaphors that Borges chose as archetypal images that permeate all his tales.

Keywords: Theology and literature, mythology, mythology, Jorge Luis Borges

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – O LABIRINTO METODOLÓGICO.....	14
1.1 OS PERCURSOS METODOLÓGICOS NAS VEREDAS DE BABEL	16
1.1.1 As veredas da Europa.....	17
1.1.2 As veredas latino americanas.....	23
1.1.3 Veredas transversais.....	36
1.2 DESENROLANDO O FIO NAS VEREDAS METODOLÓGICAS.....	39
CAPÍTULO 2 – O LABIRINTO DO MITO.....	49
2.1 ALGUMAS VEREDAS PERCORRIDAS PELO MITO.....	52
2.1.1 Algumas veredas do mito no labirinto da literatura.....	58
2.1.2 Algumas veredas do mito no labirinto da teologia.....	63
2.2 CAMINHANDO PARA UMA VEREDA “MITODOLÓGICA”.....	71
CAPÍTULO 3 – A VEREDA MITODOLÓGICA.....	76
3.1. O IMAGINÁRIO.....	78
3.1.1 Os contextos teóricos do imaginário.....	80
3.1.2 As estruturas básicas da antropologia do imaginário.....	88
3.1.2.1 <i>O regime diurno da imagem – Estrutura esquizomórfica ou heroica</i>	89
3.1.2.2 <i>O regime noturno da imagem – Estrutura mística – A taça</i>	97
3.1.2.3 <i>O regime noturno da imagem – Estrutura sintética ou dramática</i>	106
3.2 O MITO.....	116
3.3 A MITODOLOGIA.....	120
3.3.1 As críticas literárias baseadas no imaginário e na “psicocrítica”.....	122
3.3.2 A fantástica transcendental.....	125
3.3.3 Da mitanálise à mitocrítica.....	127
CAPÍTULO 4 – MITANÁLISE E MITOCRÍTICA DOS CONTOS DE BORGES.....	131
4.1 MITANÁLISE.....	134

4.1.1 O mito do século XX.....	134
4.1.2 José Lezama Lima e a identidade cultural latino-americana.....	138
4.1.3 A literatura latino-americana.....	142
4.1.3.1 A história como “ficção”.....	144
4.1.3.2 A invenção da América.....	148
4.1.3.3 As teorias literárias comparatistas.....	150
4.1.4 Borges ou o caduceu de Hermes.....	154
4.1.5 Borges e o labirinto da literatura fantástica.....	157
4.2 MITOCRÍTICA.....	166
4.2.1 A metáfora e o seu parentesco com o mito.....	167
4.2.2 Os mitemas ou as “metáforas-mitos” de Borges.....	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	181

INTRODUÇÃO

Nos hábitos literários é também todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito do plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e é anônimo.

– Jorge Luis Borges – *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – *Ficções*

Não sabia nada de literatura: não lia livros como romances, contos, poesias, novelas; só aqueles obrigatórios da escola. Nutria uma certa ojeriza pela literatura porque achava que era perda de tempo ficar lendo “coisas de fruição”. Com formação teológica e filosófica, queria “ganhar tempo” lendo sobre teorias, conceitos, sistemas. Aí, entrei em 1998 numa pós-graduação em Ciência da Religião. Meu projeto inicial era a fé sob o ponto de vista de David Hume, cético que sempre me encantou. Lia, relia e não achava meu lugar. Não que Hume tinha me deixado (eu ainda “acendo velas” de vez em quando; que ele não me ouça), mas não surgia justamente a tal da “fruição”.

No começo do ano de 1999, eu e meus colegas de curso fomos desafiados e “procurar teologia dentro de livros de literatura”. Cada um escolheu o seu livro, e eu, renitente, escolhi um ensaio. Gênero híbrido, mais teórico do que literário, pensava eu, deve dar conta de uma análise razoável. Ledo engano. O ensaio, que já tinha lido no curso de filosofia, tratava de uma leva “infinita” de autores latino-americanos: Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Sor Inés Juana de La Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, José Lezama Lima, etc.

Naquela época, quando ainda estávamos dando os primeiros passos para encontrar alguma metodologia para a relação entre teologia e literatura, reler o ensaio foi uma descoberta, um exercício de reencantamento. Em um ano, antes de defender minha dissertação de mestrado, já tinha lido quase tudo sobre teorias e críticas literárias e, claro, vários livros desses autores latino-americanos.

De lá para cá, minhas indagações e inquietações sobre a literatura se deram em duas frentes: a epistemológica, ou como a literatura se “comporta” diante de teorias de certas áreas do conhecimento como a teologia, a filosofia, a história e a antropologia; e a usufruição, ou como aproveitar a experiência literária como forma de “exercício espiritual”.

Desse modo, até chegar à presente pesquisa, foi uma longa caminhada, com passos demorados, de idas e voltas, sem nunca chegar onde se planejava. A única certeza é que, pelo

lento “cozimento” de ideias e questões, o labirinto onde a literatura e a teologia se bifurcam, vai ficando cada vez mais imbricado e fascinante.

A teoria de Gilbert Durand “caiu” em minhas mãos já em 2000, logo depois de defender minha dissertação. Devo o “alinhamento de planetas” ao professor Waldecy Tenório, que fora integrante da banca de mestrado. Em uma de suas aulas na PUC-SP, conheci um professor da USP que me apresentou o antropólogo francês que uniu Jung com Bachelard, dois pensadores que conhecia bem. Desde então me “chafurdei” ainda mais na antropologia e nos assuntos que diziam respeito a uma “mitohermenêutica”.

Jorge Luis Borges foi um achado. Evidente que já ouvira do argentino muitas coisas e estava na minha lista de leitura. Deixei Borges esperando um bom tempo, enquanto gastava minhas leituras com os “cubanos”. Quando voltei a me preocupar com Borges, comecei com o gênero que me seduziu: os contos. Vi então o quanto Borges era a síntese de uma literatura do fantástico latino-americano, de um realismo maravilhoso sem igual. Além disso, e isto não estava sob meu controle, Jorge Luis Borges sempre foi o autor latino-americano mais conhecido fora da América Latina – se bem que muitas vezes parece que ele é mais conhecido lá fora do que aqui dentro, talvez por conta de minhas impressões no Brasil.

Portanto, a nossa pesquisa une uma trajetória de longo prazo se debruçando sobre a teologia e a literatura com a fruição e a fascinação pelos autores latino-americanos. Se tinha que escolher um desses autores, que fosse o mais emblemático e “imitado”, pois Borges, ainda que fosse um “tímido” bibliotecário “escondido” no rio da prata, fez o “argento” valer o peso de ouro.

Antes, porém, de resumirmos brevemente o que realizamos em cada capítulo, vale a pena dizer algumas palavras sobre nossa hipótese. Ela nasceu da continuidade da pesquisa que tínhamos deixado na dissertação de mestrado. Naquele momento tínhamos encontrado dois pontos de convergência entre teologia e literatura. O primeiro ponto o teórico (teologia e teoria literária) e o segundo o ponto experiencial (fé e estética¹ literária). Porém, também descobrimos ao final de nossa dissertação, que tanto na linguagem como no gênero, teologia e literatura se encontram em relações desequilibradas. Na linguagem por causa da natureza da teologia, que é explicativa, e da natureza da literatura, que é experiencial. No gênero porque essas linguagens mudam suas relações dependendo do tipo de obra literária. Por exemplo, nos romances e poesias o ponto de convergência da experiência religiosa ou de fé com a experiência estética encontra-

¹ Ainda que a estética enquanto área da filosofia tenha feito parte de nosso trabalho, a estética aqui diz respeito à sua raiz grega, ou seja, estética enquanto *aisthesis*, “sensações” ou “compreensão pelos sentidos”.

se reforçado, pois a linguagem metafórica e ficcional admite essa relação. Por outro lado, o ponto de convergência do aspecto teórico da teologia com o aspecto teórico da literatura encontra-se enfraquecido, pois mesmo que haja teorias subentendidas nesse tipo de obra literária, não podemos esperar que uma poesia contenha explicitamente argumentações teóricas ou que um romance tenha uma linguagem típica de uma tese científica.

Desse modo, pelo menos na linha final, onde teologia e literatura já estão definidas enquanto saberes, com suas regras e bases epistemológicas, as relações são tensas e desequilibradas. Nossas perguntas então foram: em que espaço ou dimensão a teologia e a literatura teriam relações mais “amistosas”, onde a “tensão” pudesse ser amenizada? Existiria algum outro ponto de convergência?

Nossa suspeita sobre o mito ser esse ponto de convergência ou de partida, ocorreu inicialmente por causa de duas descobertas na pesquisa posterior à defesa do mestrado. A primeira descoberta foi relendo uma parte do material da dissertação, em que vimos as intuições de Renard e Quelquejeu indicarem que o poder teológico das obras literárias está em sua antiga relação com a natureza mítico-simbólica da linguagem. A segunda descoberta foi perceber a ausência do mito nos pontos de convergência. Reconhecendo que os dados da experiência religiosa formam a base pela qual a teologia inicia a sua racionalização, onde fica preservado nessa racionalização o mito, que é uma representação legítima e legitimadora da experiência religiosa? Igualmente, reconhecendo que os dados da experiência estética com a obra literária formam a base pela qual a teoria literária inicia a sua racionalização, onde fica preservado nessa racionalização o mito, que é uma representação legítima e legitimadora da experiência estética com a obra literária?

Essas questões nos levaram a encontrar a “mitodologia” como uma “mitohermenêutica” razoável para dar conta do mito como ponto de partida. Se não podemos ter uma relação equilibrada no fim da linha, em um ponto ou pontos de convergência, talvez possamos ter uma relação mais equilibrada em um ponto de partida, no início “genético” da teologia e da literatura. É verdade que é uma hipótese arriscada e nem satisfaz de forma absoluta a ideia de que a teologia, por exemplo, ou mesmo a literatura, tenham nascido ao mesmo tempo e no mesmo berço do mito. Sim, sabemos que a teologia é mais devedora de seu nascimento apologético e metafísico do que ao mito, e que a literatura é herdeira de outros elementos “primitivos” relacionados aos ritos e à música, do que só ao mito. Porém, se o mito pode estar presente nessa origem, mesmo que junto com outros elementos históricos, e isso veremos no

decorrer dessa tese, então, é bem plausível que o mito seja uma saída, ou melhor, um início interessante e menos tenso para a relação entre teologia e literatura.

A nossa longa jornada pesquisando as metodologias das relações entre teologia e literatura pode ser autenticada pelo primeiro capítulo, “O labirinto metodológico”. Pode parecer uma lista interminável de exemplos e métodos, mas será necessária. Não só para pôr diante do pesquisador um “memorial” como também um “mapa” dos caminhos já percorridos pela pesquisa, como uma revisão de literatura para quem já conhece ou quer conhecer o tema. No final do capítulo, destacaremos as intuições que melhor encaminham e exemplificam a necessidade de uma “mitohermenêutica”, ou, como veremos adiante, uma “mitodologia”.

O segundo capítulo, “O labirinto do mito”, nos servirá para entendermos a questão do mito e de suas imbricadas relações com a literatura e com a teologia, pondo-nos diante da possibilidade premente de que, tanto a teologia quanto a literatura, são devedoras e herdeiras do mito: parecem ter nascido deste mesmo berço. Na parte final do capítulo, tendo em vista o parentesco mítico entre teologia e literatura, apresentamos sucintamente a possibilidade de uma “mitodologia”.

No terceiro capítulo, “A vereda mitológica”, apresentaremos as teorias de Gilbert Durand presentes em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, pautadas na “remitologização” que cresceu no século XX. Em seguida, veremos como opera o método criado por Durand para realizar uma “mitohermenêutica” de uma obra literária, ou o que pode ser chamado de uma “mitodologia”, divididas em uma “mitanálise” e uma “mitocrítica”.

No quarto e último capítulo, “Mitanálise e mitocrítica dos contos de Jorge Luis Borges”, iniciaremos com a mitanálise, isto é, a linha que apresenta os contextos mais gerais que envolvem a obra literária de Borges, desde o “mito” que conduz os autores do século XX, até os fundamentos e características mais marcantes da literatura latino-americana. Logo depois, na mitocrítica, teremos uma boa noção de como as metáforas mais utilizadas nos contos de Jorge Luis Borges, são na verdade “mitemas” que “obsessivamente” perpassam toda a sua obra.

CAPÍTULO 1

O LABIRINTO METODOLÓGICO

*“Nunca assim pés de morto hão caminhado”.
O Guia meu, que junto já lhe estava
Do peito, onde era um ser noutro enleado,*

— *“Vivo está, vem comigo” — lhe tornava —
“A visitar o val maldito, escuro
Para cumprir dever, que lho ordenava.*

*“Deixando de cantar o hosana puro
Alguém me há cometido o cargo novo.
Não é ladrão, nem eu espírito impuro:*

*Em nome do poder, por quem eu movo
Os passos meus em tão medonha estrada,
Envia algum, que escolhas no teu povo,*

*“Por nos mostrar a parte acomodada
Ao vau, e no seu dorso haver transporte
Quem não é sombra ao vôo aparelhada”.*

*Quíron volveu-se à destra e a Nesso forte
— “Torna atrás” — disse — “e serve-lhes de guia:
Que outro bando o caminho lhes não corte!” —*

— Dante Alighieri, *A Divina Comédia – Inferno, Canto XII*

No labirinto do Minotauro, Teseu encontrou um caminho de saída, com ajuda de seu platônico amor, Ariadne. Porém, Dante admitiu um labirinto mais próximo do inferno do que das armadilhas de um rei. Do inferno, ninguém sai, exceto se for um poeta. Nos lombos do centauro, pelo conselho de Quíron, o ser híbrido de corpo e de alma, do sábio das ciências e das artes, Dante segue caminhos e trilhas confusas, cheias de dor e sofrimento.

Dante nos empresta boa metáfora para o labirinto que estamos adentrando. No labirinto metodológico, a saída não é tão certa e garantida pelo ato heroico. Os caminhos e trilhas exigem a veia de um poeta em versos “teológicos”, sob os conselhos de um cientista-artífice.

Nossa caminhada pelo labirinto metodológico começou por volta de 1998, quando iniciamos nossa pesquisa na interface teologia e literatura. Nessa época, descrever e analisar uma “concisa bibliografia” sobre o assunto já era uma tarefa complicada pelo número grande de trabalhos e obras escritas. Agora, essa tarefa se torna ainda mais difícil e quase impossível.

Depois de mais de duas décadas, contando a partir da segunda metade da década dos 90, são muitas e inumeráveis as contribuições bem delimitadas e sistemáticas, tanto por parte de literatos como por parte de teólogos. O fascínio e a curiosidade impulsionaram uma “corrida”, ainda não terminada, pelo melhor método, e, por consequência, aos poucos, foi sendo construído um labirinto metodológico feito de obras literárias das mais diversas e por “veredas” cada vez mais entrelaçadas, de tal forma que, vez ou outra, tais veredas se bifurcam e ora se convergem, ora se separam.

Porém, apesar da difícil tarefa, também devemos nos apaziguar com as muitas possibilidades que a metodologia de pesquisa nos dispõe para evitar “abraçar o mundo” de uma só vez. Nesse caso, apenas nos orientamos inicialmente por uma categoria bem simples: elencar pesquisas que puseram a relação da teologia com a literatura, ou vice-versa, de modo intencional. Ou seja, pesquisas que metodologicamente tiveram como objetivo confrontar os dois saberes.

Logo, procuramos nos esquivar de obras que aparentemente teriam algum elemento, ainda que vestigial, do religioso ou do teológico, mas não intencional ou mesmo metodológico. Ainda assim, cabe avisar que as escolhas também são intencionais, ou seja, aquelas que nos despertaram maior interesse, seja para servir como exemplos de repetição e redundância de temas e métodos, de tal modo que o leitor/pesquisador se habitue a esse universo, seja para servir como exemplos que tenham algum impacto na continuidade de nossa pesquisa.

No desenrolar do novelo de lã dentro desse labirinto metodológico, iremos, aos poucos, trilhando caminhos que, diferente de Teseu, não temos certeza de saída. Na verdade, trata-se mais de enrolar o fio de Ariadne do que desenrolar. Nossa pesquisa não só quer desenvolver, desenrolar, desatar, pela ação da razão e da distinção metodológica, mas também, se envolver, se enrolar, se atar, pela intenção afetiva que o tema desperta. Não só a disjunção, típica do campo científico, mas a união, típica do campo da libido; tanto pelo ato heroico, da conquista diurna, como pelo ato místico, do refúgio noturno. É um tema que exige de nós a ação tecnológica de Hefesto, malhando e burilando o ferro que resiste, como também pela ação iniciática de Hermes, buscando sentidos e oráculos nas entrelinhas das falas divinas. Estão em jogo a sisudez de Apolo e a alegria de Dioniso.

1.1 OS PERCURSOS METODOLÓGICOS NAS VEREDAS DE BABEL

Os percursos metodológicos percorridos pela literatura de mão dada com a teologia, como pela teologia abraçada com a literatura, são “infinitos”. Infinitos porque começaram desde tempos imemoriais² e, também porque, parece, não tem prazo nem pressa para terminar. Além disso, o percurso até aqui pode ser feito por qualquer leitor: basta entrar nas veredas infinitas dos infinitos labirintos da “Biblioteca de Babel”, que reúne todas as obras que procuraram a interface entre teologia e literatura. Como afirmou Borges (2001, p. 91-92):

O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, em cinco longas estantes de cada lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas. A esquerda e à direita do vestíbulo, há dois sanitários minúsculos. Um permite dormir em pé; outro, satisfazer as necessidades físicas. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito. No vestíbulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito... A luz procede de algumas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas. Há duas em cada hexágono: transversais. A luz que emitem é insuficiente, incessante.

Decifrar todas as obras nessas infindáveis prateleiras requer mais esforço passional do que racional, requer uma entrega narrativa, quase cega, a cegueira de Borges, do que uma visão clara e definitiva de tudo. Afinal, “a luz é incessante, mas insuficiente”.

Desse modo, procurar as raízes ou as fontes originais das primeiras relações estabelecidas entre teologia e literatura pode se tornar em um exercício arriscado por dois motivos. O primeiro motivo é confundir a pesquisa, isto é, os estudos intencionais, que requerem o uso de metodologias e sistematizações, com a relação em si entre teologia e literatura, que independe dessas pesquisas. O segundo motivo é de natureza anacrônica. Ao tentar estabelecer uma data ou um texto que teria pela primeira vez na história procurado relacionar teologia com literatura, cai-se no erro de voltar no tempo *ad infinitum*. Não tanto por causa da relação em si, que permite que se veja pistas que entrecruzam elementos teológicos e

² Levamos em conta a discussão, que breve desenvolveremos, sobre a possível relação íntima entre teologia e literatura no berço do mito.

religiosos com elementos literários e ficcionais o tempo todo, mas por causa da indefinição de que metodologia está se partindo. Em sentido mais estreito, uma vez que a relação entre a teologia e a literatura não pode ser definida no tempo, deve, então, ser definida no método.

A biblioteca que entraremos não é qualquer biblioteca, mas a de “Babel”, o que subentende uma diversidade de contribuições vindas de vários autores de vários países e línguas. Significa também que cada vereda dentro dessa biblioteca, pode ser representada por um espaço geográfico mais ou menos delimitado. Se não podemos delimitar o número de contribuições no tempo e nem fechar os caminhos metodológicos, pelo menos podemos emprestar a visão espacial para eufemizar o desespero que a “confusão babilônica” impõe. Por amor ao espaço, à “geofilia”, como dizia Bachelard, iremos em cada canto da biblioteca, procurando a ordem infinita das prateleiras, proposta pelo bibliotecário cego.

1.1.1 As veredas da Europa

Na Europa, quase sempre à frente ao buscar novas perspectivas e confrontos da teologia com outros saberes e ciências, não se fez diferente com a intersecção teologia e literatura. Já na década dos 70, Jean-Pierre Jossua e Johann Baptist Metz, organizam um número da revista *Concilium* dedicado exclusivamente ao tema teologia e literatura, trazendo nomes pioneiros na pesquisa como Rousseau, Renard, Quelquejeu, Manigne, Guardini e Balthasar etc.

Rousseau, por exemplo, apontou rastros de poder teológico na literatura através de contribuições realizadas por alguns autores europeus como: a leitura do Padre Pie Duployé sobre a *religião de Péguy*; a leitura de Romano Guardini sobre *O universo religioso de Dostoievski* e a leitura de H. Urs von Balthasar, a partir dos romances de Bernanos. É que todos esses escritores da literatura listados, teriam sido cristãos que se preocuparam com o problema do mal na leitura teológica.

Reconhecendo que “somente em meados do século XX é que aparecem autênticos romancistas cristãos e que Satanás encontra sua expressão no romance”, Rousseau (1976, p. 12) propõe a sua própria reflexão teológica. Evocando quatro romances de Bernanos, refletiu sobre o significado teológico da evolução da figura de Satanás nos modernos romances.

Jean-Claude Renard (1976), compara a teologia com a literatura porque as duas tem o poder de conduzir o sujeito à transcendência. Nesse caso, a linguagem literária, tanto quanto a linguagem teológica, recorre ao “mistério”, a um “absoluto irreduzível”.

Para Renard, a experiência religiosa e poética poderia ser vivida por nós de forma mais ou menos semelhante pois, tanto uma quanto outra, nos coloca num constante estado de espanto – relação com o mistério e o com o sagrado, com um absoluto irreduzível. A linguagem da fé revela uma experiência espiritual que, por natureza, está apta a compreender o universo do crente e do poeta.

A conclusão de Renard (1976, p. 32) foi:

[...] o papel desempenhado pela imaginação na poesia é igualmente capaz de servir à renovação da linguagem teológica. Deve a fé, com efeito, imaginar, uma vez que deseje fazer “ver” algo da inimaginável realidade que só pode viver. Em suma, apenas uma teologia associada à poesia parece capaz de falar daquilo que já não pertence à ordem do poema embora forme com este uma nova unidade de linguagem.

Contendo certa semelhança com o artigo de Renard, o artigo de Bernard Quelquejeu (1976) indicou o poder teológico da literatura em sua antiga relação com a linguagem mítico-simbólica. A solução do autor foi unir a linguagem teológica, que evoca a fé, com a linguagem literária, que evoca um sentimento paradoxal e mais ou menos parecida com a experiência religiosa.

Jean-Pierre Manigne (1976) dedicou esforços para apresentar as características gerais de um ensaio e seu poder literário e teológico. Segundo Manigne, o ensaio possui uma linguagem ambígua e híbrida³, pois procura unir o desejo de explicitar a verdade com a expressão dessa verdade através de estratégia ficcional, literária. Desse modo, para Manigne, o ensaio é um gênero privilegiado para a teologia “fazer literatura”.

Diante da literatura, Romano Guardini elaborou sua visão (*Anschauung*) polar da teologia, ou seja, abandonou o simples conceito para somar a ele a intuição. Conceito e intuição tornaram-se assim ferramentas imprescindíveis para Guardini interpretar textos fundantes da literatura europeia como os de Dostoiévski, Hölderlin, Rilke e Dante.

En toda su obra vemos que Guardini estaba interesado en situar la fuerza intelectual-espiritual del cristianismo como alternativa a las corrientes modernas. La alusión a los grandes espíritus poéticos-religiosos de la historia humana le ayuda a construir este perfil alternativo. En relación a esto, Guardini no se interesa, en primer lugar, en presentar testimonios cristianos explícitos, sino que los escritores analizados comparten la categoría

³ Trabalho que retoma as pistas de Manigne sobre o poder teológico do ensaio é a dissertação de mestrado *Imagens do sagrado no ensaio A expressão americana de José Lezama Lima como base do diálogo entre teologia e literatura* (CARVALHO, 2000).

de “videntes”, y la capacidad de ser profetas visionários. (LANGENHORST, 2011, p. 175).

Mais longe foi o teólogo suíço Hans Urs von Balthasar que, para “explicar” a Revelação, deu amplo espaço à uma estética teológica. Von Balthasar procurou na Revelação a sua dimensão estética, a fé objetivada no belo.

Esse teólogo foi ousado: põe o mito, a religião e a filosofia dentro do arcabouço da literatura, sendo esta última expressão da glória do ser que, por sua vez, se manifesta em uma “teodramática”, em uma espécie de metafísica literária revelacional⁴.

El lenguaje de la beleza manifiesta es la metáfora, el lenguaje de la gloria revelada es la paradoja. Metáfora y paradoja son lenguajes dinámicos que nos transportan a la fuente del ser y da la vida proporcionándonos la posibilidad de traducir el misterio inagotable del origen en palabras, figuras, personajes, acciones y relatos abiertos, inconclusos, que buscan y esperan ser consumados en el devenir de cada nueva recepción. (PALUMBO, 2011, p. 21).

O teólogo católico Johann Baptist Metz empreendeu uma teologia política que, para ser prática, deveria articular três categorias básicas: 1) Memória: trata-se da memória escatológica, no sentido de que está vinculada aos conteúdos das tradições bíblicas e das posições doutrinárias da história e da tradição cristãs, reconhecendo que esses conteúdos possuem um potencial crítico e libertador; 2) Narração: a categoria da memória conseqüentemente se configura numa narração, ou seja, aquilo de que se tem memória deve ser narrado, e tende a comunicar a experiência e provocar novas experiências - na tradição cristã, Agostinho, Boaventura, Pascal, Kierkegaard, Newman, Bonhoeffer fizeram “teologia”, mesmo praticando o gênero literário e narrativo; 3) Solidariedade: a memória e a narração encontram sua síntese e práxis na solidariedade, pois é nessa categoria que memória e narração participam da humanização do mundo, sendo que a solidariedade está categoricamente próxima da literatura, especialmente da tragédia.

⁴ Von Balthasar advoga uma convergência da teologia com a estética que pode ser observada nas aproximações das tradições religiosas com a estética. Leia-se estética aqui não como campo estrito da filosofia, mas como experiência estética. Para Balthasar a experiência estética se expressa em uma dramática histórica que se confunde com a Revelação, podendo ser inscrita na literatura. Para outras tradições religiosas, a experiência estética se exprime no rito (também culto), que se confunde com a divindade ou com o sagrado da vida, podendo ser revelada na forma literária. Esta última possibilidade é bem representada pelo texto de Gisele Cardoso de Lemos (2013), que toma emprestado a literatura indiana para demonstrar como o sagrado se une à experiência literária.

Kuschel (1999), em sua obra *Os escritores e as Escrituras*, apresentou um estudo original relacionando a teologia com a literatura a partir de três métodos, seguido do seu próprio método.

Os métodos elencados por Kuschel são os seguintes:

O método confrontativo, em que a teologia cristã, sendo exclusivamente revelacional, é antítese das religiosidades encontradas nas obras literárias e nos escritores. O resultado é uma imagem cristã na literatura no mínimo distorcida e negativa e, no máximo, pagã. A teologia teria apenas o papel de criticar a literatura.

O método correlativo, em que a teologia não é concebida exclusivamente como teologia da revelação, mas da realidade humana sob a luz e horizonte da revelação cristã. A literatura perguntaria a partir do quadro das experiências humanas e a teologia cristã daria as suas respostas.

O método da analogia estrutural, em que a teologia possui correspondências estruturais comuns e distintas da literatura. Os traços comuns devem ser comparados com a teologia cristã. Os traços distintos devem ser analisados pela distância que apresentam da revelação cristã. Aqui a teologia cristã usaria critérios literários para chegar a um discurso sobre o Deus cristão.

O método da analogia estrutural foi rebatizado por Kuschel de “Teopoética” e aplicado na análise de quatro grandes escritores europeus: Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse e Thomas Mann. Nos romances de Hermann Hesse, por exemplo, Kuschel (1999, p. 223) vê “um questionamento acerca da existência do ser humano no mundo que corresponde à questão primordial cristã por excelência: a questão da ‘justificação’”.

Paul Tillich, ao entrar nas concepções kantianas de transcendência, e mostrar a uma certa interdependência entre religião e cultura, ofereceu um arcabouço teórico essencial para a relação entre teologia e cultura. Em outras palavras, a cultura, enquanto invólucro da religião, tornou-se o espaço visível da religião e onde os homens determinam suas experiências e vivências. A essa tese, Tillich denominou “teonomia”, isto é, a imanência recíproca entre religião e cultura, melhor estruturada na “teologia da correlação”, visível em sua obra mais importante, *Teologia Sistemática*. Nesta obra, sua cristologia revela a existência ambígua e alienada do homem (pecado) e que se manifesta em uma infinidade de produções humanas (antropologia). Nesse ponto, Tillich se aliou ao existencialismo, pois a partir dessa filosofia foi possível dar as pistas da alienação do homem em suas produções culturais (ex. literatura, pintura, música, cinema, etc.).

O esforço de Tillich abriu um vasto campo de pesquisa com trabalhos que vão desde o diálogo da teologia com a música (CALVANI, 1998), passando pela relação da teologia com o cinema, até o diálogo com a literatura.

Além do método geral elaborado na *Teologia Sistemática*, temos um esboço interessante escrito por Tillich (2006) sobre a metodologia da correlação da teologia com a arte, a pintura especificamente. Segundo Tillich, temos quatro correlações possíveis, igualmente aplicáveis na correlação com a literatura.

A primeira correlação se dá quando uma obra de arte tem estilo não-religioso e conteúdo igualmente não-religioso. Isso significa que uma obra literária, por mais secular que seja, expressa a “vida como ela é” e, como princípio protestante, ela é passível de ser percebida como “criação de Deus”. “Deus está presente na existência secular tanto quanto está presente na existência sagrada” (TILLICH, 2006, p. 36).

A segunda correlação se dá quando uma obra de arte apresenta um estilo religioso com conteúdo não-religioso. Nesse nível, uma obra literária pode afirmar a vida negando a morte, a felicidade ou a esperança rejeitando os poderes da injustiça. Logo, não se trata de uma literatura “cristã”, mas com princípios sagrados que podemos encontrar no cristianismo. É a afirmação existencial do ser contra o perigo da não-existência⁵.

A terceira correlação ocorre numa obra com estilo não-religioso e conteúdo religioso. Aqui uma obra literária pode ser secular, mas com conteúdo religioso, ou seja, pode ser feito por um “ateu”, negando ou afirmando a vida, mas com elementos puramente religiosos⁶.

⁵ Elton Tada (2013), percebe o “estilo religioso” em *Via Crucis*, de Clarice Lispector, utilizando justamente as questões existenciais propostas por Tillich.

⁶ Os atuais estudos sobre a relação da teologia com a literatura parecem ter descoberto esse viés apontado por Tillich. Temos uma gama bem ampla de exemplos de análises e diálogos teológico-literários. Faz pouco tempo, observamos a polêmica em volta do livro de Dan Brown, *O Código Da Vinci*, que, pela ficção, negou a fé católica romana, mas, ao mesmo tempo, despertou curiosidade sobre a religiosidade e a fé cristãs, especialmente a questão cristológica. Outro exemplo é o de Waldecy Tenório (2007), que instrumentaliza o filósofo alemão Nietzsche para fazer uma leitura de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de Saramago. De acordo com Tenório, Nietzsche dizia que podemos abrir mão da religião, mas não “das intensidades e elevações de ânimo” que ela pode nos transmitir. Tanto que Tenório cita um aporte teológico interessante para a sua leitura de Saramago: “Um teólogo poderia nos lembrar que essa posição de Saramago – a recusa de Deus e, ao mesmo tempo, a aceitação de Jesus – corresponde ao pensamento da teologia radical dos anos 60, que postulava o ateísmo cristão. Para esses teólogos, principalmente para William Hamilton, uma vez que o homem não pode ficar passivamente sentado, contemplando a sua perda, deve procurar meios de ajudar os seus semelhantes. Deve encaminhar suas energias de modo construtivo e deve por-se continuamente à disposição do seu próximo. Desse modo, a morte de Deus significa, para o homem moderno, a intimação de seguir Cristo cada vez mais de perto, como exemplo e paradigma do comportamento humano” (TENÓRIO, 2007, p. 301). Reis Sant’anna (2013, p. 214) segue as pistas de Tenório quando afirma que “A leitura da obra de José Saramago reserva-nos a aproximação com temas que revelam suas preocupações éticas com o homem e sua convivência social. Ele combate a intolerância, o autoritarismo, o latifúndio; defende os camponeses sem-terra, a igualdade de direitos, o respeito à individualidade e à pluralidade de pensamentos”. Mais um exemplo é a análise de obra literária de William Blake em *O Cordeiro: O paganismo no poema de William*

A quarta e última correlação proposta por Tillich ocorre quando uma obra de arte tem um estilo religioso como também um conteúdo religioso. Uma obra literária, nesse caso, deve ser explicitamente religiosa e, na maioria das vezes, confeccionada por religiosos.

As linhas mestras deixadas por Tillich para a relação da teologia com a cultura, e por consequência da teologia com a literatura, foram tão profícuas que, nos Estados Unidos, na década de 50, Amos Niven Wilder e Nathan Scott, seguiram carreira acadêmica pesquisando exclusivamente teologia e literatura tendo como base Tillich. O mesmo foi para David Jasper e Terry Wright, fundadores de uma disciplina em teologia e literatura na Inglaterra tendo Tillich como base teórica.

Edward Schillebeeckx viu nas produções culturais a dimensão da experiência, passível de ser “lida” pela teologia. Afinal, toda interpretação antropológica da teologia sobre a realidade humana, serve para compreender a busca por sentido. Nesse caso, a experiência de fé, aquela que busca sentido, pode travestir-se de uma narrativa como a literatura.

Gesché, assim como Chenu, apesar de europeus, podem ser alinhados em uma vereda brasileira, pois coube ao pesquisador brasileiro, Barcellos, observar atentamente que coube a Chenu um dos primeiros trabalhos a apresentar como metodologia possível entre teologia e literatura achar o “lugar teológico” da literatura; método seguido por Gesché e praticado por Barcellos. Metodologia que em muitos sentidos parece procurar na literatura ou em uma obra literária não só temas teológicos mas uma “literatura teológica”.

Cabe ainda observar que na Europa, a partir da segunda metade do século XX, o desafio foi pôr a teologia em diálogo com a literatura na esteira da modernidade e da pós-modernidade.

(...) sistemas hermenéuticos bajo una condición cada vez más obvia: en primer lugar, la literatura no debe ser manipulada y utilizada teológicamente, sino que su autonomía y su incuestionable valor propio debe ser aceptado en forma incondicional; em segundo lugar, la disputa con la literatura debe ser realmente tomada en forma dialógica, creativa y como un proceso (LANGENHORST, 2011, p. 177).

Tal cuidado com a literatura deve-se à necessidade de evitar com que a teologia faça da literatura seu campo de proselitismo, como foi por muito tempo no início dos estudos da relação teologia e literatura.

Blake (LOPES e LISBOA, 2007). Em resumo, todas essas contribuições implicam reconhecer elementos sagrados nas obras literárias.

Ainda na Inglaterra, os estudos estão em torno do problema de uma hermenêutica da pós-modernidade, tendo aportes de Ricoeur, Foucault, Barthes, Derrida, dentre outros.

Más importante es, sin embargo, que a diferencia del ámbito de habla inglesa, donde los críticos literarios llevan el estandarte de la discusión posmoderna, en Alemania la discusión científica entorno a la relación ‘teología y literatura’ es practicada, ante todo, por teólogos de ambas confesiones. Dentro de las Iglesias Católica y Protestante, la discusión teológica en la segunda mitad del siglo XX, consistía principalmente en la lucha contra la atmosfera intelectual espiritual premoderna y a favor de los logros de la modernidade. (LANGENHORST, 2011, p. 179).

Ou seja, a modernidade ainda é discutida no seio das tradições protestante e católica na Alemanha⁷.

1.1.2 As veredas latino-americanas

Na América Latina, na esteira e no vigor da Teologia da Libertação, nasceram algumas das mais profícuas contribuições para a interface teologia e literatura.

A título de exemplo temos os estudos de Pedro Trigo (1987) sobre o papel da religião nos romances latino-americanos com suas questões sociais de opressão e exclusão⁸. Os temas dos romances estudados situavam-se em um processo de tensão social e econômica. Demonstram que os antigos modelos de relações sociais e de produção foram rompidos, tornando insuportável a vida de algumas camadas sociais, especialmente as mais pobres. O processo de modernização caracterizou-se pela ambiguidade e injustiça, pois beneficiou as camadas burguesas da sociedade, mas oprimiu e explorou a camada popular. A pergunta de Trigo diante desse quadro é pertinente: Qual a função que a Igreja desempenhara nesse processo?

O autor buscou algumas respostas que estariam contidas em cada romance examinando alguns elementos religiosos que pudessem demonstrar o papel da religião enquanto ideologia

⁷ P. K. Gott in der modernen literatur. München: Kösel, 1996

⁸ Trigo analisou diretamente alguns romances como *Huaspungo* (1934) de Jorge Icaza; *El luto humano* de José Revueltas; *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez; *Al filo del agua* de Agustín Yañez; *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Angel Asturias; *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos; *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti; *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; *La feria* de Juan José Arreola; *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, todos de José María Arguedas; *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza e *Megafón o la guerra* de Leopoldo Marechal.

das classes mais abastadas para alienar o povo. O resultado que observou foi uma Igreja tornada instituição, aliada ao poder constituído e sintetizada na figura do vigário.

Semelhante à leitura de Trigo fez Gustavo Gutiérrez (1987), nas obras de José Maria Arguedas, nas quais surgem algumas imagens de um Deus libertador na consciência e na identidade latino-americana.

Gutiérrez (1987, p. 328) afirma que:

[...] a voz de José Maria, paradoxalmente, só se escuta no meio da agitação nacional; ela não atinge o tom apropriado senão acompanhada pelo coro de gritos díspares – em quíchua e em castelhano – de alegria e de dor, de libertação e de opressão, de vida e de morte, que se soltam naquele país. A exacerbação destes gritos nos últimos anos talvez seja a razão profunda pela qual este chamado se torna cada vez mais audível na consciência nacional. Há em Arguedas uma visão coerente e urgente, ao mesmo tempo dolorosa e cheia de esperança sobre o Peru: sem ela é impossível compreender a sua obra.

Gutiérrez leu em Arguedas as perspectivas libertadoras de um povo oprimido, que construiu seus horizontes religiosos por mitos e utopias que alimentassem a esperança.

Quanto ao título de seu trabalho, *Entre as calandras...*, Gutiérrez (1987, p. 330) cita o próprio Arguedas:

Comigo, talvez – afirma José Maria –, comece a encerrar-se um ciclo e abrir-se outro no Peru e no que ele representa: encerra-se o da calandra consoladora, de açoite, da arriaria, do ódio impotente, das fúnebres revoltas do temor a deus e do predomínio deste deus e de seus protegidos, seus fabricantes; abre-se o ciclo da luz e da força libertadora invencível do homem do Vietnã, o da calandra de fogo, o do Deus libertador. Aquele que se reintegra.⁹

Temos também o importante trabalho de Pagán (1996) que, além de nos oferecer três análises teológicas em obras da literatura latino-americana (Alejo Carpentier, León Felipe e Gabriel Garcia Marquez), descreveu algumas contribuições que outros autores realizaram nesse mesmo caminho: Reinerio Arce Valentín, sobre os vínculos entre teologia e literatura na obra de José Martí; Maria de las Nieves Pinillos, sobre a figura do sacerdote na novela latino-americana e Pedro Sandín-Fremmain, sobre a obra de uma novelista haitiana.

Os destaques que Pagán fez das obras de Alejo Carpentier, León Felipe e Gabriel Garcia Márquez, intitulam o seu trabalho: *Mito, Exilio y Demonios*¹⁰.

⁹ O autor extraiu a citação da obra de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

¹⁰ O título *Mito, Exilio y Demonios* refere-se respectivamente aos temas dos capítulos abordados por Pagán: 1) Mito, religiosidad e historia e Alejo Carpentier. Los ritmos sagrados de los pueblos afro americanos, 2) Entre ell

Em Alejo Carpentier, Pagán fez uma leitura dos ritmos sagrados e outros elementos religiosos dos povos afroamericanos das Antilhas. Sua reflexão partiu da pluralidade dos rostos de Deus no seio do povo, desenvolvidos por seus ritos e mitos próprios aliados ao sincretismo com a religiosidade cristã. Extraiu de Carpentier temas que possibilitassem uma leitura teológica como: 1) A emigração forçada e o desterro, que recordam o êxodo e o cativo; 2) A escravidão, que humilha e oprime não só o corpo, mas também a alma; 3) A música como veículo secreto, subversivo e transgressor das memórias míticas e sagradas, que evocam os deuses ancestrais; 4) A reapropriação da religiosidade branca e cristã num sincretismo que simula a sua particular relação com o sagrado; 5) A negritude como sinal e estigma marginalizante, que em outros tempos foi lida como herança da maldição de Caim.

Em León Felipe, Pagán estudou as imagens, as metáforas e os conceitos religiosos e bíblicos que teriam dado ritmo e melodia à sua poesia de exílio. Encontrou na obra de León Felipe, por exemplo, temas recorrentes da Bíblia que teriam alguma relação com o exílio – cânticos do exílio, profetas do exílio – e comparou-os à dor que causa uma diáspora. Pode-se dizer que Pagán fez uma leitura do sofrimento existencial de León Felipe como espécie de modelo do homem latino-americano desterrado. Homem que, apesar de tudo, ainda possuiu a capacidade de refletir sobre isso poeticamente, numa estética da esperança.

Pagán ainda analisou a obra *Do amor e outros demônios*, de Gabriel García Márquez, e encontrou os conflitos religiosos do mestiço caribenho, que é visto como possuído por demônios. O contexto da novela adentra o século XVIII com seus encruzamentos do mundo colonial americano e caribenho, da cultura branca e cristã com a cultura negra, africana e pagã. A personagem central, a jovem Sierva María de Todos los Ángeles, branca, mas de hábitos culturais mestiços, é acusada pelas autoridades eclesiásticas de estar endemoninhada por causa de seu amor por um sacerdote.

Los teólogos de la iglesia primitiva concibieron la idolatría como una forma compleja y colectiva de acción demoniaca para controlar y engañar a los seres humanos. Esa concepción se revivió en la conquista de América, a los fines de demonizar las religiones autóctonas y legitimar su erradicación violenta, como muestran las excelentes investigaciones de Pierre Duviols. Con semejantes móviles de control ideológico, se lanzó acusación similar de idolatría demoniaca contra las religiones que los negros esclavizados trajeron de África y en las que trataron de preservar un ámbito de refugio espiritual. (PAGÁN, 1996, p. 171-172).

O artigo de Juan Carlos Scannone objetivou a busca de uma teologia que pudesse ler nos poemas populares a sapiência do povo latino-americano. No contexto da poesia popular, seu alvo principal foi a leitura de Martin Fierro, “porque exprime a sabedoria do povo ‘crioulo’, humilde e sofredor, mas digno e ativo” (SCANNONE, 1976, p. 92). Segundo Scannone, as obras de Martin Fierro expressaram a experiência de fé do povo enquanto verdade religiosa, que pode ser discursada poeticamente. O sentido da vida, que serviu como pano-de-fundo para o poeta, teria sido profundamente cristão, mas perpassado por injustiças e opressões sociais. A poesia, como instrumento de expressão popular, poderia ter sido a mediação para uma teologia e uma pastoral da esperança, que situasse e motivasse um processo de libertação.

No Brasil, as pesquisas demoraram para se fazerem presentes de forma mais sistemática na interação teologia e literatura, tendo alguns trabalhos pontuais, sem muitos riscos metodológicos.

Na verdade, como é comum no campo da teologia, a maior parte dos estudos foram realizados por sujeitos engajados em suas respectivas tradições eclesiais, seja católica romana ou protestante. O resultado obviamente expressa para que lado a teologia pendeu nas escolhas desses autores.

Bom exemplo é o estudo de Antonio Manzatto (1994), que fez uma leitura da realidade religiosa contida nas obras de Jorge Amado. A partir de uma antropologia subjacente nas obras amadianas, realizou algumas reflexões entre teologia e literatura¹¹.

Manzatto considerou importante encontrar uma antropologia amadiana e refletir sobre a ideia de homem que suas obras veiculariam. A partir de interrogações antropológicas, buscou a noção de Deus e religião cristã.

A antropologia amadiana mostra-nos uma certa compreensão do homem, sobretudo do homem brasileiro, simples e pobre, com características que o fazem pôr-se em busca de libertação e de felicidade. A teologia, que fala quem é Deus para o homem, deve ser capaz, segundo sua missão, de anunciar a boa nova do Evangelho de salvação e de libertação para esse homem sem, com isso, descaracterizá-lo. Em outras palavras, trata-se de levar a sério o homem apresentado por Amado e de ver, então, como a teologia pode responder às questões sobre Deus que são mencionadas por esse homem. (MANZATTO, 1994, p. 10).

¹¹ Manzatto, como um dos pioneiros da sistematização metodológica nos estudos da teologia em face da literatura, contribuiu com trabalhos que aproveitaram o seu método. Vide como exemplo o trabalho mais recente de Casagrande (2011), que se debruça sobre o romance de Frei Betto, *Entre todos os homens*. Também se destaca o trabalho de Mariano (2008) sobre a “teologia da paixão”, portanto antropológica, em Carlos Drummond de Andrade.

As linhas mestras da antropologia de Jorge Amado foram retiradas principalmente da obra *Tenda dos Milagres*, pela qual Manzatto pôde obter uma visão do homem religioso que atravessasse todas as suas obras.

Para a reflexão teológica, confrontou a antropologia amadiana com o que Manzatto considera ser o Deus verdadeiro – Jesus Cristo¹² – para em seguida ser criticada ou assimilada. Passo a passo, Manzatto descreveu uma confrontação entre o homem dos romances amadianos com o Deus cristão.

Seguindo de perto a trilha deixada por Manzatto, temos um trabalho de fôlego realizado por Douglas Rodrigues da Conceição (2013). Partindo da ideia da morte de Deus na metafísica e, portanto, da “morte” da teologia nesses moldes, apontou como a literatura tem um lugar privilegiado para a interpretação da busca de sentido pelo homem. À literatura é legada o papel de ler as imagens do ser humano e permitir assim um mapeamento dessas imagens, relevantes para a teologia. Assim como Manzatto, Conceição leu as imagens do homem machadiano.

Como em nossa pesquisa, Conceição teve a preocupação de fazer uma breve resenha bibliográfica do estado da arte na pesquisa sobre a relação da teologia com a literatura. Desse modo, inicia, por afinidade com a pesquisa que estava fazendo em Machado de Assis, com a obra de Gonzáles Cardedal (1996). Nesta obra, Gonzáles de Cardedal centraliza suas preocupações na pertinência da cristologia nos séculos XIX e XX em quatro literatos: Unamuno, Jean Paul Sartre, Machado de Assis e Oscar Wilde.

Conceição também retoma a tese de Barcellos (2000) defendida no Departamento de Teologia da PUC do Rio de Janeiro. Na tese, Barcellos defendeu que o escritor Julien Green fez teologia em suas obras diante da tragédia da vida. A biografia de Green demonstraria como, em algum momento, todo ser humano em situação limite, se depararia com o drama da salvação.

Outra obra explorada por Conceição foi a tese de Eli Brandão (2001). Nesta tese Brandão alia a tarefa de procurar temas pertinentes na obra *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto e a tarefa de construir uma metodologia hermenêutica para achar esses temas.

Brandão denominou o seu método de “hermenêutica transtexto-discursiva”, pois a obra de João Cabral de Melo Neto dialoga tanto com os evangelhos (transtexto) quanto com o leitor que carrega a bagagem desses evangelhos (discursiva), não só de forma textual, mas na vida

¹² Ediliane Lopes Leite de Figueiredo (2013), utilizando o conhecido método literário da intertextualidade entre um poema de Alberto Caeiro (*O menino Jesus*) e o personagem “Pirulito” da obra *Capitães de Areia* de Jorge Amado, realiza uma comparação da representação da figura do Menino Jesus entre essas duas obras.

como experiência de confronto com a vida e morte; da esperança que nasce do sofrimento. Logo, o tema pertinente para Brandão, ou porta temática na obra de Melo Neto, é a esperança. Esperança que seria a fonte primária igualmente para os evangelhos como para a obra de Melo Neto, como em um palimpsesto universal¹³.

O livro de Heloísa Vilhena de Araújo (1996) e o de Paulo César Carneiro Lopes (1997), sob interesses marcadamente literários, trabalharam com leituras religiosas da tradição cristã nos textos de João Guimarães Rosa.

Vilhena de Araújo fez alguns apontamentos de temas religiosos essenciais nos enredos das obras de Guimarães Rosa: o divino e o demoníaco, Deus e o sentido da existência humana, o Bem e o Mal, liberdade e destino, sincretismo religioso etc. Com esses temas, traçou um paralelo dos conteúdos existenciais dos personagens das obras com a própria tensão existencial do autor. A estratégia de Vilhena de Araújo foi comparar a *Divina Comédia* de Dante com *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Para a autora (ARAÚJO, 1996, p. 21) “o romance tem, como espinha dorsal, uma viagem: uma viagem real, vivida por Riobaldo, e outra, lembrada, refletida, contada para seu interlocutor silencioso. E esta viagem se faz, igualmente em direção a Deus”.

Já Carneiro Lopes, fez um estudo da obra *A hora e a vez de Augusto Matraga* de Guimarães Rosa, e inventariou uma concepção da vida, do sagrado e da arte subjacentes na dialética entre corpo e alma contida no livro.

A estratégia de Carneiro Lopes foi demonstrar a tensão que existe entre corpo e alma na primeira e segunda parte da obra. Por um lado, o corpo foi autenticado por causa do prazer e do poder que exercem sobre o homem. Por outro lado, o corpo foi negado, por conduzir o homem automaticamente para o pecado. Só na terceira parte houve uma síntese pela qual o corpo foi afirmado positivamente. O texto seria então “a realização de um movimento onde a afirmação inicial é negada e, depois, reaparece em síntese superior num processo de negação da negação” (LOPES, 1997, p. 124).

Para o autor, essa tensão dialética entre a afirmação do corpo (prazer e pecado), e a sua negação (sofrimento e salvação), teria levado o personagem Augusto Matraga ao amadurecimento e à plenitude da vida na parte final da narrativa. Reafirmando o corpo, estaria

¹³ Semelhante e mais utilizado é o conceito de dialogismo de Bakhtin, tornado intertextualidade por Kristeva e hipertextualidade na semiótica. Salma Ferraz cita a intertextualidade como artifício usado pela escritora Angela Lago no conto *De Morte!* Este conto é fruto da intertextualidade com outros textos literários sobre a morte. Inclusive, cita *As intermitências da morte* de Saramago.

reafirmando o mundo criado por Deus. De certo modo, Carneiro Lopes tenta buscar a solução para a tensão corpo/alma contida na obra de Guimarães Rosa, mediante a utopia cristã.

A afirmação final do corpo não é mais a afirmação do corpo de um indivíduo apenas, é a afirmação deste em sua inter-relação com o todo; todos os corpos de todos os homens e a natureza, extensão do corpo humano. É através do corpo que se dá a solidariedade, do homem com o homem e do homem com o mundo. A experiência mística, que sempre é erótica, é a experiência dessa solidariedade de forma tão acentuada que se pode falar em um corpo único onde cada indivíduo vive como membro essencial, a nutrir e sendo nutrido pelo todo. (LOPES, 1997, p. 143).

Numa leitura semelhante a de Heloísa Vilhena de Araújo e a de Paulo César Carneiro Lopes, temos o trabalho de Utéza Francis (1994), que analisou o discurso do personagem Riobaldo confrontando-o com o hermetismo, com o taoísmo e com as tradições e mitos regionalistas que têm relação com o Novo Testamento. Sob aparências regionalistas, Riobaldo teria revivido os grandes mitos religiosos do Egito, da Babilônia, dos gregos, dos judeus e dos cristãos.

Um ano antes de recebermos orientação para o início de nossa pesquisa sobre o tema aqui em voga, Antonio Carlos de Melo Magalhães (1997) coordenou alguns artigos sobre a relação entre teologia e literatura, realizados por alunos do curso de mestrado em Ciências da Religião. Contudo, na introdução aos artigos, refletiu e fez suas próprias conclusões sobre o tema. Retomou a questão da crítica da literatura à religião e a crítica da religião à literatura, e listou alguns trabalhos que objetivaram superar essa tensão. Selecionou, desta maneira, as obras de Harold Blomm e Jack Miles, em que ambos têm Deus e a Bíblia como objetos de estudos literários, e a contribuição de trabalhos desenvolvidos na América Latina, como o de Pedro Trigo, Gustavo Gutiérrez, Antonio Manzatto e Luis N. Rivera Pagán.

A novidade nas reflexões de Magalhães foi inserir na discussão os trabalhos de Harold Blomm e Jack Miles. Apresentou os argumentos fundamentais de Blomm na leitura de *O canône ocidental* e na leitura de *O livro de Jó* e, em Miles, na leitura de *Deus. Uma biografia*.

Retomando o percurso que fez com Blomm e Miles, no XI Congresso da ABRALIC, Magalhães (2008) procurou sistematizar outras contribuições de autores que de alguma forma dialogaram com a tradição bíblica na literatura¹⁴. De acordo com Magalhães, todas essas

¹⁴ Destaco *Schicksal-Gott-Fiktion* (2005), de Hans-Peter Schmidt; *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation* (2004), de Jan Assmann/Aleida Assmann e Christian Hardmeier; *Die Mosaikische Unterscheidung oder. Der Preis des Monotheismus* (2003), de Jan Assmann. Os textos de Harold Bloom: *O livro de J* (1992) e *Jesus e Javé. Os nomes divinos* (2006). De Jack Miles, *Deus. Uma biografia*

contribuições têm pelo menos três teses em comum: 1) A Bíblia é encarada como obra literária, o que permite que possa ser lida por diversas teorias literárias; 2) A Bíblia tem uma pluralidade de narrativas, mas quase sempre a partir de uma continuidade de seus personagens¹⁵; 3) A Bíblia é considerada pedra de fundamento da literatura ocidental.

Depois das incursões de Magalhães nas trilhas metodológicas para formar um campo fecundo de pesquisa para seus orientandos e alunos no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo, o próprio autor criou o seu método, batizando-o de método de correspondência¹⁶.

Magalhães primeiramente apresenta três posturas que de alguma forma controla as aproximações da teologia com a literatura. A primeira postura, “católica”, interpreta a cultura sob a visão da Igreja; a segunda, protestante ortodoxa, relativiza a cultura e almeja uma arte autenticamente cristã como expressão da verdade; a terceira postura, ecumênica, aceita a cultura como dimensão do sagrado a ser completada pela dimensão da Igreja.

Já pelo método de correspondência Magalhães (2009, p. 205) afirma:

[...] seguindo o conceito de correspondência em matemática, a cada elemento de um conjunto são associados um ou mais elementos de outro. Numa formulação mais voltada para o mundo da Bíblia e na tradição teológica, podem ser associados um ou mais na literatura mundial. A cada narrativa considerada compreensão de fé, há que se associar outra dentro da literatura. A cada forma de anúncio de uma verdade considerada fonte da fé, há que se associar outra na experiência das pessoas e nas interpretações literárias. Com isso, Bíblia e tradição mantêm-se como interlocutoras, sem elas não haveria correspondência; perdem, entretanto, seu lugar de normatividade única do saber teológico. Abrir mão da Bíblia e da tradição seria ufanismo literário e desconhecimento dos aspectos performativos da religião e da fé das pessoas. Mantê-las como referenciais únicos de análise, aferição e juízo sobre a vida das pessoas significa não sair do claustro teológico da Igreja.

Com isso, Magalhães por um lado mantém uma dependência com a tradição, mas, por outro lado, permite com que a própria literatura seja fonte de Revelação.

(1997) e *Cristo. Uma crise na existência de Deus* (2002). De Robert Alter, *A arte da narrativa bíblica* (2007). De Northrop Frye, *Código dos Códigos. A Bíblia e a Literatura* (2004).

¹⁵ Além de Deus, o Pai, Jesus também se tornou personagem de ficção em uma infinidade de obras. É essa constatação que Alcaraz (2008) advoga em seu texto *O Cristo da fé: Fé teológica-vs-fé poética*. O autor tem uma intuição interessante ao relacionar um Cristo mítico, da teologia, com a linguagem de origem mítica da literatura.

¹⁶ Vários estudos emprestaram o método de correspondência para realizarem suas análises teológicas de obras literárias bem conhecidas. Paulino da Silva (2009) analisa *Grande sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, enquanto o artigo de Mariano da Rosa (2012), analisa a *Via Crucis* de Clarice Lispector. Outro artigo interessante é o de Carla Moraes (2013), que faz uma leitura da obra *A vida e a outra vida de Roberto do Diabo* de Ricardo Azevedo.

Na trilha deixada por Magalhães, devemos incluir nosso trabalho de pesquisa para o mestrado em Ciências da Religião na UMEP (CARVALHO, 2000). Na pesquisa pudemos apontar várias contribuições retomadas neste capítulo e concentrar as preocupações iniciais com as questões epistemológicas envolvidas entre a teologia em relação com a literatura. De forma mais específica, a nossa pergunta foi: em que pontos a teologia se converge com a literatura? A nossa conclusão foi que a teologia dialoga com a literatura em dois pontos convergentes: teoria e fé; a teoria teológica e literária e a fé religiosa e ficcional. Teoria e fé que aparecem no ensaio do cubano José Lezama Lima, em sua teoria e fé no Neobarroco latino-americano.

No cenário atual da pesquisa se destaca um trabalho que Klautau apresentou em 2011 (KLAUTAU, 2011) no “III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das religiosidades (ANPUH) – Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades”. Neste trabalho, que se encontra nos anais do Encontro, Klautau apresenta uma metodologia fenomenológica inspirada em Ângela Ales Bello (ALES BELLO, 2004) para fazer uma análise das matrizes literárias da obra de J. J. R. Tolkien. Segundo Klautau (2011, p. 1) são quatro matrizes: a judaica, a Greco-romana, a anglo-saxã escandinava e a da matéria da Bretanha.

A partir da filosofia de Edmund Husserl, Ales Bello apresenta a ponte entre a hylética (hylé-matéria), matéria e o objeto físico propriamente dito. No caso desta investigação, são os documentos literários das quatro matrizes em comparação com o *legendarium* tolkieniano. São os livros de Tolkien, e as obras literárias que constituem a tradição dessas quatro matrizes. Por outro lado, a investigação da eidética (eidos-ideia-forma) necessária para fazer a passagem da literatura (as matrizes) para a filosofia (a formação do homem no eidos, da virtude propriamente dita). A investigação da eidética permite entender como a formação humana em sua virtude, entendida como o hábito de comportamento justo e correto, permeia essas matrizes. (KLAUTAU, p. 2).

A metodologia fenomenológica é conhecida nos estudos das teorias literárias, tendo como principal representante Roman Ingarden, sem se esquecer de nomes como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser na teoria da recepção, e de Gaston Bachelard, que compreendia a obra literária como experiência de leitura fenomenológica no contexto do imaginário. Nomes que, ao seu modo, pensaram igualmente a ponte entre a “hylética” e a “eidética”, tratando os temas da literatura, tanto quanto os mitos literários, como tentativa de aproximar a literatura para o campo da estética e, esta, para o campo da ética. Na verdade, desde Platão e Aristóteles parece inevitável a ilação entre literatura e sua função metafísica.

Trata-se, portanto, de um esforço de integração da tradição bíblica com as mitologias pagãs, resultando em obras tolkienianas de formação moral de cunho cristão. Formação moral que, em outro trabalho (KLAUTAU, 2007), e em uma dissertação de mestrado, Klautau (2007b) aproximou da literatura teológica de Agostinho.

Klautau (2011), em outro momento, põe sua pesquisa na discussão sobre a função do mito na obra literária de Tolkien e na obra literária de Borges. Em um artigo, o autor faz uma análise do poema de *Beowulf* a partir do olhar de J. R. R. Tolkien e Jorge Luis Borges, dois escritores que tiveram experiências tanto com o universo acadêmico quanto com o universo da ficção.

De saída Klautau (2011b, p. 51) diz a sua intenção metodológica:

Neste estudo nos centraremos em como ambos os autores percebem em *Beowulf* uma concepção sobre o Mal que nos permitirá compreender através da fenomenologia como esse símbolo está expresso na imagem do dragão, o destruidor do herói. Tanto para Tolkien quanto para Borges, essa imagem é a chave de compreensão para a concepção do Mal no poema e suas respectivas conclusões.

Aqui o método geral seguido por Klautau é temático, ainda que pareça ter tentado seguir a metodologia fenomenológica que fez uso no trabalho anterior, e que citou apenas rapidamente. Tanto os elementos pagãos do poema, que estão sob a guarda da cultura cristã, como os elementos propriamente de uma teologia ancorada na cultura cristã, são peneirados pelo método temático.

Em sua dissertação de mestrado, Barcellos (2010) chamou a atenção para a necessidade que a teologia muitas vezes tem de usar as “linguagens de empréstimo”¹⁷ para explicitar a relação que existe entre fé e linguagem. Dentre essas linguagens de empréstimo, destacou a literatura e apresentou três relações possíveis entre teologia e literatura.

A primeira relação é a leitura teológica de uma obra literária. A literatura torna-se testemunho da realidade e das experiências humanas, enquanto a teologia faz a leitura delas.¹⁸

¹⁷ Barcellos parte do princípio de que a linguagem metafísica, principal mediadora da teologia na idade média, perde o seu lugar privilegiado e dá lugar a “categorias provenientes de outros campos da cultura” (p.1). Declara que a teologia pode se apoiar em três tipos de linguagem: a linguagem das reivindicações humanas (empenho histórico, promoção humana, revoluções), a linguagem das explicações humanas (ciências humanas e naturais) e a linguagem da condição humana (filosofia, arte e literatura).

¹⁸ O autor analisa dois poemas de Alberto Caieiro tirados de *O guardador de rebanhos*.

A segunda relação surge quando a própria obra literária é portadora de uma reflexão autenticamente teológica¹⁹.

A terceira e última relação entre teologia e literatura, ocorre quando aparecem na obra literária alguns elementos religiosos nos aspectos da cultura e linguagem de um povo²⁰.

Posteriormente, o próprio Barcellos (2007) completou suas intuições em um balanço que ele entendia ser importante para a relação interdisciplinar entre teologia e literatura. Balanço que fez principalmente de alguns métodos utilizados até então e que, para Barcellos, não eram suficientes para pôr em evidência os problemas epistemológicos e o desequilíbrio interdisciplinar na relação entre teologia e literatura.

Barcellos fez uma lista de quatro métodos que não levavam em conta uma real interdisciplinaridade. O primeiro método mencionado é na verdade a terceira relação entre teologia e literatura conforme vimos acima, ou seja, quando aparecem nas obras literárias alguns elementos religiosos nos aspectos da cultura e linguagem de um povo. A estratégia é basicamente encontrar nos elementos religiosos aspectos teológicos ou temas teológicos típicos da cultura cristã.

Nessa perspectiva, a fé religiosa nada mais é que um aspecto da cultura de um povo, análogo, de resto, aos valores morais, aos códigos de honra, às ideias filosóficas e pedagógicas, às relações de trabalho, à organização social e política e, mais amplamente, à culinária, arquitetura ou ao vestuário. (BARCELLOS, 2007, p. 116).

O segundo método citado por Barcellos não interdisciplinar, igualmente abordado por ele como sendo a primeira relação entre teologia e literatura, é a literatura como testemunho da realidade e das experiências humanas, enquanto a teologia faz a leitura delas. Trata-se de um método hermenêutico que Barcellos denominou de “linguagens de empréstimo”. Nesse caso, não só a teologia faria uso da literatura, mas traria para dentro do discurso linguagens que a própria teoria literária já habitualmente traz, ou seja, “recorre-se amiúde a conceitos filosóficos, sociológicos, antropológicos, psicanalíticos etc” (BARCELLOS, 2007, p. 116).

¹⁹ O autor analisa o poema “A catecúmena” de Adélia Prado, retirado de *Poesia reunida*; dois sonetos, “À João de Deus” e “O Convertido” de Antero de Quental, retirados de *Poesia e prosa*; o poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, “Como o rumor”, retirado de *Obra poética*.

²⁰ O autor analisa o poema “Fanatismo” de Florbela Espanca, retirado de *Obras completas*; o poema de Adélia Prado, “Guia”, retirado de *Poesia reunida*.

O terceiro método, e aqui Barcellos percebeu alguma inovação, é o método proposto por Adolphe Gesché (1995), com a possibilidade de encarar a literatura como a epistemologia da teologia.

Sua ideia é a de que o grande desafio da teologia é falar para o homem de hoje de maneira relevante e significativa e que, para tanto, a teologia deveria “provar-se” no confronto com a grande literatura e com a antropologia que esta apresenta. Por outras palavras, não seria relevante para o mundo atual uma teologia que ficasse aquém da complexidade profundidade da visão de mundo de um Kafka, um Borges, um Beckett ou um Fernando Pessoa. (BARCELLOS, 2007, p. 119).

Para Gesché, assim, interessa não só os elementos ou temas da obra literária, mas a cosmovisão apresentada por ela e por seu autor ao expressar sua linguagem ficcional²¹.

Inclusive, o próprio Barcellos (2007) fez um estudo na literatura de Jorge Luis Borges a partir do método proposto por Gesché. Em seu artigo, Barcellos apresentou inicialmente três possibilidades de aproximação aos textos de Borges.

Em princípio, poder-se-ia pensar em três perspectivas críticas: na primeira, a discussão estaria centrada nas referências teológicas disseminadas ao longo da multiforme obra de Borges. Teríamos, nesse caso, um tipo de estudo erudito, que buscaria deslindar, do emaranhado de alusões históricas e fictícias que permeiam os textos borgianos, aquelas referentes a questões teológicas (ou filosóficas com ressonâncias teológicas, como é frequente em Borges) e procuraria reconstituir a problemática pertinente a cada uma delas e à sua utilização por parte de nosso autor. Uma segunda perspectiva possível procuraria apreender e formular as grandes indagações de natureza metafísica ou teológica propostas pelos textos e, num segundo momento, procuraria trazer o aporte da teologia para o encaminhamento de eventuais soluções para as mesmas. Finalmente, com base em teorias como a do “cristianismo anônimo”, de Karl Rahner, ou outras formulações equivalentes, poder-se-ia tentar uma espécie de “recuperação cristã” das dúvidas, aporias e perplexidades levantadas por Borges, postulando-se o caráter intrinsecamente cristão das mesmas. (BARCELLOS, 2007, ALALITE, p. 1).

²¹ Exemplo pode ser observado no artigo de Mônica Baptista Campos. Embora a autora não cite de forma explícita a Gesché, e nem esteja ciente de sua metodologia, ela faz uma análise da obra de Adélia Prado. Nas palavras de Campos (2011, p. 69), “[...]experiência poética e religiosa têm uma origem em comum, muitas vezes são indistinguíveis [...]. Na obra poética de Adélia é impossível distinguir as duas experiências. Sua poesia não é religiosa pelo tema, mas é de natureza religiosa porque expressa um fenômeno de unidade [...]”. Conceição (2013), em seu artigo *Identidade de gênero e memória religiosa: pacto autobiográfico e expressões de si mesmo na poesia de Adélia Prado*, parece confirmar as intuições de Campos ao perceber a “religião” de Adélia Prado em sua ficção. Rocha Bezerra (2013), também segue à procura de uma “religião literária” ou “ficção sagrada” de Hilda Hilst em seu artigo *Poesia a sagrado: Deus como representação da ausência em Hilda Hilst*.

Barcellos indica os limites específicos desses três métodos e o problema mais geral que os afeta: perder de vista o universo literário do autor pulverizando a obra conceitos e ideias que não estão na própria obra. “Não há nada que a literatura possa propor que não receba imediatamente um rótulo e cujo lugar, no grande edifício da teologia cristã, já não esteja assinalado de antemão” (BARCELLOS, 2007, p. 1).

Descartando esses métodos, Barcellos faz seu exercício apontando as diretrizes que comandaram o seu estudo, tendo em vista os aportes do método proposto por Gesché. A primeira diretriz foi analisar os contos de Borges em diálogo com a “teologia cristã”. A segunda diretriz foi esboçar a antropologia que depreende dos contos. Finalmente, a última diretriz, saber em que medida essa antropologia pode constituir um desafio para a teologia cristã e avaliar o seu impacto, vislumbrando os possíveis caminhos a serem trilhados.

Semelhante à segunda relação já citada por Barcellos – a obra literária é portadora de uma reflexão autenticamente teológica – está o quarto método, ainda menos interdisciplinar. Porém, não seria apenas a obra literária portadora de uma teologia, mas o autor portador de uma teologia. Poderíamos então falar de uma teologia de Borges, de Kafka, de Fernando Pessoa etc.²²

Barcellos termina seu balanço metodológico com a ideia de “lugar teológico” na literatura, levantada pela primeira vez por Chenu (1969), ao trazer à baila a tese de Duployé (1978) sobre a literatura de Péguy. Cita a continuidade nesse tipo de pesquisa a partir de Krzywón (1974, 1975) e a gramática gerativo-transformacional.

[...] com sua distinção entre competência e performance linguística, e da aplicação dessa distinção à teoria da literatura por Jens Ihwe, Krzywón postula a existência de uma competência teológico-literária que possibilitaria a leitores e críticos desentranhar o significado teológico de obras literárias. (BARCELLOS, 2007, p. 1).

A estratégia é, portanto, uma hermenêutica literária fazendo uso de uma teologia literária, e não da teologia propriamente como disciplina. Em certo sentido, nada mais é do que uma crítica literária teológica, tanto quanto uma crítica literária sociológica, marxista, genética etc.

²² Interessante foi o trabalho desenvolvido por Vinícius Mariano de Carvalho (2005), que procurou vestígios de alguma teologia negativa que culminasse com o método da “desconstrução” de Derrida na poesia de Mário Quintana.

Com relação à denúncia de Barcellos sobre a teologia que de fato não quer abrir um real espaço para a literatura, sem que esta já venha rotulada, e, embora seja apenas um vislumbre, Alessandro Rocha (2011) escreveu um texto curto, mas, instigante. Trazendo à tona a questão da legibilidade da teologia nos dias atuais, suscitou Vattimo para insinuar que a teologia precisa urgentemente ganhar mais porosidade diante da relatividade pós-moderna. Para ser de fato interdisciplinar, inclusive com a literatura, a teologia deve buscar a sua interdisciplinaridade *ad intra*, ou seja, aceitar a multiplicidade de discursos e experiências dentro da própria teologia para, então, aceitar a multiplicidade de discursos em outros lugares. “É necessário, antes de qualquer coisa, afirmar a condição metafórica *ad intra* do discurso teológico. Só dessa forma a teologia ganhará a porosidade necessária para o jogo a mútua afetação” (ROCHA, 2011, p. 31).

1.1.3 Veredas transversais

No decorrer da caminhada pelas veredas, descobrimos que a “geofilia” não deu conta de todos os espaços. O amor pelo espaço continua, entretanto, não permite se domesticar pela ordem, pela sistematização que podemos observar em qualquer biblioteca catalogada. Nesse caso, entre as veredas mais espaçosas, vez ou outra encontramos veredas transversais. Bem que gostaríamos de desviar nossa atenção dessas veredas, mas, em suas prateleiras, certas obras, certos livros, revelam em suas lombadas títulos e ideias que nos atraem, feito uma mariposa atraída pela luz.

Retomando as pistas deixadas por Magalhães (1997), nos Estados Unidos, o crítico literário Harold Blomm trabalhou em dois setores para defender a ideia de que existe um cânone ocidental que marcou profundamente o nosso imaginário.

Num primeiro setor, Blomm aponta a formação de um cânone bibliográfico formado por vinte e seis escritores com obras referenciais de nossa cultura ocidental²³. Todos eles teriam em comum a capacidade de nos seduzir e de fazer-nos sentir parte do que é ser humano e do mundo. Por isso, para entender o ocidente, o mais importante seria pesquisar os escritores do que os filósofos e teólogos.

Por outro setor, o escritor de *O cânone ocidental* concede um papel importante para uma autora em especial que ele denominou de “a javista (J)”. Figura que, além de carregar consigo

²³ Para Blomm o maior deles é Shakespeare.

as tradições que marcaram as três maiores religiões monoteístas (judaísmo, islamismo e cristianismo), teria influenciado vários autores do cânone ocidental.

O que os autores fazem normalmente com personagens humanos, a autora javista faz com o personagem divino.

Para Blomm, a distinção entre textos sagrados e seculares oriunda na verdade de decisões políticas e sociais e que não constitui uma fundamentação literária, acaba ocasionando mais prejuízos que conquistas para a compreensão dos textos. A javista não apresenta somente um Deus com caracterização antropomórficas, mas também humanos com caracterizações teomórficas. (MAGALHÃES, 1997, p. 19).

Assim, o ciclo do cânone ocidental estaria completo: os escritores assimilaram a javista e juntos teriam constituído uma fonte importante de nosso imaginário.

Para Blomm, o personagem Deus da javista seria ao mesmo tempo demasiadamente humano e radicalmente transcendente. No fundo, a tese de Blomm propõe que aquilo que em nós é estreitamente humano, foi na verdade marcado pelas influências dos autores do cânone ocidental e, aquilo que nos autores é estreitamente transcendente, foi marcado pelas influências da autora javista.

Igualmente nos Estados Unidos Jack Miles refletiu sobre o imaginário ocidental e instaurou seus argumentos na perspectiva de uma biografia de Deus. Partiu do pressuposto que não só os humanos projetam em Deus suas ambições e ilusões, mas são introjetados por imagens de Deus, constituídas por um imaginário que pode ser observado na literatura. Uma estética literária ocidental teria desenvolvido imagens de Deus com suas contradições morais, amalgamadas numa personalidade de difícil compreensão. Na figura de Deus a unidade e a multiplicidade convivem, pois “Ele é ambas as coisas e assim a imagem do humano que dele deriva exige ambas as coisas” (MILES apud MAGALHÃES, 1997, p. 23).

A conclusão de Magalhães (1997, p. 17), na discussão literária de Blomm e Miles, é a seguinte:

Deus como personagem literário não é determinado tão somente pelo contexto sócio religioso, mas em grande parte pela criatividade das autorias. Deus, assim, não é somente criador, mas criatura, não somente origem, mas também produto final, não somente autor, mas personagem.

Michael Horton, teólogo protestante norte-americano, amplamente mediado por alguns pesquisadores igualmente de linha protestante²⁴, é um dos modelos para o diálogo do protestantismo com a cultura e, conseqüentemente, para a relação da teologia com a literatura. Horton propõe que a preocupação central do cristão em relação à literatura deve ser a criação de uma “ficção cristã” (HORTON, 1998). Afirma que o cristão não deveria apenas ter um olhar literário para a Bíblia, mas compreender como os temas cristãos podem ser trabalhados numa obra literária de cunho cristão.

J. Scott Horrell, teólogo batista norte-americano, tem uma perspectiva semelhante à de Horton. Para ele, uma das perguntas-chave que se deve fazer à arte é se ela corresponde à verdade. Horrell entende a verdade como sendo a verdade bíblica e da ética cristã. Ele mesmo diz que “o cristão deve entender o conceito de verdadeiro, conforme a revelação divina” (HORRELL, 1991, p. 34).

Fora do espaço estritamente teológico, mas com claros reflexos nas concepções de religião e cultura, está Édouard Glissant. O antilhano de Martinica influenciou muitos pesquisadores da literatura que tiveram algum interesse pelo viés religião-teologia, principalmente no campo da literatura comparada²⁵.

Glissant, criador de termos como “crioulização” (valorização da cultura crioula)²⁶ e “antilhanidade” (características linguísticas e literárias das Antilhas), não só inspirou estudos

²⁴ Esse é o caso de Gabriele Greggersen (2000, p. 115-130) e Carlos Ribeiro Caldas Filho (1998, p. 139-153). Greggersen, depois de defender sua tese sobre a literatura de C. S. Lewis na Universidade de São Paulo, escreveu um artigo sobre a aproximação da teologia com a literatura a partir da noção reformada da “graça comum”. Posteriormente escreveu um livro abordando o tema do bem e o mal na literatura de Tolkien sob a perspectiva cristã. Caldas Filho, igualmente seguindo o caminho da “graça comum”, indaga por que teólogos brasileiros reformados não produzem leituras de temas da literatura brasileira com base em paradigmas legitimamente calvinistas.

²⁵ Para o teórico literário e comparatista literário Antonio Candido, a falta de inovação no campo técnico do comparatismo latino-americano poderia ser compensada no espaço temático, isto é, na exploração de temas e assuntos até então não trabalhados literariamente. Para esse propósito, destacou um grupo de inovadores que se constituíram basicamente por cubanos e brasileiros. Citou Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Cabrera Infante e Severo Sarduy no grupo cubano e, no grupo de brasileiros, Machado de Assis, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Do grupo cubano, foram examinados em seus temas religiosos na pesquisa teologia e literatura, Carpentier (PAGÁN, 1996) e Lezama Lima (CARVALHO, 2000). Do grupo brasileiro, foi examinado Machado de Assis (CONCEIÇÃO, 2013).

²⁶ O cubano Alejo Carpentier foi outro pensador das tradições crioulas, isto é, uma espécie de mestiçagem ou hibridização da cultura em suas muitas camadas. Originalmente a crioulização foi uma forma de explicar um processo de sobreposição de línguas originais e “importadas”, portanto um processo linguístico. Depois, com Glissant e outros pesquisadores da cultura, passou também a servir como modelo de explicação que tem semelhança com as ideias de hibridismo e mestiçagem.

sobre a literatura das Antilhas, mas também no comparatismo de outras culturas que se formaram à semelhança crioula, híbrida ou mestiça, como o Brasil ou o Canadá francófono²⁷.

1.2 DESENROLANDO O FIO NAS VEREDAS METODOLÓGICAS

A nossa intenção é procurar de alguma maneira categorizar as contribuições metodológicas conforme suas semelhanças e redundâncias, ou, em termos metafóricos, desenrolar o fio que usamos para marcar algum caminho dentro das veredas metodológicas.

Assim, retomando a ponta do fio, de forma curiosa as intuições de Rousseau antecederam as intuições de Blomm e Miles. Enquanto Blomm e Miles perceberam a influência das Escrituras Sagradas e do personagem “Deus” na literatura ocidental, Rousseau percebeu a mesma influência na literatura ocidental pela via do cristianismo, que teria originado nesta literatura a discussão sobre o problema do mal com a entrada do personagem Satanás.

Rousseau, mas não só ele, foi subjugado por uma aproximação epistemológica entre teologia e literatura, isto é, interdisciplinar, que tentou achar na literatura alguma “teologia”, seja de cunho temático, do autor da obra, na obra ou no gênero da obra. Rousseau encontra uma justificativa para afirmar que a teologia em uma obra literária está subjacente. Mas, como ocorre nesse tipo de justificativa, ela funciona muito bem para a própria disciplina teologia, mas pouco para a literatura, que segue outras categorias que vão para além das questões teológicas.

Como bem nos alertou Barcellos, ao criticar a ausência de uma verdadeira interdisciplinaridade, que de fato tivesse um real pareamento, em certo sentido, o exercício de encontrar na obra, no autor, no gênero ou na estética da literatura, nada mais é do que uma crítica literária teológica, tanto quanto uma crítica literária sociológica, marxista, genética etc.

Renard também buscou uma literatura de cunho teológico no “poder teológico” da literatura em sua linguagem transcendental e mística. Razão pela qual escolheu a poesia como gênero para esse fim. Apesar da criatividade de Renard, a dificuldade se desdobrou. Se por um lado Renard tentou se desvencilhar do problema da linguagem, optando pela saída do gênero, por outro lado o desequilíbrio epistemológico permaneceu. Dizendo de outra forma, ainda que Renard tenha ido além do problema da linguagem indo procurar na literatura um gênero que se

²⁷ O melhor exemplo paralelo à Glissant é Adalbert Dessau, que defendeu a existência de uma mentalidade crioula (mexicana, argentina, chilena etc.), surgida no período colonial e substância espiritual e cultural dos povos latino-americanos.

aproximasse da teologia em termos de experiência, mais do que a teologia como uma teoria literária, o desequilíbrio epistemológico persiste porque a poesia resolve em parte essa aproximação interdisciplinar; o que fazer com os outros gêneros como o romance ou o conto?

Quelquejeu, assim como Renard, viu na literatura algo de teológico em sua linguagem experiencial e paradoxal. Porém, a aproximação novamente é parcial e, se resolve o problema de linguagem, não resolve o problema epistemológico que sempre estará em desequilíbrio.

Manigne, à semelhança de Renard, apresentou um gênero literário como solução para a aproximação da teologia com a literatura. Entretanto, ao invés de suscitar a linguagem semelhante e experiencial entre poesia e fé, suscitou a linguagem teoria/ficção que estaria tanto no ensaio como na teologia, pois, estas duas buscam dizer a verdade de “outro modo”. Solução que avançou um pouco mais na tentativa de encontrar algo de semelhante entre as linguagens das disciplinas do que entre a linguagens de experiência dos sujeitos.

Guardini apresentou traços parecidos com os de Rousseau ao observar a influência do cristianismo na literatura ocidental. Diferente de Rousseau, no entanto, procurou por temas mais amplos do cristianismo.

Von Balthasar talvez tenha sido, junto com Tillich, um dos mais ousados teólogos na vereda europeia e percorrer um caminho metodológico de concepção estética primeiro, de cunho mais geral, para depois derivar deste caminho a sua concepção analítica de obras literárias.

Von Balthasar não só percebeu que havia algo de teológico nas obras literárias e em seus autores, mas a Revelação divina na história da humanidade em linguagem estética. Assim, a história é um grande drama da Revelação comparável a uma obra literária. Se assim for, basta encontrar nas obras literárias as pistas dessa Revelação, assim como em seus grandes autores.

Como von Balthasar, Tillich primeiro criou uma metodologia geral de forma que a Revelação divina tivesse sua expressão na cultura com desdobramentos na estética. Por consequência, as produções da cultura, sendo a literatura uma delas, deveriam apresentar pistas revelatórias.

Tillich avançou um pouco mais adiante que seus colegas ao se preocupar em sistematizar as possíveis correlações que a teologia poderia ter com a arte. Ao fazer isso, praticamente resumiu a maior parte das intuições que se fixou na busca por uma literatura-teológica. Beco sem saída que insistentemente confundiu literatura com antropologia.

Metz foi na contramão para retomar o “velho” método da teologia narrativa. Nesse caso, vários teólogos deveriam ser encarados como escritores de literatura e não só de teologia. Mas,

o fluxo acaba sendo o mesmo: teólogos que fazem literatura estão nada mais do que fazendo literatura-teológica e não teologia.

Kuschel também seguiu a ideia de uma “literatura teológica”, das obras e dos autores, de preferência com temas da tradição cristã. Paralela a essa dimensão epistemológica, também vemos uma preocupação com a linguagem entre teologia e literatura, sendo que, para Kuschel, a linguagem da experiência converge as duas no que denomina como “o absoluto irreduzível”.

Schillebeeckx seguiu pistas parecidas com as de Balthasar e Tillich ao procurar a dimensão estética da Revelação. E, assim como Renard, Quelquejeu, Manigne, Kuschel e outros, percebeu a semelhança de linguagem entre teologia e literatura na experiência.

Por último, a questão modernidade e pós-modernidade nas atuais pesquisas pode ser interessante para pôr em relevância os problemas de gêneros literários e linguagens disciplinares entre teologia e literatura. Ademais, não só gêneros e linguagens como paradigmas de construção e desconstrução de conceitos, ideias e mentalidades, mas como técnicas e procedimentos políticos, mais atrelados aos jogos de poder do que propriamente ou tão somente a formas de expressar um saber científico ou experiencial.

Trigo, Gutierrez, Págan, e Scannone tiveram em comum preocupações atreladas à teologia da libertação, o que marcou suas leituras e análises de obras literárias que expressassem temas da tradição cristã relacionadas de algum modo com a hermenêutica sociológica e política. Logo, a preferência evidentemente foi procurar uma “literatura libertacionista”.

Todavia, ainda que a teologia nessa época pouco se interessava pela relação explícita e sistemática com a literatura, devemos encarar esses trabalhos de Trigo, Gutierrez, Págan, e Scannone como exemplos de uma crítica bem assentada nas intenções dos autores que eles estavam analisando. Intenções que estavam ancoradas igualmente na formulação de uma estética da identidade latino-americana, de uma cultura híbrida e mestiça, com evidentes impactos políticos e contraculturais.

Manzatto se apropria da literatura amadiana com um objetivo quase que velado de “catequisar” o “homem” amadiano. É claro, não podendo de fato fazer isso, catequiza os leitores de Jorge Amado a refletirem sobre os temas da tradição cristã incrustados na literatura do baiano. Mas, não devemos acusar Manzatto de não estar ciente dos impactos de sua pesquisa inicial. Na verdade, como bom pesquisador, reconheceu em muitos momentos as contribuições de suas descobertas, como também seus limites:

Confesso aqui meus limites, já que me posiciono em teologia cristã. Não digo que outras possibilidades não existem, nem que o cristianismo é superior a

outras crenças, simplesmente me situo dentro dele. (MANZATTO, 2007, p. 7).

Em todo caso, mesmo um pouco renitente, Manzatto compreende que as pesquisas estão caminhando por métodos que fazem justaposição entre teologia e literatura, evitando a forma mais conservadora da qual o próprio Manzatto partiu.

[...] outros métodos também têm seus limites, incluindo os métodos da teopoesia e o da correspondência. Parece-me que ali não se supera uma certa justaposição entre teologia e literatura, embora muitas vezes eu tenha a “tentação” de dizer religião e literatura, por faltar uma referência mais explícita à teologia. (MANZATTO, 2007, p. 11).

Fica evidente que Manzatto está se referindo ao método da teopoética de Kuschel (2007) e ao método da correspondência de Magalhães (2009). Métodos que foram desbravadores e influenciam metodologias recentes na trajetória da pesquisa da relação entre teologia e literatura. Metodologias que atualmente seguem justamente o caminho quase inevitável e irreversível da justaposição e entrelaçamento entre os dois saberes.

Conceição em parte é devedor de Manzatto e em parte é devedor de Barcellos. De Manzatto por seguir o modelo de antropologia subjacente em um autor e em sua obra. De Barcellos por seguir um modelo que ultrapasse apenas temas da tradição cristã e investigue temas mais amplos, especialmente os existenciais.

Na época da pesquisa de Conceição, tivemos a oportunidade de dialogar em um grupo de pesquisa orientado pelo professor Antonio Carlos de Melo Magalhães. Uma das questões metodológicas de Conceição girava em torno da possibilidade de uma “teoria literária teológica” ou “crítica literária teológica”. Na verdade, o próprio trabalho de Conceição, como também as atuais pesquisas, confirmam as suspeitas que ele tinha de que a questão metodológica acabasse por se desenvolver na trilha de uma literatura de cunho teológico, isto é, qual a teologia da obra-autor-gênero.

A tese de Eli Brandão, citada por Conceição, tem parâmetros semelhantes com aqueles que observamos em Rousseau e Quelquejeu. Não por acaso os três autores são fascinados pela poesia, pois parece que esse gênero literário conduz a uma conclusão redundante de que a literatura tem um parentesco muito próximo com a teologia pela via da experiência estético-religiosa. Mas, Brandão conseguiu se desvencilhar dos encantos da poesia e prosseguir por um curso hermenêutico bastante sólido para a discussão epistemológica. Brandão avançou ao trazer

à baila a questão pós-moderna de uma teologia e uma literatura que de algum modo precisar se tornar mais porosas às críticas das filosofias da linguagem.

Vale destacar que o trabalho de Brandão é mais um caso de universalização dos temas antropológicos com a ideia de palimpsesto universal. É interessante notar como a universalidade dos mitos reescritos se aproxima de Jorge Luis Borges, que desenvolveu a metáfora do livro universal em sua reescrita da literatura clássica.

Vilhena de Araújo e Carneiro Lopes seguiram uma metodologia igualmente pautada na busca por uma literatura com temas teológicos. Procuraram temas da tradição cristã, sendo que Vilhena de Araújo fez um comparatismo entre a literatura de Guimarães Rosa e a Divina Comédia, enquanto Carneiro Lopes entrou mais na dimensão existencialista do homem.

Pesa sobre Vilhena de Araújo e Carneiro Lopes, o fato de não serem teólogos. De certa forma isso foi positivo, porque os temas que desenvolveram não sofreram uma influência direta de um viés sistemático ou dogmático, típico de vários pesquisadores com formação apenas teológica.

Utéza Francis também não tem formação teológica, o que permitiu que ele desenvolvesse um comparatismo entre a obra de Guimarães Rosa e várias tradições religiosas. Mas, igualmente trata-se de uma pesquisa que teve como discussão epistemológica, nas entrelinhas, os temas teológicos.

Muito além de uma contribuição original proposta por Magalhães com o método de correspondência, está a sua busca incessante pela sistematização dos métodos até então apresentados à época da publicação de seu livro em 2000, premiado com o Jabuti. Isso provavelmente se deu porque Magalhães foi um dos pioneiros no Brasil na formação de grupos de pesquisa sobre o tema, novidade para muitos de nós. Logo, a questão metodológica foi um dos primeiros problemas a ser resolvido, diante de pesquisadores basicamente oriundos da formação teológica.

O método de Magalhães é, na verdade, uma sistematização do que aprendeu com Bloom e Miles, assim como com as pesquisas na Alemanha, principalmente Kuschel. Com estes pesquisadores Magalhães percebeu que a Bíblia deveria ser encarada como obra literária fundamental para literatura ocidental, assim como o seu personagem mais importante: Deus.

Assim, Magalhães apresentou para o Brasil, onde encontramos os principais trabalhos utilizando o método de Magalhães, um desafio para que os estudantes de teologia saíssem de seus casulos eclesiais e encarassem novas formas de “teologizar”.

O nosso trabalho de pesquisa no mestrado (CARVALHO, 2000) não foi inovador metodologicamente, seguindo a mesma trilha de uma antropologia literária, tendo o ensaio como gênero de prevalência, aprendido com Manigne. Cabe tão somente ressaltar a nossa preocupação epistemológica diante dos limites de linguagem da teologia e da literatura. No fim de nosso ensaio, percebemos que, se por um lado teologia e literatura possuem vários pontos de convergência, epistemologicamente elas sempre saem desequilibradas dependendo do gênero literário.

Klautau percorre metodologicamente a mesma trilha deixada pela busca de temas teológicos. Não obstante, foi mais ousado ao trazer a questão da aproximação da teologia com a literatura no campo da mitologia, provavelmente influenciado pela obra literária de Tolkien, que tem fortes características de comparatismo mítico.

Aliás, no texto de Klautau existe um vislumbre que não pode ser deixado de lado a respeito da função do mito na visão de Tolkien e de Borges para a interpretação do poema de *Beowulf*. Tolkien tem um interesse por este poema em termos de experiência com o mito, mais do que apenas o interesse histórico e filosófico. Tolkien se concentra nessa experiência com o mito porque para ele o importante é o impacto que o poema tem sobre o leitor. Na verdade, Tolkien vai além quando tenta diferenciar a alegoria do mito afirmando que:

The myth has other forms than the (now discredited) mythical allegory of nature: the sun, the seasons, the sea, and such things... The significance of a myth is not easily to be pinned on paper by analytical reasoning. It is at its best when it is presented by a poet who feels rather than makes explicit what his theme portends; who presents it incarnate in the world of history and geography, as our poet has done. Its defender is thus at a disadvantage: unless he is careful, and speaks in parables, he will kill what he is studying by allegory, and, what is more, probably with one that will not work. For myth is alive at once and in all its parts, and dies before it can be dissected. (TOLKIEN, 1997, p. 15).²⁸

Tolkien, ao fazer essa diferenciação entre alegoria e mito, demonstra não só a sua expertise de linguista e filólogo, como também a sua própria experiência com a literatura e a

²⁸ “O mito tem outras formas do que a (agora desacreditada) alegoria mítica da natureza: o sol, as estações, o mar e essas coisas... O significado de um mito não é facilmente posto no papel pela racionalidade analítica. Este é melhor quando é apresentado por um poeta que sente em vez de explicitar o que o tema ostenta; que o apresenta encarnado no mundo da história e da geografia, como nosso poeta tem feito. Seu defensor está em desvantagem: a não ser que ele seja cuidadoso e fale em parábolas, ele vai matar o que está estudando através da alegoria e, mais ainda, provavelmente isso não vai funcionar. Pois o mito está vivo como um todo e em todas as suas partes, e morre antes que possa ser dissecado”. (tradução de KLAUTAU, 2011, p. 52).

ficção. Reconhece que o mito é uma linguagem viva e que, se não for retomado em seu próprio ambiente, com o do poema e do poeta, morre, perde o sentido primeiro. Ou seja, Tolkien evita a velha armadilha funcionalista e estruturalista que vê o mito apenas como forma de organização do mundo e da natureza. O mito aqui é vivo na linguagem, de tal forma que pode ser “revivido” na linguagem, nesse caso, na experiência da leitura e interpretação. Primeiro, a leitura e interpretação do próprio autor de *Beowulf*, que não viveu realmente a época, mas que vivenciou o mito ao seu modo; depois, a leitura e interpretação dos que estão colhendo hoje as influências de um poema épico que tem ecos na cultura cristã ocidental anglo-saxã.

Por sua vez, Klautau deixa pistas de que o interesse de Borges no poema não tinha só um caráter temático sobre o Mal e a coragem, mas também um caráter de linguagem viva, que teriam sido cristalizados em metáforas poéticas (elementos caros à literatura borgeana). Inclusive, veremos como para Borges a metáfora não é instrumento linguístico propriamente, mas instrumento que, na sua estratégia de linguagem ficcional e poética, tem profunda relação com o mito, com a potência narrativa de sua literatura.

Borges argumenta por que motivo estudar os anglo-saxões numa composição escrita, em *Beowulf*. Para além da língua estranha, da distância geográfica, da diferença cultural, existe algo que a alma sabe: que o esforço do estranho mundo dos saxões reflete o esforço da transcendência, do superar-se em direção ao universo, ao todo que o desejo humano almeja. (KLAUTAU, 2011, p. 66).

“A alma sabe”. Tanto quanto Tolkien, Borges evita os gabaritos que muitas vezes tentam prender o poema em classificações estanques. Borges concebe o poema *Beowulf* como um dos ecos da alma ocidental ou, dizendo de outro modo, como poema formativo de mitos ocidentais. Aliás, para Borges a literatura inglesa encerrava uma espécie de buraco ctônico, cheio de ouro, guardado pela serpente do mito.

Tal qual Magalhães, Barcellos, em sua breve vida, teve fôlego suficiente para sistematizar as principais contribuições metodológicas da relação entre teologia e literatura. Tendo como pontos de vista os dois lados da moeda teologia-literatura, por causa de sua formação tanto de um lado como do outro, Barcellos fez uma revisão e apresentou a sua tese, embasada em grande parte nas lições de Gesché.

Blomm e Miles não inovam quanto ao método, mas trilham um caminho diferente para a análise de obras literárias. Na verdade, ao invés de analisarem propriamente alguma obra literária, como exemplo de aplicação de alguma metodologia, analisam os principais

personagens da tradição cristã que teriam influenciado a literatura ocidental. Talvez caminho não muito diferente como o proposto por Rousseau, que afirma a influência do personagem Diabo na literatura ocidental, ou dos caminhos propostos por Balthasar e Tillich sobre a influência da revelação na História e na Cultura ocidental.

Horton e Horrell são exemplos de uma metodologia mais tradicional que, como disse Barcellos, almejam uma obra literária portadora de uma reflexão autenticamente teológica. São autores que se afastam da ideia de uma teologia tornada cativa da literatura e seguem à risca a cartilha da teologia sistemática. Com fortes influências de tradição protestante, têm em seu currículo metodológico a herança apologética norte-americana.

O cenário não é novo. Na implantação da democracia norte-americana do século XIX, Tocqueville (s/d, p. 191) citou que:

[...] logo que se entra na loja de um livreiro nos Estados Unidos encontramos antes de tudo uma quantidade de tratados elementares destinados a dar a primeira noção dos conhecimentos humanos. A maior parte destas obras foram compostas na Europa. Os americanos reprimem-nos e adaptam-nos ao seu uso. Vem a seguir uma quantidade quase inumerável de livros de religião, Bíblias, sermões, anedotas religiosas, controvérsias, notícias de estabelecimentos caritativos.

Henry James confirmou as alegações de Tocqueville de que nos Estados Unidos a literatura crescia no seio de seu pragmatismo. Citou que o meio jornalístico e a produção em massa de novelas popularizavam a literatura. Tanto que em 1884 James escreveu um livro, *A arte da ficção*, para reagir contra os anseios protestantes de que um romance deveria, antes de tudo, ter um empenho moral. O seu ensaio é uma resposta irônica à uma conferência de Walter Besant, pregador reformista. James critica a visão protestante de Besant, que afirmava que uma obra literária deveria ser instrutiva, ter finais felizes, personagens simpáticos e um tom objetivo²⁹.

Rubem Alves (1982, p. 109) foi assertivo e até sarcástico ao tratar do tema. Segundo ele, para o protestante:

[...] a verdade não se constrói: descobre-se. E o lócus da verdade é um texto. Por isto conhecer é ler. Mas nunca escrever! Na escrita o homem se afirma como criador de significações. Na leitura ele se submete a significações já

²⁹ Sir Philip Sidney, poeta e crítico inglês do século XVI, afirma que as artes só possuem valor se conduzirem à ação virtuosa.

criadas. Esta é a razão, eu imagino, por que o Protestantismo se caracteriza pelo seu poder para criar filólogos e exegetas, e sua incapacidade para produzir literatura.

Mas seria injustiça dizer que a tentativa de “moralização” da literatura nasceu no contexto do protestantismo. Na verdade, a posição protestante foi precedida muito antes pelas proposições de Aristóteles, para quem “os seres ficcionais não são apenas reproduções do homem como deve ser, mas também modelos a serem imitados por todos aqueles em atingir sua excelência moral” (SEGOLIN, 1999, p. 19). Na *mimesis* aristotélica a literatura já era um vetor de moralismo. A diferença é que o protestantismo tentou muitas vezes arrastar a literatura para o chão da confissão.

Glissant teve poucas preocupações legitimamente teológicas. Quiçá Glissant nos deu uma contribuição para repensar tradições literárias que fogem de temas e tradições da literatura canônica ocidental. Nesse sentido, assim como fez Carpentier, Lezama Lima, Ángel Rama e outros, Glissant demonstrou que o desconhecimento das identidades culturais mestiças e híbridas não se encaixam em análises superficiais pela teologia ou pelas críticas literárias mais conhecidas.

Ao terminar a tarefa de desenrolar o fio nas veredas percorridas na biblioteca de Babel, a biblioteca das metodologias, percebemos que, na verdade, a ponta do fio terminou em outra vereda feita de outro labirinto: labirinto de labirintos. Neste labirinto, só vemos uma placa indicativa, geral, sem número ou ordem, escrita: mito. Só podemos deduzir que a trajetória que fizemos, em algum momento, nos despertou um destino que não estava sob nosso controle. Uma vez dentro do labirinto metodológico, devemos ter dúvidas a respeito do acaso. A neutralidade científica, a metodologia mais exata, não servem dentro da biblioteca de métodos. Nela, o esforço de saída só permite o embate com o Minotauro, para descobrir que a saída é, na realidade, outra entrada. Nessa biblioteca, não existe “saída metodológica”, apenas “entradas metodológicas”. São poucas as indicações e muitas as coincidências.

Ao desenrolar o fio nas veredas metodológicas, observamos algumas pequenas pistas em direção ao labirinto do mito. Na prateleira de um lado da vereda que desemboca no labirinto do mito, vemos Renard com a poesia, Balthasar com a estética narrativa e Schillebeeckx com a experiência narrativa. Na prateleira do outro lado, vemos Quelquejeu e alguns vislumbres de Klautau, que deixaram pistas do mito como possível fundamento para o diálogo da literatura com a teologia, ou, até mesmo, do possível berço compartilhado pela literatura quanto pela teologia.

Sendo assim, as veredas do labirinto do mito devem ser, por escolha ou destino, a nossa próxima jornada. Na biblioteca das metodologias, entremos na metodologia que nos atraiu, que nos seduziu, depois de anos de caminhada.

CAPÍTULO 2

O LABIRINTO DO MITO

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

XXIX

Assim então eles se alegraram
E foram jogar no campo de jogo de bola.
E durante muito tempo jogaram sozinhos.
Eles limpavam o campo de jogo de bola de seus pais.
E quando os senhores de Xibalba ouviram isso:
“Alguém lá em cima começou de novo um jogo sobre nossas cabeças.
Eles não se envergonham
De ficar batendo o pé por toda parte lá em cima?
Não está Hun Hun Ah Pu morto,
E Vuqub Hun Ah Pu,
Por tentarem se vangloriar diante de nós?
(BROTHERSTON; MEDEIROS, 2011, p. 191-192).

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

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

Santo Agostinho (Livro 11, cap. XIV) ao tentar dar uma noção sobre o tempo, afirmou: “Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei”. E completa; “Por isso, o que nos permite afirmar que o tempo existe é a sua tendência para não existir”.

Tentar definir o que o mito é, de alguma forma, esbarrar em seu poder fugidio, em sua imunidade a explicações racionais. Tanto as histórias extraordinárias dos gêmeos do Popol Vuh,

como as de Chicó, quanto a noção de tempo de Agostinho, estão no mesmo patamar, na mesma dimensão do mito, ou seja, da experiência, da vivência com algo que não pode ser explicado de forma cabal. Assim, o mito se dá na “não explicação”, na tendência em “não existir”, justamente porque existe de acordo com o que se conta, com o que se narra. Narração geralmente cheia de armadilhas e rotas imponderáveis.

Aliás, narrar é o núcleo de sentido do mito, mas também da religião e da literatura. Estes, mito, religião e literatura, estão no campo da experiência, do imediato, para, só em um segundo momento, serem mediados. São estratégias da linguagem humana que se encontram na categoria da primeiridade, conforme a Semiótica de C. S. Peirce (SANTAELLA, 1984), de onde surgem experiências monádicas, de um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado e se traduz em um simples sentimento de “qualidade”.

O parentesco do mito com a arte, e do mito e a arte com a religião, fez com que Benedetto Croce (1997), afirmasse que a arte é uma linguagem que se esconde sob um sentimento único, que ele chamou de “inefável”, isto é, que em seu poder inebriante, é indizível, que não pode ser explicado. Por isso, o mito segue em uma trajetória, uma vereda de negação ao patrulhamento inflexível do determinismo causal, dos modelos científicos de simplificação, disjunção, exclusão e redução; a ciência não dá conta de uma simplicidade tão complexa³⁰ quanto “eu só sei que foi assim”.

Outrossim, na astúcia de fugir da armadilha historicista e reciclar a função do mito, Lezama Lima (1988, p. 47), poeta e ensaísta cubano, almejou tecer a história da América Latina pelos contrapontos de “eras imaginárias”, pois são dimensões onde reinam as fábulas e os mitos.

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

Para o autor cubano, o comando da história não se daria pela sincronia dos fatos, que encontra grande dificuldade para entender e fixar a identidade cultural latino-americana, e sim, pela diacronia das imagens e das narrativas expressas na arte e na literatura. Da mesma forma,

³⁰ Morin denomina esse campo complexo de *Unitas Multiplex*.

o mito é estimulante justamente porque é difícil, porque apresenta uma resistência à compreensão, mas, ao mesmo tempo, incita e seduz na busca de conhecimento e teorização. Na medida em que cresce a dificuldade de entender o mito, cresce também a curiosidade e as fórmulas para tentar defini-lo.

O mito ainda pode ser comparado com um jogo dentre tantos jogos, feito de regras como de uma infinidade de possibilidades e versões. Dentre esses tantos jogos, talvez aquele que melhor se compare com os jogos de linguagem do mito é um jogo chamado apenas de “o jogo”³¹. A regra do jogo é extremamente simples: não se deve em hipótese nenhuma pensar no jogo, pois, a partir do momento que você pensa nele, imediatamente você perde. Logo, o objetivo do jogo, diferente da maioria dos outros jogos, não é ganhar, dado que você sempre perde. Quanto mais tempo não pensar no jogo, melhor. Entretanto, ao pensar no jogo, você deve anunciar que perdeu. Isso pode ser feito aos participantes ou mesmo para todos que conhecem o jogo. A comunicação pode então ser feita por qualquer mídia disponível, de jornais até redes sociais, ou apenas falando em voz alta “perdi”.

No que pese à forma bizarra e aparente *nonsense* do jogo³², o mito tem boa semelhança. O mito é o que é, e, se analisado ou pensado, logo o perdemos. A melhor forma de se aproximar do mito é não pensar nele. Mas, como isso para nós é praticamente impossível, devemos anunciar que perdemos. Anunciar nada mais é do que discursar sobre o mito, tangenciar sem nunca entrar, ou, uma vez dentro, nunca sair. O mito igualmente é um jogo de premeditada derrota. Mas, a derrota é exatamente o que faz do mito um jogo a ser jogado permanentemente. Uma vez que o conceito escapa, um novo ciclo de narração surge, de tal forma que o mito repousa no berço do princípio do eterno retorno.

Mas, como somos eminentemente metafísicos, aprendemos a pôr a experiência separada da razão e, ainda que “entre quem pensa e o que é pensado passa o mistério, o pensamento filosófico procurou sempre ultrapassar o mistério [...]. E, procurando superar o mistério, pendeu mais para as matemáticas e para as ciências do que para a arte e a religião” (MARASCHIN, 2004, p. 1). Ou seja, porque somos obsessivamente explicativos e retóricos, criando uma tendência e uma ânsia que dominou também os estudos e pesquisas sobre o mito, não por acaso

³¹ Também algumas vezes chamado de “jogo mental”.

³² Mais informações sobre “o jogo” podem ser obtidas em <http://ilostthegame.org/>, ou em [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jogo_\(jogo_mental\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jogo_(jogo_mental)).

a história das religiões, as teorias literárias, a antropologia, a linguística e outras ciências criaram as suas próprias mitogonias³³.

Na busca por alguma sistematização dos mitos, os berços de mitogonias nos deram uma ilusão “afirmando que o imenso labirinto não deixa de ter a sua planta, porque o mito nada mais é que ciência primitiva, ou história, ou personificação de fantasias do inconsciente, ou ainda algum outro “solvente” atualmente na graça dos sistematizadores” (RUTHVEN, 2010, p. 14).

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

2.1 ALGUMAS VEREDAS PERCORRIDAS PELO MITO

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

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

Evêmero não estava sozinho na busca por explicações “naturalistas” para fenômenos e eventos que, desde muito tempo, se mantinham preservados em narrativas lendárias, extraordinárias ou etiológicas. Seus “colegas” gregos, caminhantes da mesma estrada,

³³ A lógica seguida é: se temos mitologias procurando explicar a origem do universo (cosmogonias), a origem do homem (antropogonias), ou dos deuses (teogonias), temos mitogonias tentando explicar a origem dos mitos.

chamados filósofos Pré-socráticos, também apelidados de “naturalistas”, estavam interessados na natureza (*physis*) e na origem de todas as coisas. Embora tenham se inspirado em ideias antigas e míticas como a dos quatro elementos (fogo, terra, água, ar), de modo pioneiro procuraram explicações para a origem da natureza na própria natureza e não mais apenas nos poderes ou qualidades das divindades³⁴.

Para o cristianismo emergente dos séculos I e II d.C., o evemerismo caiu como uma luva para atacar o paganismo e afirmar que seus deuses tinham origens naturais e não sobrenaturais³⁵. Deuses, portanto, que não passavam de reflexos de qualidades ou poderes da natureza³⁶, ou como afirmava Frazer (1921, p. xxvii): “são explicações erradas de fenômenos, quer da vida humana, ou da natureza externa”.

Palaifatus, seguindo a trilha do siciliano e dos gregos, no século IV a.C., transformou eventos míticos em acontecimentos possíveis, isto é, história e não mito. Muitas vezes se faziam esforços no sentido de vincular um evento astronômico a episódios míticos. Em teorias mais modernas, vários personagens míticos teriam existido historicamente e, depois, teriam se tornado em ciclos lendários preservados primeiro em forma oral.³⁷

Todas essas investidas sobre as noções míticas, sejam evemeristas, palaifatistas³⁸, ou naturalistas, tiveram uma finalidade declarada: a demitologização, e um efeito colateral: a “para-história”, ou “aquela que registra não o que aconteceu, mas o que as pessoas, em diferentes épocas, diziam ou acreditavam ter acontecido³⁹” (GRANT, 1971, p. xviii). Ou, como afirma Ruthven (2010, p. 22): “assim como um mito pode ser tornado histórico, a história também é passível de mitificação”.

³⁴ No século VI a.C., Teágenes de Régio achava que os mitos deveriam ser interpretados como alegorias de eventos e fenômenos naturais da Terra.

³⁵ Vide Walter Raleigh em sua *The history of the World*, de 1614; George Sandys em *Ovid's metamorphosis*, de 1632; Jacob Bryant em *New System... of ancient mythology*, de 1774; Charles François Dupuis em *Origine de tous les cultes*, de 1794; Holbach em *Système de la nature*, de 1770; Robert Wood em *An essay on the original genius and writings of Homer*, de 1775; John Ruskin em *The Queen of the air*, de 1869; Francis Bacon em *The Wisdom of the ancients*, de 1619.

³⁶ Para Cícero, em sua obra *De Natura Deorum*, os deuses pagãos pertenciam às fábulas ímpias que apresentavam teorias científicas muito imaginativas.

³⁷ Joseph Justice Scaliger e Isaac Newton são exemplos que procuraram relacionar eventos míticos com eventos astronômicos (cometas, eclipses etc.). Hércules, antes de se tornar o mítico filho de Zeus de força sobre-humana, teria sido apenas um homem corajoso e exemplo de esforço diante das adversidades.

³⁸ Palaifatos, no século IV, igualmente acreditava numa causa histórica ou real para os mitos. Se fincava na ideia de que poderia existir um texto “original”. Paul Veyne o citou quando se debruçou sobre a crença dos gregos nos mitos em sua obra *Acreditavam os gregos em seus mitos?*

³⁹ No filme *Hércules*, de 2014, os roteiristas Evan Spiliotopoulos e Ryan J. Condal deram uma versão curiosa sobre a origem de Hércules. Ele seria apenas um homem que ganhou fama graças às crenças do povo e ao seu “bardo”, que procurava poeticamente exagerar seus feitos. No filme *Êxodo: Deuses e Reis*, Ridley Scott também deu sua versão demitologizada de Moisés. Inclusive, procurou explicações naturais para as pragas do Egito.

A avenida paralela à demitologização, ou para-histórica, teve ampla representação, mesmo por aqueles que não estavam intencionalmente tentando dar contornos míticos para o que acreditavam ser puramente histórico⁴⁰. Afinal, “os historiadores sempre contaram histórias. De Tucídides a Gibbon e a Macaulay, a composição da narrativa em prosa vívida e elegante sempre foi tida como sua maior ambição. Considerava-se a história um ramo da retórica” (LACERDA, 1994, p. 9).

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

Curiosa é a compreensão histórica cunhada por Arnold Toynbee, para quem certas civilizações dominantes na história, mesmo após o seu desaparecimento, são refletidas em civilizações posteriores. Toynbee pretendeu descobrir vinte e uma dessas civilizações que teriam existido em várias épocas e, quando estudadas comparativamente, elas revelariam ter passado por etapas semelhantes de desenvolvimento, auge e decadência, sendo a fase final marcada por um estágio universal. Desse modo, uma civilização inauguraria uma era imaginária que, posteriormente, daria lugar a outra era de outra civilização. As eras seriam semelhantes em todas as civilizações não tendo nenhuma delas primazia sobre a outra. Ora, essa “era imaginária”, que se repete em outra civilização, não é justamente uma compreensão para-histórica, quase de cunho mítico, ou, como veremos adiante, feitas de imagens arquetipais?

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

Outrossim, podemos citar uma tentativa mais amena, como a de Rudolf Bultmann, que demitologizou o Novo Testamento, mas devolveu, no lugar dos mitos, suas dimensões

⁴⁰ Edward Gibbon, historiador britânico, emprestou um estilo bem pessoal em sua interpretação da história romana em *A história do declínio e queda do Império romano*. Borges percebeu isso no historiador ao chamar a atenção na estratégia de redação usada para convencer narrativamente de que estava escrevendo “fatos reais” (BORGES, 2008, p. 71-72).

existencialistas. Assim, o Cristo que interessava à Bultmann era o Cristo do *kerygma*, ou o Cristo da pregação, em detrimento do Cristo mítico.

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

Se o existencialismo teológico tentou ler nas entrelinhas do Cristo mítico, não é de se surpreender que as interpretações psicológicas entrem na topografia que procurou tirar o poder do mito de seu ambiente original. Freud, por exemplo, estabeleceu uma “psicomitologia” para explicar porque algumas percepções que temos no mundo são baseadas em ilusões. Imortalidade, recompensa futura, mundo após a morte, seriam apenas ilusões, projeções de nossa vida psíquica. Logo, os mitos poderiam ser compreendidos como representações dessas ilusões projetadas e, mais, serviriam como vestígios de nossas próprias inquietações psíquicas⁴¹.

Apesar da mente “cientificista” de Freud, que achou o mito no interior da psique humana, Carl Gustav Jung fez justamente o trajeto oposto: os mitos não estão de dentro para fora, como projeções, e sim de fora para dentro, como introjeções. Os mitos, então, são representações ou imagens arquetipais que “pescamos” da história humana, como se a psique fosse um ímã que atraísse essas imagens. De qualquer modo, embora Jung fosse um insaciável “caçador” de mitos, acabou dando sua parcela de contribuição para que o mito saísse de seu berço narrativo local e ganhasse uma dimensão histórica universal e, portanto, acessível às superinterpretações⁴².

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

⁴¹ Freud não encarava os mitos de forma negativa, antes fez uso de vários deles. Da mitologia grega, por exemplo, tomou emprestado o mito do Rei Édipo e o de Narciso para explicar certas condições psíquicas como o complexo de Édipo e o narcisismo.

⁴² Em sua obra *Interpretação e superinterpretação*, Umberto Eco nos alerta para a possibilidade de um mesmo texto comportar diversas interpretações, em razão de sua plurivocidade, assim como também avisa como algumas dessas interpretações podem ser exageradas ou generalizantes.

1999, p. 19). Na *mimesis* aristotélica, a literatura e seus aparatos míticos já eram vetores de moralismo.

Se antes os deuses tinham se tornado representações de potências da natureza, agora a finalidade moral os transformou em personificações de paixões e virtudes. Ora a educação não podia ignorar a mitologia clássica, ora deveria manter distância com o risco de corromper. Para evitar a depravação dos deuses e ressaltar suas virtudes, o embelezamento da vereda moral foi inevitável, criando assim a abertura para o surgimento da alegoria aplicada à vida dos deuses. Fílon, Agostinho, Lutero e um sem número de intérpretes de Homero, deixaram uma tradição que impôs ao mito uma metalinguagem⁴³.

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

Muito da suspeita de que o mito poderia ter surgido do rito veio das inquietações de E. B. Tylor. Em sua obra *Cultura primitiva*, insistia que os mitos surgiram de uma dimensão ilógica e primitiva e que, portanto, o pensamento analógico antecedeu a lógica verbal, que é secundária⁴⁴. Lógica verbal que Tylor, assim como outros antropólogos, confundiram com sua própria lógica eurocêntrica sistematizante, isto é, como se o pensamento “primitivo” tivesse uma concepção não organizada e lógica da vida, ou que existisse algo que fosse anterior à uma determinada “mitologia”⁴⁵.

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

⁴³ Ruthven (2010) indica que Erasmo, figura fundamental do humanismo cristão, chegou a ver mais religião em alguns mitos gregos do que na própria Bíblia.

⁴⁴ Ruthven (2010, p. 50-52) cita nomes como Frazer, van Gennep, Hyman e outros que teriam se embrenhado na trilha rito-mito.

⁴⁵ Lévy-Bruhl desenvolveu a teoria da mentalidade primitiva. Segundo essa teoria, as sociedades primitivas eram dominadas por um pensamento pré-lógico, expresso em representações míticas.

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

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

Olhando melhor para a ponte da linguagem, se de um lado dela a interpretação das culturas tem a sua lógica própria, conforme Geertz, parece óbvio imaginar que do outro lado da ponte exista uma constante estrutural, conforme Lévi-Strauss. Se em uma ponta comanda elementos isolados e históricos, na outra ponta comanda uma configuração praticamente imutável; diacronia e sincronia se alternam. Por isso, é plausível afirmarmos que o estruturalismo é o caminho mais profícuo atualmente nas pesquisas sobre o mito. Desde as intuições de Piaget sobre as constantes psicogenéticas no desenvolvimento da cognição, passando pelos estudos da linguagem como “jogo de xadrez” de Saussure, o estruturalismo se tornou a ferramenta de análise por excelência para encontrar as constantes formais presentes em toda narrativa mítica. Assim, Alan Dundes aconselha aos folcloristas a procurarem, para além dos motivos diacrônicos, os “narremas” na *Chanson de Roland* e no *Poema del Cid*, enquanto Claude Lévi-Strauss, procurou “mitemas” nas mitologias dos índios sul-americanos” (RUTHVEN, 2010, p. 54).

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

O mito fez muitas outras incursões nesse labirinto de veredas que se bifurcam, além das expostas até aqui. Mas, uma vez no labirinto, não carece, pelo menos por enquanto, procurar

uma saída. Na verdade, a beleza do mito está justamente em ser um espelho do próprio labirinto: ambíguo, cheio de falsas entradas e falsas saídas, dado ao trajeto do que à chegada.

2.1.1 Algumas veredas do mito no labirinto da literatura

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

A ladainha que repete que a literatura é devedora da mitologia greco-romana não tem fim. O mantra é o mesmo: tendo os deuses sido esquecidos no passado mítico, onde reinavam soberanos, hoje se escondem no labirinto literário. Como bem observou Calasso (2004, p. 9), “os deuses são hóspedes fugidios da literatura. Deixam nela o rastro dos seus nomes”.

No Renascimento, a mitologia contribuiu para a fraseologia dos poetas e dos dramaturgos. Quase todos os poetas do século XIX são devedores do panteão divino, visto que “não havia necessidade de supor que os velhos deuses não tinham sido vistos desde a Idade Média. Era simplesmente questão de saber como e onde procura-los” (RUTHVEN, 2010, p. 82).

Os deuses se manifestam intermitentemente, de acordo com a expansão e o refluxo daquela que Aby Warburg chamou de “onda mnêmica”. A expressão, que se encontra no início de um ensaio póstumo sobre Burckhardt e Nietzsche, alude àqueles sucessivos choques de memória que atingem uma civilização em relação ao seu passado, neste caso àquela parte do passado ocidental que é habitada pelos deuses gregos. Toda a história europeia é acompanhada por essa onda [...]. (CALASSO, 2004, p. 25).

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

José Lezama Lima, em *A expressão americana*, um ensaio provocador, denunciou o cansaço clássico na Europa e, por esse motivo, revelou como um sem número de literatos

aproveitaram a lacuna deixada pela mitologia clássica. No lugar dos velhos mitos gregos, que durante tanto tempo colonizaram a Europa, tomava assento a mestiçagem, a mistura dos elementos outrora sagrados da religião branca e católica com os elementos das tradições sagradas indígenas e negras. Em uma mesa barroca, em um jantar mestiço, de antropofagia eucarística, os mitos dos dois lados do oceano, Europa e América, agora misturados, deveriam substituir o esgotamento da mitologia ocidental.

O homem para Deus “e as outras coisas sobre a face da terra são criadas para o homem”. O homem para Deus, se o homem desfruta de todas as coisas como num banquete cuja finalidade é Deus. O banquete literário, a prolífica descrição de frutas e mariscos, é de jubilosa raiz barroca. Tentemos reconstruir, com platerescos assistentes de um outro mundo, uma dessas festas regidas pelo afã, tão dionisíaco quanto dialético, de incorporar o mundo, de fazer o seu mundo exterior, através do forno transmutativo da assimilação. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 90).

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

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

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

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

literários e a literatura uma mitologia “deslocada”. Para Malinowski o mito tem sementes na epopeia e no romance. Para Vickery (1966), o mito é matriz da literatura e pode ser procurado na história dos passos literários. Mas, não precisamos ir tão longe, o romantismo alemão de Schiller já venerava a beleza dos mitos pagãos e Schlegel estava desejoso em criar uma nova mitologia, talvez uma mitologia feita de literatura.

Palavras que ressoaram na mente de Yeats quando intitulou “tremor do véu” a primeira parte de *Autobiographies*. E, sobretudo, quando, na noite de estreia de *Ubu Roi*, disse a alguns amigos: “Depois de Stéphane Mallarmé, de pois de Paul Verlaine, depois de Gustave Moreau, depois de Puvis de Chavannes, depois dos próprios versos, depois de toda essa cor sutil e desse ritmo nervoso, de pois dos pálidos tons mesclados de Charles Conder, o que mais é possível? Depois de nós, só o Deus Selvagem!”. (CALASSO, 2004, p. 99).

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

T. S. Eliot, confirmado por E. R. Curtius, antecipava que, com o tempo, em lugar do método narrativo, deveríamos usar o método mítico. O próprio Curtius, em suas intuições sobre como a história grega a latina permaneceu sem interrupções até a Idade Média, vaticinou que seria impossível empregar qualquer outro método para escrever a história que não fosse a da ficção. Em outras palavras, a literatura seria agora o ambiente natural do mito e da história. Algo que Kermode (1962, p. 37) diagnosticou ao dizer: “no território do mito, podemos curto-circuitar o intelecto e liberar a imaginação que o cientismo do mundo moderno suprime; e esta é a posição central moderna”.

Não por acaso a crítica da literatura à religião tantas vezes afirmou que a literatura deve superar a religião, e tem ela que ser a expressão mais profunda da transcendência. Posição defendida pelo escritor Gottfried Benn (1968), que declarou: “os deuses mortos, os deuses da cruz e do vinho, ainda mais que mortos: mau princípio estilístico, quando a gente se torna religioso, abrandando a expressão”.

Benn, assim como outros ensaístas e escritores, confiam absolutamente na literatura como o novo mito, a aventura espiritual mais alta que o ser humano possa provar. Mas, que literatura é essa que se permite preterir dos mitos clássicos ou da religião? Que literatura basta a si mesma que se torne o único espaço de expressão dos deuses, da religião ou do mito? Calasso

(2004) chama tal literatura de “literatura absoluta”. Tendo começado com os romantistas alemães e seguido até a morte de Mallarmé, é reatualizada na pena dos escritores.

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

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

A ficção oferece menos dúvidas e mais certezas, ao passo que o real empresta menos certezas e, portanto, mais dúvidas. Com o sinal trocado, o mundo voltaria a ser perfeito se a ficção não fosse, ela mesma a grande dúvida. Dito de outra maneira: se a realidade fosse transparente à linguagem, a ficção não seria necessária. A existência do discurso ficcional explicita a dúvida crucial que sentimos quanto à “realidade da realidade”. (BERNARDO, 2004, p. 23).

Borges (2008, p. 73), também desnuda a estratégia da linguagem literária utilizada para simular a realidade: “Eu aconselharia esta hipótese: a imprecisão é tolerável ou verossímil na literatura porque sempre tendemos a ela na realidade. A simplificação conceitual de estados complexos é muitas vezes uma operação instantânea”. Ou seja, na mesma medida que a nossa consciência apreende a realidade de modo intencional e seletivo⁴⁶, a literatura expressa a realidade ou a imita igualmente de forma intencional e seletiva, de um jeito que “[...] toda atenção, toda fixação de nossa consciência comporta uma omissão deliberada do não interessante” (BORGES, 2008, p. 73).

Para “imitar” a realidade, a ficção, especialmente nos gêneros literários, faz uso de mecanismos do discurso que estão presentes na forma como pensamos a realidade. Tendo isso

⁴⁶ É muito provável que Borges esteja usando um aporte teórico da fenomenologia de Husserl e de Merleau-Ponty. A definição básica da fenomenologia é que toda consciência é sempre consciência de alguma coisa. Dizendo em outras palavras, não temos consciência da totalidade, de tudo ao mesmo tempo, senão daquilo que intencionalmente o fenômeno permite. A realidade não sendo perceptível “em si”, só pode ser percebida pela redução fenomenológica, ou pelo fenômeno que se nos apresenta.

em mente, Borges afirma que é legítimo deduzir que o principal problema da arte romanesca é a causalidade e a “magia”. Um romance pode “copiar” as relações de causa e efeito, mas, sozinhas, não tem o mesmo efeito se não agregar o efeito da magia. Enquanto a causalidade dá conta dos processos comuns da narrativa, das coisas simples e descritivas, a magia permite as relações entre coisas, situações e personagens que não são reais, mas estão na ordem do discurso. Ora, se estão na ordem do discurso, tudo é possível.

Esse procedimento ou ambição dos antigos homens foi submetido por Frazer a uma conveniente lei geral, a da simpatia, que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes, seja porque sua figura é igual – magia imitativa, homeopática –, seja pela existência de uma proximidade anterior – magia contagiosa. (BORGES, 2008, p. 90).

Nesse caso, Borges sustenta que as leis “naturais” de causa e efeito que regem a realidade, que, inclusive, permitem as relações mágicas entre objetos distantes⁴⁷, igualmente regem a vocação narrativa da literatura. As regras são as mesmas, rígidas e com poucas variações. Borges, inclusive, aponta que, sejam os escritores dependentes dos clássicos (que para ele é maioria), sejam para os escritores atados às expressões romanescas modernas, a literatura exige certas operações quase imutáveis, por mais extraordinárias ou incríveis possam ser as relações de causalidade. Nas palavras de Wood (2012, p. 17):

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

A solução fenomenológica de Borges pode ser igualmente exemplificada pelas elocubrações de Bachelard. Para ele é a fenomenologia da alma humana que instala o primeiro compromisso com o discurso, com a possibilidade de narrar. Nesse caso, em se tratando de uma obra literária, o fenômeno que marca a alma humana com a literatura é uma fenomenologia da imaginação. “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 1998, p. 2).

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

Em termos antropológicos, o homem, sendo um ser “falante”, sempre enquadrado pela linguagem, captura experiências vividas na imagem. “Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro. À *função do real*, [...] é preciso acrescentar uma *função do irreal* [...]” (BACHELARD, 1998, p. 18). Dizendo de outro modo, Bachelard visualiza a literatura como uma antropologia transcendental, do homem que se abre para a experiência com a obra literária e eufemiza a realidade.

Desse modo, a eufemização pelo discurso, pela narração, é uma ladainha sem fim sobre o que é a realidade, coisa que o mito e a literatura têm de sobra. É por isso que a consciência na literatura talvez tenha nascido do solilóquio das orações, das confissões e dos exercícios espirituais. “O solilóquio interior permite a repetição, a elipse, a histeria, a vagueza – a gagueira mental” (WOOD, 2012, p. 124).

2.1.2 Algumas veredas do mito no labirinto da teologia

Abordar a relação entre mito e teologia é, no mínimo, uma empreitada temerária. Se por um lado mito e mitologia aparecem e desaparecem nas intermitências do labirinto literário, por outro lado, o mito no labirinto teológico parece estar escondido em algum jardim secreto. O que lembra o conto *O jardim de veredas que se bifurcam* de Jorge Luis Borges, em que um oriental se isolou do mundo para escrever um romance e construir um jardim e, só depois de sua morte, se descobre que tanto o romance, quanto o jardim são, na verdade, um labirinto. Em outras palavras, a teologia nasceu do mito, mas, ao isolá-lo em algum canto, construiu em volta de si um labirinto metafísico, de catafática jardinagem, ou dizendo aos modos de Bachelard, tentando o tempo todo, nesse jardim de veredas bifurcadas que é a teologia, “explicar a flor pelo adubo”.

Em termos metodológicos, o mito, por ter uma característica narrativa e poética, invariavelmente foi destacado como linguagem quase que exclusiva da literatura e quase nada da teologia. Quando a teologia tentou se aproximar do mito, pegou emprestado epistemologias diversas, especialmente aquelas que fizessem uma ligação do mito com o fundamento simbólico de toda religião, mas não procurou o mito nela própria e muito menos entender que se trata de um de seus fundamentos básicos.

Na relação binária teologia-literatura, o mito acabou sendo visto como um fundamento da literatura, mas pouco da teologia. Já que a literatura tem um caráter de experiência, e de

forma distante um caráter de racionalidade lógica, concluiu-se que o mito só poderia ter uma ligação íntima com a literatura. Por exemplo, o mito ligado ao poema e, este, por sua vez, ligado à música e ao ritual, movimento que parece ter sido natural para a ancestralidade mítica, facilitou muito a ilação entre mito e religião, mas não entre mito e teologia. Razão pela qual a trajetória metodológica nesse campo de pesquisa está há tanto tempo fazendo da literatura o seu espaço de análise temática, seja da poesia ou de qualquer outro gênero literário, sem grandes distinções. Ora os estudos partem de temas já bem definidos pela própria teologia e pelo cristianismo (o mal, o bem, o pecado, a salvação etc.), ora partem de temas que carecem da ajuda de conhecimentos científicos que encaram o mito como curiosidade linguística, antropológica ou sociológica. Alguns temas são tão específicos (como o tema do herói, da coragem, das virtudes etc.), que só permitem uma análise simbólica do mito pelas tradicionais escolas de Religião Comparada, História das Religiões e Fenomenologia da Religião. Afinal, fica mais fácil ver o mito como coisa da literatura para que as conclusões teológicas sejam imunes aos aspectos místicos e sincréticos que inevitavelmente encontramos nas obras literárias.

A memória histórica nos leva a observar que a teologia, sob a perspectiva da Ciência da Religião, claramente tem seguido a tendência das ciências em geral, ou seja, privilegiar o discurso racional, fixado e sistemático na busca de um espaço cada vez mais inteligível. Muitas das incursões por caminhos que pudessem registrar de modo mais patente o discurso da experiência religiosa mística e intuitiva, típicas do discurso mítico, foram as vezes deslegitimadas.

Desse modo, a aproximação da teologia com o mito sempre foi difícil e se deu de forma indireta ou transversal. Sim, elogios foram feitos ao discurso mítico e os vários estudos teológicos realizados até aqui não escondem a sua vocação para retomar o mito como um tema fascinante. Mas, tais estudos ainda se ressentem e têm certo receio de afirmar que a teologia tenha parentesco com o mito, ou que tenha do mito o seu berço, origem ou fundamento.

Até o presente, o método teológico não suportou muito bem a possibilidade de confessar que a teologia seria uma forma de linguagem mítica eufemizada, travestida de uma racionalidade lógica. É claro que a teologia não pode fugir de seu aspecto racional e negar o que encontramos em quase todos os manuais de teologia, ou seja, que a teologia é a racionalização e a sistematização lógica das experiências de fé. Porém, esse também é um jeito de dizer que a teologia estaria do lado oposto do mito e o que temos, no máximo, são exaltações

da importância do mito, sem levar em conta as consequências epistemológicas que isso representaria para a teologia.

As evidências são históricas. Na busca por um caminho apologético, isto é, de defesa da fé cristã emergente diante de uma cultura pagã grega, a teologia asfaltou a sua estrada metafísica. Aqueles mitos da Bíblia, compreendidos como eventos históricos, como modelos literais de moral, foram seguidos por uma metafísica de linguagem filosófica bastante duvidosa. É o caso dos debates doutrinários realizados a partir do século IV d.C. nos concílios ecumênicos. Já no concílio de Nicéia, na busca por unidade doutrinária, a linguagem teológica, que perdura até hoje, transformou o “mito-Jesus” em uma metafísica das naturezas que nunca chegou a um termo satisfatório, mesmo depois de séculos de discussão⁴⁸.

Nesse eixo da história da teologia, sem dúvida a teologia sistemática, por exemplo, poucas vezes permitiu uma real aproximação do mito. Seu estatuto disciplinar logocêntrico, fixado e explicitamente ligado a uma atitude filosófica que se contrapõe às imagens oriundas das artes em geral, naturalmente gerou uma teologia representante do iconoclasmo ocidental. O interesse doutrinário, partidário da dogmática disseminada no seio da igreja e dos seminários, legou às imagens e às experiências a serem um subproduto cultural.

Não é acidental, portanto, que a sistematização é um dos primeiros “esconderijos” na qual a teologia se refugia para dialogar com qualquer coisa que a ameace. Serve como ponte suprema para permitir passagem a outros saberes e ciências, assim como meneios e maneirismos corteses diante de outras tradições religiosas e culturais que não sejam as suas próprias. Parece faltar uma “confissão de fé” por parte da teologia em relação ao mito, que vá para além da sua negação peremptória contra o próprio mito. Também porque a história da teologia prova que a metafísica engoliu, tal qual pantagruel, qualquer elemento mítico que levasse a teologia de ser acusada de pagã. No fim, a teologia criou o seu próprio “grande mito”, a sua independência narrativa, e reservou para si mesma a sua “ficção absoluta”, isto é, o seu secreto desejo de dominar o discurso diante de outras ciências.

Mas será que a teologia, por causa de sua vocação apologética, metafísica e sistemática não tem espaço para o discurso do mito, das artes ou da literatura?

⁴⁸ Foi notória a indecisão doutrinária por parte dos dois lados do Império romano nesses concílios. No primeiro concílio, de Nicéia, por exemplo, se defendeu a divindade de Jesus diante da postura arianista, que defendia a humanidade de Jesus. No concílio seguinte, mesmo depois do arianismo ter sido considerado uma heresia, se defendeu justamente a humanidade de Jesus. No próximo, no de Éfeso, volta-se a ser defendido a divindade de Jesus; no seguinte, em Calcedônia, é retomada a questão da humanidade, e assim sucede até o terceiro concílio de Constantinopla. Foram cerca de 350 anos para se concluir, em uma linguagem metafísica, o credo ortodoxo.

Na verdade, no jardim secreto, onde o mito viceja, a teologia pode ser encontrada fazendo jardinagem nas veredas de sua origem. Quase sem querer, sem intenções declaradas, a teologia, cheia da libido que o mito instiga no inconsciente coletivo, contra os quais os discursos racionais acreditam que estejam vacinados, vez ou outra, deixa algumas pistas que podem nos conduzir pelas veredas bifurcadas do jardim mítico.

Desdenhando de qualquer obstáculo que uma ciência possa encontrar, será justamente a origem apologética, aquela que continua nas entranhas epistemológicas da teologia, uma das melhores pistas para a vereda mítica. Isso ocorre porque, na urgência de defender sua metafísica contra os ataques externos de outras ciências, a teologia elaborou seu escopo hermenêutico calcado nas “linguagens de empréstimo”. Ao emprestar a linguagem de uma ciência, de um saber ou “imitar” as operações de “jogos de verdade”⁴⁹ de um conhecimento específico, a teologia inevitavelmente trabalha no campo da hermenêutica. É por isso que o horizonte cognitivo ou teórico da teologia tende a ser do tipo hermenêutico, isto é, “a racionalidade própria da Teologia, enquanto ‘ciência humana’, é do tipo hermenêutico: ela procura compreender” (BOFF, 1998, p. 24).

Para realizar a sua tarefa hermenêutica, a teologia lança mão de diversas mediações teóricas para constituir o seu discurso sobre a fé. Sendo o discurso “o ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos” (BRANDÃO, 1996, p. 12), a realidade humana é pensada pela teologia no interior de uma linguagem. A lógica discursiva da teologia forma-se a partir de enunciados que revelam uma certa regularidade. Agrupados num sistema de temas e teorias que se repetem, constrói o seu estatuto científico. A teologia reflete sobre a realidade segundo seu próprio sistema discursivo, sua própria linguagem. Abraça temas e teorias no intuito de se engajar na realidade histórico-social de um modo singular. “Dispondo de ferramentas teóricas, tomadas da filosofia e de outras ciências, o teólogo submete o dado positivo a processo de aprofundamento e de inteligibilidade” (LIBANIO e MURAD, 1998, p. 97).

Uma pista razoável para a teologia sair de seu claustro epistemológico e abraçar a sua origem mítica foi apontada por Eliade (2013, p. 123), na noção de transcendência.

Nos níveis arcaicos da cultura, a religião mantém a “abertura” para um Mundo sobre-humano, o mundo dos valores axiológicos. Esses valores são “transcendentes”, tendo sido revelados pelos Entes Divinos ou Ancestrais míticos. Constituem, portanto, valores absolutos, paradigmas de todas as

⁴⁹ No sentido proposto por Foucault, que desenvolveremos logo adiante neste capítulo.

atividades humanas. Como vimos, esses modelos são vinculados pelos mitos, aos quais compete acima de tudo despertar e manter a consciência de um outro mundo, do além, - mundo divino ou mundo dos Ancestrais. Esse “outro mundo” representa um plano sobre-humano, “transcendente”, o plano das *realidades absolutas*.

A teologia opera no campo hermenêutico exatamente porque está subsumido na noção de transcendência, presente tanto no mito como também na teologia.

O caminho não é novo. O teólogo Karl Rahner também percebeu que existe uma abertura transcendental do homem para o mistério absoluto. Para Rahner, a teologia está na tensão entre um a priori transcendental e um a posteriori categorial-histórico; o discurso da experiência, que é transcendental, deve inevitavelmente passar pelo discurso de uma antropologia teológica transcendental. Em face do mistério e do inefável, não há razões para um *sacrificium intellectus* e nem para um verbalismo incompreensível. “É essencial a todo conhecimento espiritual e, logo, também, ao conhecimento teológico, que toda questão a respeito de seu objeto seja igualmente uma questão sobre o ser do sujeito conhecedor” (RAHNER, 1969, p. 21).

Em termos ontológicos, não é só a teologia que é metafísica, senão também o espírito humano. A realidade, só passível de ser apreendida na sua dimensão fenomenológica, permite muitos espaços para o mistério e, por causa disso, para a sua inerente narratividade, para a sua verborragia explicativa sem fim.

Por conseguinte, todo e qualquer tema que interesse ao espírito humano é teologal, ou seja, pode ser enfocado a partir do postulado ou da presumida experiência de tal Realidade fundante – em si teológica. Mas sempre será prudente que o teólogo considere o que já dizia R. Alves: a Teologia não é um falar sobre o mistério, mas um falar diante dele. Ou seja, ele pronuncia-se a partir da experiência, de resto, irredutível à observação científica. (SOARES, 2013, p. 655).

Não precisamos seguir tão mais adiante para compreender que, se qualquer tema que interesse o espírito humano é teologal, justamente por seu aspecto de transcendência, fica evidente que o mito é tão teologal quanto qualquer outro tema que envolva o viés eufemizador do discurso.

Em Tillich e Pannenberg, por exemplo, a teologia é uma antropologia, seja em termos de cultura (Tillich) ou história (Pannenberg). Assim como a teologia da libertação, que seguiu o mesmo caminho de uma reviravolta antropológica, de uma teologia de baixo para cima, isto é, do terrenal ser humano para o divino céu. O efeito dessas intuições permite a entrada do mito

enquanto poder narrativo da cultura e suas expressões e do poder narrativo da história e suas memórias.

Na vereda da transcendência, Romano Guardini elaborou a sua visão (*Anschauung*) polar da teologia, ou seja, abandonou o simples conceito para somar a ele a intuição. Algo que o teólogo suíço Hans Urs von Balthasar, igualmente fez ao dar amplo espaço à uma estética teológica. “Diante do belo – aliás, não propriamente diante dele, mas nele – é o homem todo que vibra. Ele ‘encontra’ a beleza não só agarrando-a, mas experimenta, antes, a si mesmo como agarrado e tomado como posse por ela” (BALTHASAR, 1967 *apud* GIBELLINI, 1998, p. 243). Beleza ou estética que vicejam tanto na busca por transcendência, quanto nas intenções narrativas das artes⁵⁰.

O teólogo católico Johann Baptist Metz criou uma teologia política baseada na memória, na narração e na solidariedade. A memória das tradições cristãs deve ser transformada em narração que, por sua vez, deve ser transformada em solidariedade. Ou seja, na mediação entre memória e práxis, está a narração, típica dos mitos e não só dos dogmas.

O que chama a nossa atenção nessas intuições de Metz é a sua perspicácia em vislumbrar na “fresta” da porta mítica a competência narrativa da teologia, entendendo aqui o mito justamente como elemento eufemizador do discurso sisudo da teologia. Entre a vereda da tradição e a vereda da caridade, Metz calçou uma vereda narrativa e, por isso, ponte entre uma e outra.

Retomando a vereda onde mora Paul Tillich, temos a interdependência entre religião e cultura pela noção de transcendência. Em outras palavras, a cultura é um espaço visível da religião e onde os homens determinam suas experiências e vivências.

O teólogo belga de língua flamenga, Edward Schillebeeckx, tentou demonstrar a relação entre teologia e experiência, sendo esta última emergente nas produções culturais. Para ele, toda ambição antropológica nada mais foi do que uma busca por sentido. Mas, diferente de Tillich, o teólogo belga não compreendia que a cultura ou as experiências fizessem as perguntas e à teologia coubesse as respostas. Antes, pelo contrário, a teologia deveria estar na própria experiência a partir de um significado “mundanamente inteligível”, um sentido secular que não fosse divorciado da realidade humana. Nesse caso, a experiência de fé, aquela que busca o sentido último, pode travestir-se de uma narrativa “antropológica”, como aquelas que encontramos nos mitos.

⁵⁰ Balthasar via na dramaturgia a sua inspiração para compreender que o “palco da vida” podia ser encarado como uma grande narrativa teologal.

Jean-Claude Renard (1976), apontou que a teologia, ao trabalhar com a noção de transcendência, pôde criar uma ponte com outras linguagens que igualmente estão inseridas nessa abertura transcendental. A linguagem poética e ficcional, por exemplo, formadora da linguagem literária, constantemente recorre ao “mistério”, a um “absoluto irreduzível”. A palavra poética teria a capacidade de representar o irrepresentável e formular o informulável e, por esse motivo, a literatura teria um parentesco com o mito e com o símbolo.

Essa concepção peculiar de Renard se deve muito à sua vivência não só como teólogo, mas também como escritor imerso nas experiências místicas da poesia.

El interés de JCR en estos diálogos, donde teología, poesía y mística se encuentran para testimoniar de la Libertad del Espíritu me parece suficientemente justificado en su trayectoria biográfica y bibliográfica; las reflexiones en prosa que Renard fue publicando e intercalando con su creación poética fueron inspiradas en buena parte por su conocimiento de grandes obras de filosofía, teología y espiritualidad con las que hubo de familiarizarse debido a su trabajo editorial, y también a los encuentros personales con algunos grandes autores, como Alain, o Bachelard en filosofía, Von Balthasar, Teilhard de Chardin y Chenu, en teología; pero arraigan y se nutren de la osadía y perplejidad que la generación de su poesía iba suscitando en él, haciendo del poema una búsqueda interminable, y de sus inquietudes espirituales y filosóficas una marcha incesante y comprometida hacia la palabra esencial que considera su Destino. (ROLLÁN, 2014, p. 141).

O autor exemplificou sua tese com as literaturas da alta e baixa antiguidade⁵¹ que tinham relação com as experiências sagradas, mágicas e iniciáticas. Documentos literários dessa época teriam preenchido primeiro uma função religiosa, numa espécie de drama cujos heróis são deuses, semideuses ou homens.

Bernard Quelquejeu (1976), nas mesmas passadas de Renard, mostra que existe uma clara relação da teologia com o mito em sua antiga relação com a natureza mítico-simbólica da linguagem.

Quelquejeu criticou as conclusões a respeito da poesia e da literatura resultantes das teses propostas por escritores, filósofos e poetas nos dois últimos séculos de nossa história ocidental. Conforme suas deduções, essas teses teriam afetado profundamente a linguagem literária, que antes tinha uma relação com o mito e com o símbolo, e esvaziado o conteúdo oracular e divino do escritor: “Assim nos encontramos, neste declinar do século XX,

⁵¹ Renard não detalha a que época realmente está se referindo com alta e baixa antiguidade. Porém, segundo os exemplos de documentos literários que expôs, parece indicar as literaturas clássicas do ocidente, como as de Homero, e também de outros autores greco-latinos.

caminhando rumo à reinvenção de uma essência não ‘lógica’ da linguagem e, correlativamente, rumo à descoberta de uma escuta ‘fabulosa’, mas não fantástica, do mito” (QUELQUEJEU, 1976, p. 55).

E se a teologia fosse um jogo imbrincado na linguagem ocidental? E se, fora do tabuleiro da fé, a teologia, de um modo quase secreto, de desconfiadas pistas, tenha montado suas peças numa linguagem “soteriológica secular”? E se essa “teologia escondida” é justamente o jogo de linguagem que move a nossa voragem por sentido, tal qual faz o mito?

Em um comercial de creme dental, nos conselhos de uma nutricionista, nos rituais de beleza na academia ou no cabeleireiro, nos apelos da política ou da educação, na “evangelização” dos cientistas ou das tecnologias, a “soteriologia secular”⁵² é onipresente. A lógica da salvação é simples: a adoção do “produto”, da “verdade”, equivale à salvação recebida; a negação equivale a danação. Dentes saudáveis, dieta saudável, corpo e cabelos belos, cidadania exercida, conhecimento garantido, nova tecnologia adquirida pela renovação do smartphone, da televisão, do automóvel, etc., adquirem estatuto de verdade que salva. Foucault suspeitou que essa linguagem soteriológica presente na teologia poderia explicar bem o jogo de sentido que adotamos para construir a realidade moderna. Num jogo de verdade, a operação da linguagem lembra muito bem a “iatrogenia”, isto é, ao mesmo tempo em que produz a cura, também pode produzir efeitos colaterais. Com certas estratégias pode até inventar problemas e doenças que quer curar. São promessas que geram efeitos de verdade e que esperamos que sejam cumpridas. Espera geralmente realizada e, por consequência, indubitável.

Foucault aponta que os regimes de verdade regulam o jogo da verdade. A linguagem não é um campo definido e descritivo, é um fluxo sem núcleo, está dada. De certo modo, o discurso sobrevive porque parece dado e não imposto, é um jogo. Os indivíduos são constrangidos a seguir os atos de verdade. A verdade aqui é tautológica, se retroalimenta, é imanente e, portanto, sem resistência, ou, no máximo, a resistência pertence ao próprio regime. Mas, é justamente esse regime que permite a ilusão da mudança, a transformação do jogo. No fim, permanecemos no mesmo torvelinho. O conteúdo do verdadeiro são as crenças, mas elas são fugidias e permitem o jogo agonístico⁵³. Os regimes de verdade são luz que iluminam as

⁵² “Soteriologia secular” é o nome que escolhemos para resumir as ideias que estão presentes na noção de “jogos de verdade” que está presente na obra *Do governo dos vivos*, cursos de Foucault organizados em uma coletânea.

⁵³ Foucault, citando o livro IV das *Instituições Cenobitas*, diz que Cassiano instrui os noviços a jamais esconder os pensamentos que inquietam o coração, mas torna-os conhecidos no momento mesmo em que nascem, comunicando isso ao seu superior. Ou seja, são duas obrigações – obedecer tudo e nada esconder. Essas obrigações formam a subjetividade cristã e por consequência, a subjetividade ocidental. O exame de si mesmo por parte do

peças de um caleidoscópio (peças como a sexualidade, a educação, a política, o crime etc.). Para Foucault nada é “a coisa” em si, como dada. A loucura não é dada, a educação não é dada, são inventadas.

Portanto, a linguagem se privilegia de técnicas e práticas psicológicas, médicas e jurídicas para operar o seu jogo pedagógico. O conhecimento não é suficiente, há necessidade de se converter, de acreditar como fundamento da vida. Assim como no mito, a soberania do discurso soteriológico se instaura pelo medo, pela necessidade de produzir subjetividade que se “autopatrulha”.

2.2 CAMINHANDO PARA UMA VEREDA “MITODOLÓGICA”

Já era quase três horas da manhã e Rorio não conseguia dormir com todos esses pensamentos voando de um lado para o outro em sua cabeça. E lá estava ela, ali ao lado, bela, brilhando, e não havia nada que pudesse apagar aquela luz. E nem queria, pois, cada vez que para ela olhava, deslumbrava. Mas Rorio teve uma ideia. E se ele se levantasse para conversar com o velho carvalho que estava em seu jardim? Às vezes fazia isso. Mas, poucas vezes. Tinha medo que ela pensasse que era louco.

Levantou-se devagar para não acordar Tokusatsu, mesmo sabendo que ela jamais seria despertada por qualquer barulho que fizesse. Tokusatsu parecia fazer parte de outra dimensão, de outro mundo: a dimensão dos corpos etéreos, do mundo da leveza, onde não existe o peso e, portanto, nada incomoda, nada desperta, nada atravessa.

Rorio caminhou pesadamente pelo corredor, que agora parecia mais longo que o normal, como se entrasse em um funil, em um túnel sem fim. Via apenas a tênue luz que vinha da janela da sala. Era para lá que deveria ir. Mirou e foi. Chegou até a porta de bambu que dava para o jardim. Abriu e precisou se equilibrar para não cair sobre as roseiras e bater a cabeça em uma das três pequenas árvores de sakura. O caminho era feito de pequenas pedras escolhidas a mão, uma por uma por Tokusatsu. Eram pedras arredondadas pelo tempo, seixos polidos que talvez guardasse o segredo de que Tokusatsu mesmo tinha lixado cada uma delas por toda uma eternidade.

Não era um jardim grande, tão somente Tokusatsu exigiu que se plantasse um carvalho no centro e ao redor flores das mais variadas espécies. Foi Rorio que a convenceu de plantar três pequenos brotos de sakura e alguns arbustos que marcassem o caminho para o frondoso carvalho.

noviço deve evitar o relaxamento e o excesso da ascese (perfeição), buscando a justa medida ou a discrição (julgar ou discriminar e se colocar no meio). Esse *cogito* cristão, segundo Foucault, teria antecipado a dado as bases para o *cogito* cartesiano. Também indica um caminho para a ética calvinista, baseada na ideia de eleição (monergismo agostiniano). A partir de uma ascese do exagero, que alcança a perfeição, deve, em seguida, buscar a discrição para mostrar que é eleito, ou perfeito (o que inspira Weber a relacionar a ética protestante ao espírito do capitalismo). Foucault localiza historicamente a ausência de discrição em práticas ascéticas desenvolvidas entre o século III e início do IV (padres do deserto, como Sto Antão, principalmente no Egito com eremitas e indivíduos que praticavam o hesicasmo).

Para chegar ao carvalho, o percurso fazia um ziguezague parecido com um labirinto; Rorio nunca acertava a direção naquelas veredas que algumas vezes se bifurcavam. Porém, não entendia porque, mesmo sob a luz fraca do luar, alcançou o carvalho sem demora e sem errar.

O carvalho tinha mais de 200 anos. Veio originalmente da Irlanda, parece que de um bosque que ficava ao redor de uma casa de nobres do século XVIII. De lá ela foi transportada para o Japão e replantada em um pequeno jardim na casa de um samurai do século XIX. Dizem que ele se cansou do bushido e resolveu passar o resto de sua vida aperfeiçoando a arte do kanji e do haiku. Foi dessa casa que, após a morte do samurai, veio o carvalho. Em seu tronco ainda estava escrito, em ideogramas minúsculos talhados minuciosamente, um haiku de Bashô:

*“Este caminho
Ninguém já o percorre,
Salvo o crepúsculo.
De que árvore florida
Chega? Não sei.
Mas é seu perfume”.*

– Rogério Carvalho – *Excerto de um conto inacabado*

– Um labirinto de símbolos – corrigiu. – Um invisível labirinto de tempo. A mim, bárbaro inglês, foi-me oferecido revelar esse mistério diáfano. Ao fim de mais de cem anos, os pormenores são irrecuperáveis, mas não é difícil conjecturar o que sucedeu. Ts’ui Pen teria dito uma vez: Retiro-me para escrever um livro. E outra: Retiro-me para construir um labirinto. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto.

Jorge Luis Borges – *O jardim de veredas que se bifurcam – Ficções*

Entrar na vereda de um labirinto é se implicar em uma tarefa fadada ao tempo infinito. Mas, mesmo assim entramos. Na verdade, uma vez dentro do labirinto, a escolha do caminho pode ser bem pessoal. E é. Cambaleante, aos tropeços, tomamos nosso rumo, tal qual “Rorio”. Com firme propósito, perdido no tempo, seguimos, tal qual “Ts’ui Pen”. E não é pelo método enquanto expressão de uma racionalidade científica apenas, senão, também, pela beleza deslumbrante que o tema impõe. Um labirinto não é tão somente um desafio cognitivo, é, antes, um apelo sedutor, um convite a procurar uma “beleza teórica” uma “solução elegante”. É o caminho do perfume e da poesia, o caminho de um jardim labiríntico que pode se tornar um texto, um livro.

Se retomarmos a metáfora do labirinto na literatura ou na teologia, numa perspectiva agora mais abrangente, como quem está olhando de cima e não mais de dentro dos labirintos, o que vemos não é mais o labirinto do mito dentro do labirinto literário ou do labirinto teológico. O que vemos é o contrário, o avesso: o labirinto literário e o labirinto teológico estão, na

verdade, dentro do labirinto maior do mito. Estão em veredas que se bifurcam, ambíguas, que ora se cruzam, ora se afastam, ora convergem, ora divergem. E é essa beleza estrutural que nos estimula. “Só o difícil é estimulante”.

Richard Dawkins, biólogo evolucionista e etnólogo, nunca se contentou com as verborragias conceituais de seu campo de pesquisa. Pelo contrário, assim como Borges, assim como Ts’ui Pen, engendrou um conceito metafórico e “elegante” que serve bem para pensar a questão do mito na teologia e na literatura. Segundo Dawkins, com o objetivo de perpetuação, o gene humano usa o organismo apenas como uma estratégia de sobrevivência. Isso significa que o gene humano é “egoísta”, só está interessado em sobreviver, independente do comportamento altruísta da espécie humana. Aliás, o comportamento altruísta seria justamente uma das estratégias usadas pelo gene para se perpetuar. Um equivalente cultural do gene Dawkins denominou de “meme”, ou unidade básica de memória ou conhecimento que a espécie humana transfere para seus descendentes⁵⁴.

Se aplicarmos esse conceito ao mito, poderíamos comparar o mito ao gene e ao meme; na intenção de se perpetuar, pois está na origem da linguagem humana, faz uso de estratégias diversas no campo do discurso. Nesse caso, tanto a literatura quanto a teologia, participantes desse campo discursivo, seriam estratégias do mito com o objetivo de se perpetuar, com modulações diferentes de eufemização. Na literatura por exemplo, o mito é menos eufemizado do que na teologia.

A eufemização do mito na linguagem teológica é maior porque a teologia tem uma linguagem eminentemente explicativa, racionalizando e sistematizando os dados da experiência religiosa; em contraposição, a literatura utiliza uma linguagem indicativa (GRASSI, 1978), ou seja, fundada na experiência da criação e recriação, de escritura e leitura, sendo que só posteriormente ela passa por um corpo teórico. Enquanto em geral a teologia privilegia o seu estatuto teórico, a literatura privilegia o seu estatuto experiencial.

Durand (2002) entende que a eufemização é justamente a estratégia do mito em relação ao discurso; quanto mais racional e formal, mais eufemizado. Isso significa que o mito está menos eufemizado nas linguagens da poesia, das fábulas e das lendas, típicas do campo

⁵⁴ Equivalente foi encontrado pelas explicações de como a história humana pode ser percebida pela “história das mentalidades”, isto é, como certas mentalidades dominam uma época e é compartilhada por todos, até que, por uma estratégia do discurso, seja mudada por outra mentalidade. Nas pesquisas epistemológicas de Karl Popper, toda teoria científica deve ser passível de refutação ou falsificação para que seja substituída por outra melhor. Para Thomas Kuhn, um paradigma ou modelo, que comanda determinadas teorias de campos de estudo de uma época, é substituído por outro paradigma científico em um processo de longo prazo.

religioso e literário, embora mais eufemizado nas linguagens científicas, sistemáticas e estéticas, típicas do campo teológico e teórico literário. Isso significa que o mito “desliza” para o discurso eufemizador quanto mais o pensamento se formaliza. “Por outras palavras, é a retórica que assegura a passagem entre o semantismo dos símbolos e o formalismo da lógica [...]” (DURAND, 2002, p. 415). A retórica e o discurso são intermediários entre a imaginação e a razão.

Desse modo, a retórica, o discurso e toda forma de verbalização da religião, das ciências ou da literatura, possuem um parentesco com o mito, pois o mito é a emanção narrativa do símbolo. O sentido supremo da fantástica, ou poder da imaginação, que é transcendental por natureza e baluarte contra o destino mortal, é o eufemismo que, por sua vez, mantém o mito como narrativa por excelência. Nesse sentido, a religião e a literatura, compartilhando de uma natureza mítica e numa tentativa de eufemizar a morte, ou seja, dar uma “face” mais aceitável e domesticável para o destino mortal, criam um discurso onde o mito domestica o tempo e marca um espaço de revalorização da esperança. O mito teria então uma função “terapêutica”.

A terapia mítica exige, muitas vezes, uma verbalização sem limite, um dizer que busca a cura. Por isso, tanto para Borges como para Wood (2012, p. 119):

Cervantes precisa que Dom Quixote tenha a companhia de Sancho Pança em suas viagens porque o cavaleiro precisa de alguém para conversar. Quando Dom Quixote manda Sancho procurar Dulcineia e fica sozinho pela primeira vez no romance por um período mais ou menos prolongado, ele não *pensa*, no sentido que hoje se entende pelo termo. Ele fala alto, fala sozinho.

A literatura absoluta e a teologia, no papel outrora do mito, exatamente por terem nascido do ambiente do mito, tem esse dom para dizer alto, para verbalizar sem freio. Teologia e literatura, no controle da narração, tendem a eufemizar a realidade a um discurso ficcional aparentemente sem medida. Aparentemente, pois tem regras bem claras e definidas.

Aliás, para Durand, a realidade “ficcionalizada”, ou tornada uma metafísica, ou mesmo uma ontologia, que são práticas do discurso eufemizante, tem como base a imaginação. Imaginação que só aparentemente é solta, sem freio ou permissível ao voo. A imaginação, para Bachelard como para Durand, não voam, não são livres como pensamos. Na verdade, se por um lado a imaginação se expressa no jogo mutável de peças no tabuleiro da linguagem, numa infundável troca de posições e situações, por outro lado a imaginação segue poucas regras bem delimitadas. A imaginação tem expressão na linguagem humana em uma diversidade de possibilidades de dizer, tal qual um Dom Quixote sem a presença do Sancho Pança. Mas, como

a imaginação não é solta, antes é escoltada pelo seu “Sancho Pança”, ou por sua consciência fenomenológica, trilha um caminho bem específico.

Nas intuições de Durand, a regra de ouro da imaginação é que ela é a expressão máxima da linguagem contra o destino mortal. A narração no mito ou na literatura é impulsionada pelo tempo que escoar, posto que talvez seja a noção mais evidente da morte. Numa tentativa de eufemizar a face ameaçadora da morte, a narração procura domesticar o tempo pelos discursos, que servem de “fala” que se ergue como antidesino, contra o tempo.

Todos aqueles que se debruçaram de maneira antropológica, quer dizer, simultaneamente com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário, estão de acordo em reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas), esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a “podridão” da Morte e do Destino. É Malraux quem, num livro, define a arte plástica como um “Antidesino” e, noutro livro, mostra como o imaginário emigra pouco a pouco das profundezas do sagrado para a irradiação do divino, depois metamorfoseia-se cada vez mais até a transposição profana da arte pela arte e, por fim, instala o grande museu imaginário da arte em honra do homem. (DURAND, 2002, p. 405).

Não são poucas as obras que se levantam contra a “podridão”, contra o destino ameaçador do tempo e da morte. Muitas dessas obras, sem dúvida, pertencem ao arcabouço da teologia e da literatura. Pela força da narrativa, da potência da palavra, pela habilidade de criar mitos, posto que nasceu deles, teologia e literatura ergueram labirintos imaginários que só podem ser trilhados pela “fé do sapateiro”.

Há sempre uma certa humildade no sapateiro remendão, em contraste com a soberba de banqueiros da teologia dogmática. Ao trabalhar num calçado, por maior que seja a delicadeza da pala ele vai precisar, para nos calçar o pé, da sola firme e terrestre de que falava Heidegger. (DURAND, 1995, p. 17).

Logo, não nos resta outra coisa senão caminhar pelos labirintos calçados nos sapatos confeccionados pelo sapateiro. Mais ainda, aprendendo do artífice que une as partes com seu alinhavo, que junta lados aparentemente contrários, tomemos cuidado com o jogo de espelhos nas veredas dos labirintos. Não é o espelho da teologia que reflete no espelho da literatura que reflete no espelho do mito? Então, com sapatos de peregrino, seguiremos nas veredas que Durand, nosso sapateiro, apontou metodologicamente, ou melhor, “mitodologicamente”.

CAPÍTULO 3

A VEREDA MITODOLÓGICA

O propósito que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Esse projeto mágico esgotara o espaço inteiro de sua alma; se alguém lhe tivesse perguntado o próprio nome ou qualquer aspecto de sua vida anterior, não teria acertado na resposta. Convinha-lhe o templo inabitado e despedaçado, porque era um mínimo de mundo visível; a proximidade dos lenhadores também, porque estes se encarregavam de suprir suas necessidades frugais. O arroz e as frutas de seu tributo eram pábulo suficiente para seu corpo, consagrado à única tarefa de dormir e sonhar.

Compreendeu que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos é o mais árduo que pode empreender um varão, ainda que penetre em todos os enigmas da ordem superior e da inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoeidar o vento sem rosto. Compreendeu que um fracasso inicial era inevitável. Jurou esquecer a enorme alucinação que o desviara no começo e procurou outro método de trabalho. Antes de exercitá-lo, dedicou um mês à reposição das forças que o delírio havia desperdiçado. Abandonou toda premeditação de sonhar e quase imediatamente conseguiu dormir uma parte razoável do dia. As raras vezes que sonhou, durante esse período, não reparou nos sonhos. Para retomar a tarefa, esperou que o disco da lua fosse perfeito. Depois, à tarde, purificou-se nas águas do rio, adorou os deuses planetários, pronunciou as sílabas lícitas de um nome poderoso e dormiu.

– Jorge Luis Borges – *As ruínas circulares - Ficções*

Inception (no Brasil “A Origem”) é um filme de ficção científica lançado em 2010, escrito, dirigido e produzido pelo britânico Christopher Nolan. Estrelado por Leonardo DiCaprio, no papel de Dom Cobb, o filme mostra um ladrão especialista em “roubar” informações dos sonhos dos outros. Seu último trabalho é fazer uma inserção, ou plantar a origem de uma ideia na mente do adversário de seu cliente. Para realizar tal feito, Cobb precisa dormir e sonhar, na verdade, sonhar no sonho de alguém. São vários níveis de sonho, como o desdobramento de um sonho dentro do sonho. A situação fica tão confusa que, no fim do filme, já não sabemos mais quem realmente está sonhando e qual é a realidade.

Dois elementos do roteiro são curiosos. O primeiro é que Cobb pode não ser o sonhador original, uma vez que o filme parece apontar uma circularidade da qual o personagem não consegue sair. Seria ele mesmo fruto de um sonho? O segundo elemento é que Cobb, para

alcançar o seu objetivo, procura implantar uma ideia muito simples no inconsciente de seu alvo e, a partir dela, envolver o sujeito de modo afetivo. Algo que o próprio Nolan está fazendo com o seu telespectador, que, como Cobb, entra em uma circularidade depois que o filme acaba, numa discussão também inacabável. É um “Matrix” para adultos.

Nolan trabalhou no roteiro de *Inception* por pelo menos dez anos. Pesquisou sobre “sonhos acordados” e “manipulação de sonhos”. Segundo alguns críticos, teve influência de Jorge Luis Borges. A evidência está no excerto de abertura deste capítulo: um personagem que tem como única tarefa em uma ruína circular, sonhar um outro e inseri-lo na realidade. No fim, descobre que ele mesmo é um sonho.

Numa circularidade sem fim, a abordagem sobre o sonho de Borges e Nolan, revela a fragilidade do esforço humano. O método de trabalho pode ser preciso, o descanso inevitável, as estratégias mudadas, mas, no final, devemos compreender que a labuta de “modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos é o mais árduo que pode empreender um varão, ainda que penetre em todos os enigmas da ordem superior e da inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoedar o vento sem rosto”.

A circularidade do sonho fascinava Borges tanto quanto a possibilidade de caminhar infinitamente dentro de um labirinto. Sonho redobrado e labirinto impõe o desafio do duplo: não termos certeza de qual trilha tomar, pois parecem iguais, não temos certeza do que é real e verdadeiro e o que não é.

Por isso, não devemos nos espantar de ver o redobramento e a inversão utilizados constantemente pela literatura de imaginação, desde os confidentes e as confidentes da tragédia clássica até o golpe teatral do romance policial, no qual se invertem os papéis do assassino sádico e do tranquilo e insuspeito homem honesto. [...] Carus insiste no tema caro aos gnósticos segundo o qual há inversão do ponto de vista humano para o ponto de vista divino, e que aos olhos de Deus os valores são invertidos. Novalis insiste muitas vezes nesta ideia de que toda a descida dentro de si é ao mesmo tempo assunção para a realidade exterior, e Tieck pensa que o sono duplica o mundo da aparência por um universo invertido e mais belo. (DURAND, 2002, p. 208-209).⁵⁵

Logo, o refreamento é típico da natureza humana, a claudicante ação, acompanha nossas mais corajosas empreitadas. A incerteza dos métodos é compreensível quando se tem pela frente o tempo e o espaço nos mantendo cativos em categorias que não permitem saber o futuro, ou

⁵⁵ Carl Gustav Carus, (1789 – 1869), foi médico e pintor da era romântica. Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, sendo mais conhecido sob o pseudônimo de Novalis (1772 – 1801), foi um dos mais importantes poetas representantes do primeiro romantismo alemão. Novalis foi amigo de Ludwig Tieck (1773 – 1853), poeta, romancista, crítico e tradutor alemão, que igualmente fez parte do romantismo.

que o futuro nada mais é do que um presente duplicado, um presente repetido como um *Déjà Vu*. Por isso, escolher um trajeto, tomar opção por uma vereda nas circulares ruínas de uma pesquisa, nas duplicadas veredas da teologia e da literatura dentro do labirinto do mito, nos faz temer o som da inevitabilidade, do touro indomável do labirinto.

Verificamos assim o estreito parentesco dos simbolismos taurino e equestre. É sempre uma angústia diante da mudança, diante da fuga do tempo como diante do “mau tempo” meteorológico. Esta angústia é sobredeterminada por todos os perigos acidentais: a morte, a guerra, as inundações, a fuga dos astros e dos dias, o ribombar do trovão e o furacão... O seu vetor essencial é o esquema de animação. Cavalo e touro são apenas símbolos, culturalmente evidentes, que reenviam para o alerta e para a fuga do animal humano diante do animado em geral. (DURAND, 2002, p. 83).

Resta-nos então correr, seguir um corredor escolhido, uma vereda optada. Aliás, na incerteza de um final absoluto, de terminar todos os trabalhos e tarefas, a única coisa que nos conforta é a caminhada. Na dúvida sobre o desfecho, fiquemos com o deleite e com a beleza do trajeto. Trajeto que é método, pois no método habita o “caminho”, o “meio”, o “modo” que escolhemos seguir uma vereda. E, nas veredas do mito, a metodologia, isto é, as muitas possibilidades pensadas sobre as veredas do mito, optamos por aquela pensada por Durand. Seguindo suas pistas, seu novelo de lã, a nossa metodologia é a “mitodologia” de Durand. Nessa “mitodologia” talvez possamos encontrar o corredor central da “biblioteca de Babel”, onde se originou as veredas da teologia e da literatura e onde, finalmente, se convergem. Se for assim, o percurso é marcado por uma entrada que também é a sua chegada, em um ciclo constante de recursividade. Teologia e literatura, na entrada/saída do mito, partiram juntas e chegaram juntas.

Desse modo, cabe agora conhecer as trilhas pisadas por Gilbert Durand em sua caminhada nas veredas do labirinto do mito, antes de propor a sua própria metodologia, o seu modo de pensar as veredas míticas.

3.1. O IMAGINÁRIO

De início, devemos chamar a atenção para a predominância do imaginário e da transcendentalidade nas teorias de Durand. Em seus trabalhos há uma constante antropológica que consiste em mostrar que todo pensamento, seja ele justificador de uma posição racional ou de uma posição intuitiva, tem sua matriz nas imagens. Mesmo que haja algum tipo de

recalcamento, as imagens constantemente indicam um sistema simbólico que permite ao pensamento “ser no mundo”.

Para Durand, a imagem esteve sempre presente na capacidade que o ser humano tem para simbolizar, seja pelas imagens propriamente ou pelos motivos arquetípicos. Significa que o imaginário é o centro da habilidade do homem para transcender e que, com pouca variância, se realiza na forma de imagens simbólicas e de narrativas arquetípicas.

O contexto do pensamento de Durand se deu no processo de remitologização que cresceu no século XX. Seguindo elementos norteadores preconizados por Ernst Cassirer, Carl Jung e Gaston Bachelard, e caminhando pelas trilhas deixadas por Giambattista Vico, Immanuel Kant e Novalis, promoveu o imaginário como matriz de uma “mitopoiésis”, ou seja, a habilidade que todo sujeito possui de elaborar o mundo e a si mesmo através do mito. É simbolizando que o ser humano ultrapassa o mundo e a morte.

Essa postura do antropólogo o levou a se contrapor às concepções reducionistas do conhecimento. Alinhando-se a pensadores como Edgar Morin, Merleau-Ponty, Mounier, Gusdorf e Berdiaev, lutou para que o saber seja uma via de mão dupla, ou de “veredas que se bifurcam”. Acusando que em nossa época a imaginação é pouco valorizada e recalcada como “louca da casa”, denunciou que a única forma que ela encontrou para se manifestar foi em uma “revolução silenciosa”. Ele mesmo insistiu que, mesmo que a imaginação e o imaginário sejam reprimidos, eles se revoltam e dão um jeito de se exprimir.

Retomando a questão paradigmática, que tem se revelado impulsora de novas abordagens interpretativas, Durand fez suas interpretações a partir dos estudos multirreferenciais como a interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade e a metadisciplinaridade. Ultrapassando o conceito neopositivista de uma linguagem pura, que “em última análise, nos livraria dela mesma ao nos entregar às coisas” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 24), tais estudos configuram diálogos entre disciplinas e saberes que envolvem uma ontologia pluralista, uma lógica polivalente e uma epistemologia sintética e fenomenológica. Na margem do patrulhamento inflexível do determinismo causal, dos modelos científicos de simplificação, disjunção, exclusão e redução, Durand entendeu que a razão ganhou uma conformação nova, aberta, e a partir de um paradigma da complexidade.

3.1.1 Os contextos teóricos do imaginário

Gilbert Durand investigou e seguiu pistas de muitos pensadores. Sendo um antropólogo erudito capaz de dialogar com uma diversidade enorme de teorias, aproveitou delas aquilo que lançasse alguma luz nos muitos corredores do imaginário.

Seguindo nossa intuição e também os muitos anos de pesquisas sobre a antropologia de Durand, não tememos em afirmar que dois caminhos principais nos conduzem para a compreensão de Durand sobre o imaginário. O primeiro caminho vai em direção ao problema do tempo enquanto maior representante da “face da morte”. O tempo que escoa é, para todo ser humano, uma ameaça constantemente domesticada pela ação simbólica, tendo o imaginário seu fundamento de sentido. O segundo caminho vai em direção às leis básicas que regulam a estrutura do imaginário. A imaginação (ação de imaginar), atrelada ao imaginário (feito de elementos arquetípicos), não é solta, perdida, lançada ao vento dos significados infinitos, antes, como a razão, segue categorias ou regimes *a priori*.

Para trilhar o caminho do tempo mortal, Durand seguiu as pegadas epistemológicas de Heidegger. Quando Durand desenvolve a sua teoria sobre a potência do imaginário como antídoto contra o destino fatal, diante do tempo mortal, fica impossível evitar as noções delineadas por Heidegger em *Ser e Tempo*. Assim como o filósofo, Durand não queria perder de vista a finitude do ser humano diante do tempo e implicou a “angústia existencial” como propulsora de sentido, como uma espécie de “motor” do antidesestino. A ameaça ao ser exige ora um combate contra o tempo, ora uma fuga do tempo. Seja combate ou fuga, a domesticação do tempo pela imaginação funciona como forma de dar sentido contra o destino; a imaginação é, pelas regras e regimes do imaginário, o modo “padrão” que o ser humano “descobriu” para jogar contra o destino fatal.

Na antiga relação ambígua do “ser/não-ser” dos Pré-socráticos, de uma natureza (*physis*) ora permanente (*archê*), ora mutável (devir), que tanto intrigou Heidegger, Durand concebeu como o espírito humano, na ação simbólica de imaginar, dá sentido para a existência, seja em sua manifestação subjetiva, seja em sua manifestação objetiva e histórica; o permanente e o mutável é a ambiguidade incessante que orientam a natureza simbólica da imaginação.

Essa ação simbólica, ora subjetiva, ora objetiva, Durand chamou de “trajeto antropológico”: “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41). É o imaginário que fornece a relação entre a subjetividade e objetividade, entre as

reações assimiladoras do sujeito e as emanções do meio objetivo⁵⁶. “O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de outra” (DURAND, 2002, p. 18).

O trajeto antropológico não se dá por acaso. Durand buscou inspiração na Escola de Eranos⁵⁷, que vê a necessidade de recuperar a tradição hermético-gnóstica submersa na racionalização ocidental. Tendo o imaginário um caráter ambíguo, totaliza a concepção de verdade: bipolaridade é a marca das representações humanas.

Para a valorização da dimensão do imaginário como mediação entre a subjetividade e a objetividade em termos antropológicos, Durand teve como referência Henry Corbin, herdeiro da hermenêutica de Heidegger e vinculado à fenomenologia de Husserl.

Corbin aplicou os princípios hermenêuticos e fenomenológicos à consciência religiosa ao estudar os grandes textos de experiência mística e visionária dos persas zoroastristas e dos xiitas muçulmanos. Descobriu que essas tradições preservam a ideia de um mundo inteligível meta-histórico, feito de imagens autônomas que a consciência pode experimentar. Segundo Corbin, as experiências se assentam numa hierarquia com três níveis de realidade: a de um mundo inteligível, do Uno divino, a de um mundo sensível, comandado pelo corpo e de uma realidade intermediária, pela qual o mundo inteligível se manifesta. Ao mundo inteligível pertence a inteligência pura, ao mundo sensível, apenas a percepção sensorial, e, ao mundo intermediário, pertence a imaginação visionária.

No mundo intermediário são produzidos dois tipos de imagens: as imagens da imaginação psicofisiológica e aquelas da imaginação criadora⁵⁸. A primeira é inseparável de nossa condição corpórea, das percepções sensoriais. A segunda é separada do sujeito, autônoma, que permite oferecer à consciência representações já pré-estabelecidas, longe de todo subjetivismo. São as imagens da imaginação criadora que conduzem ao caminho dos arquétipos e são denominadas de “imaginal”.

Essas concepções de Corbin bastam para percebermos que Durand tem antecedentes nas ideias que desenvolveu sobre o corpo ser a sede de matrizes do imaginário, por um lado, e os

⁵⁶ Além de Bachelard, a noção de trajeto antropológico é fundamentada nas concepções de Bastide sobre as relações da sociologia com a psicanálise.

⁵⁷ A Escola de Eranos foi iniciada por Rudolf Otto e Karl Jung. Nesta escola, desenvolvida em Ascona, Suíça, de 1933 a 1988, e discutindo questões relacionadas à mitologia comparada, antropologia cultural e hermenêutica simbólica, participaram estudiosos como Mircea Eliade, Joseph Campbell, James Hillman, G. Scholem, Jean Danielou e Henry Corbin, isso para citar apenas alguns.

⁵⁸ Apesar de não seguir Corbin, Bachelard elaborou uma ideia de “imaginação ativa”, isto é, a imaginação não é passiva, feita de vestígios ou restos da realidade, antes, ela é criadora, geradora de imagens. O imaginário é criado sob a tutela da imaginação ativa.

arquétipos, por outro lado. O salto de Durand foi relacionar um ao outro, ou seja, ligar as reflexas dominantes que estão relacionadas ao corpo, aos esquemas produtores dos arquétipos. Aqui, nesse universo, nessa dimensão recursiva entre corpo e arquétipo, Durand gesta seus fundamentos básicos sobre o símbolo.

Antes de Durand, Bachelard, na qual Durand também se apoiou, percebeu essa ambiguidade, essa bipolaridade da natureza do discurso, regida pelo imaginário. Para o epistemólogo francês, o psiquismo humano se orienta em direção a representações metafóricas organizadas em dois polos: o da racionalidade, naturalmente oposta ao curso espontâneo das imagens, e o do devaneio, naturalmente assimilado pelo curso espontâneo das imagens. Assim, o imaginário pode efetivar-se pela via negativa da ciência, que compreende a imagem como obstáculo epistemológico⁵⁹, ou pela via do devaneio poético.

Diferente de seu mestre Bachelard, no entanto, Durand não encarou a ciência como a polaridade oposta da imaginação. Segundo suas intuições, a ciência é uma polaridade oposta apenas por uma estratégia eufemizante do discurso. Ciência e imaginação nasceram do mesmo berço da capacidade simbólica do ser humano, independente das barreiras e dos limites epistemológicos.

Durand percebeu que as concepções binárias estanques são perigosas e correspondem a uma lógica reducionista e, muitas vezes, totalitária. Mesmo reconhecendo que existe uma coincidência entre a realidade cultural e uma concepção de estrutura binária dessa realidade cultural, Durand temeu que a ciência fosse percebida como o lado bom e evolutivo da humanidade, enquanto a imaginação fosse o lado ruim e pobre da humanidade.

Neste sentido, penso que a solução culturalista – do mesmo modo que as perspectivas hegelianas, spenglerianas e comtianas –, ao reduzir monoliticamente o pluralismo das soluções culturais do déficit humano a respeito do instinto, a um totalitarismo e um monismo *da* cultura, resulta tão deformante e parcial, como o temível totalitarismo igualitário da “natureza naturalizante” de Rousseau. Naturalmente, tanto Spengler como Hegel têm demonstrado que a mais alta instância da consciência coincide com o apogeu cultural (filosofia, arte, religião), mas por desgraça, tanto um como o outro – sobretudo Hegel, que, como Comte, adiciona ao monismo um etnocentrismo

⁵⁹ Bachelard desenvolve uma “filosofia do não” em que repudia a noção unívoca da ciência pelo princípio de identidade aristotélico e pelo positivismo. Nesse caso, nem positivismo nem negativismo. O “não” designa a superação da filosofia da ciência sequestrada por sistemas axiomáticos e pronta para uma abertura do pensamento científico. Além disso, Bachelard, ao perceber que a imaginação e o devaneio criam “obstáculos epistemológicos”, isto é, antecedem a criação de uma explicação empírica, se volta para investigações no campo da literatura, principalmente a poesia. Bachelard compreende que antes de um “a posteriori” empírico, ou mesmo antes de um “a priori” racional, existe um desejo imaginante que “sonha” a solução diante do obstáculo que aparece ao espírito humano. Por exemplo, antes da racionalização do obstáculo epistemológico: “voar”, e de sua solução: “avião”, antecedia uma atividade imaginante do “voo”, presente nos devaneios do ser humano na história da literatura.

declarado – tem deixado de definir a cultura como um sistema de regulação em que funcionam algumas instâncias contraditórias, antagônicas por ser compensatórias. Se as culturas coroam efetivamente a genética do aparato simbólico humano, para mim não se trata de reduzir essas derivações culturais a solução totalitária do etnocentrismo, e especialmente a da nossa pedagogia e de nossa ideologia ocidental. (DURAND, 2013, p. 27, 28, tradução nossa).

É efetivamente a “diferença” e a diversidade que impede a sistematização feita apenas de oposições. Sob este ponto de vista, ciência e imaginação são opostas apenas na aparência de suas finalidades, pois, em suas origens, são pertencentes ao aparato simbólico que, pelo deslizamento da linguagem, por eufemização, são tão somente formas diferentes de expressão do mito. Ciência e imaginação tem como finalidade última a domesticação da ameaça do destino, eufemizar a face horrenda de “Cronos”.

Tendo explanado sobre o primeiro caminho principal que conduziu para a compreensão de Durand sobre o imaginário, o segundo caminho fundamental trilhado por ele, tem por homologia e inspiração algumas noções kantianas. Em termos epistemológicos, a ideia durandiana de estruturar as imagens em regimes bem definidos, em moldes semelhantes aos dos “essencialismos” e “tipologias” presentes na filosofia, psicologia, antropologia, sociologia, história e outras ciências humanas, vem de Immanuel Kant.

Durand entendeu que a imaginação, para se exprimir, para ganhar um “corpo”, está submetida a uma “fantástica transcendental”, tal qual a fenomenologia da “estética transcendental” de Kant. Assim como a razão é um “a priori” que inevitavelmente antecede o conhecimento, o simbólico é um “a priori” que inevitavelmente antecede a imaginação⁶⁰.

Aqui vale ressaltar que os princípios utilizados por Durand a respeito do simbólico vem do neokantiano Cassirer. Princípios que estão muito bem elaborados em sua *Filosofia das formas simbólicas*.

Com efeito, a *Filosofia das Formas simbólicas* é, segundo comentário do próprio autor, uma fenomenologia do conhecimento, não pretendendo ser, de modo algum, uma metafísica do conhecimento. O termo conhecimento nela se define no amplo sentido de “apreensão” humana de “mundo”, apreensão nunca passiva, sempre mediada pela espontaneidade enformadora da mente humana. Na ampla acepção usada por Cassirer, o termo conhecimento não se aplica apenas ao entendimento científico e à explicação teórica, mas se refere a toda atividade espiritual em que “edificamos um ‘mundo’ na sua configuração característica, na sua ordem e no seu ‘ser-assim’...” Assim, a

⁶⁰ Na *Crítica da razão pura*, no final do Livro I (Analítica dos Conceitos), a imaginação é uma faculdade fundamental ao conhecimento, e não só isso, a imaginação é condição ao próprio entendimento e princípio da possibilidade de conhecimento.

filosofia das formas simbólicas “não pretende estabelecer, de antemão, determinada teoria dogmática da essência dos objetos e de suas propriedades básicas, mas visa a apreender e descrever, ao contrário, mercê de trabalho paciente e crítico, os modos de objetivação que caracterizam a arte, a religião, a ciência”, sobretudo, porém, a linguagem e o mito. (CASSIRER, 2013, p. 12-13).

A noção de “mente enformadora”, inspirada na filosofia kantiana, com forte intensidade na ideia de imaginação ativa em Bachelard, será para Durand um desafio de alinhamento entre a fenomenologia do conhecimento e o simbólico. Se para Kant o conhecimento está bem ancorado em imperativos categóricos, não conseguindo preterir deles, a imaginação está, da mesma forma, ancorada em uma estrutura transcendental feita de “imperativos categóricos simbólicos”.

O que chamamos aqui de “imperativos categóricos simbólicos”, Durand chamou de “esquemas” (*schèmes*)⁶¹. Na borda de partida ou de origem do aparato simbólico, estão os “esquemas” e na borda de chegada ou de destino, estão os mitos.

Nesse sentido, a noção de esquemas está bastante próxima da noção de “aparato psíquico” de Freud e dos modelos actanciais⁶², como o de Jung.

Os esquemas são o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *Homo sapiens*. É o que Bergson pretendia na presença arcaica do nosso *Homo faber*. Mas, ao situar o esquema na raiz da figuração simbólica, me aparto, ao mesmo tempo, da teoria junguiana que coloca na última parte uma reserva de arquétipos elaborados em um inconsciente coletivo, e as reduções da figura simbólica, tanto freudianas (redução ao *sinthoma* de uma única libido obsessionada pelo orifício, digestivo e genital) como lacanianas (redução desta linguagem pré-linguística às sintaxes e aos jogos de palavras de uma linguagem natural). Com Mauss, penso firmemente que a primeira “linguagem” é “verbo”, é expressão corporal. E não me faço perguntas como Fausto, que devia ler Derrida, para saber se era o verbo a ação do que estava “no princípio”. Porque o verbo é ação específica, e não só sob a exclusiva epígrafe dos verbos *tapar*, *acumular*, *encher*, *engolir* etc., senão também no campo tão importante da motricidade e dos membros, do endereçamento postural, e, em primeiro lugar, da mão. (DURAND, 2013, p. 19-20, tradução nossa).

Durand entendeu que os esquemas devem ter surgido de gestos dominantes relacionados ao corpo, isto é, o verbo, a linguagem não é uma ação que nasceu metafisicamente apenas, como

⁶¹ Deleuze, na trilha de Kant, nos sugere que “o esquematismo é um ato original da imaginação: só ela esquematiza. Mas só esquematiza quando o entendimento preside ou tem o poder legislador” (DELEUZE, 1994, p. 26).

⁶² Os modelos actanciais podem ser definidos como matrizes arquetipais de uma cultura, geralmente relacionadas a esquemas verbais de uma cultura.

uma abstração surgida do nada. A relação corpo-cérebro, típica do *Homo sapiens* e do *Homo faber*, fornece os esquemas mais básicos para a interpretação que o ser humano faz do mundo⁶³.

Na busca por gestos dominantes⁶⁴ presentes no corpo que sirvam como matrizes para os esquemas ou núcleos arquetipais, Durand relaciona sua antropologia à reflexologia da Escola de Leningrado. Tal escola estabeleceu a concepção de gestos ou reflexos dominantes, tendo os estudos anatomofisiológicos e etológicos, mais especificamente pelas observações de Betcherev, sua base de pesquisa. Inspirado na reflexologia, Durant propõe três gestos dominantes: o postural, o digestivo e o copulativo. Estas três dominantes reflexas vão formar as matrizes nas quais as representações humanas naturalmente convergem e se integram.

Retomando a concepção de trajeto antropológico, a ponte que liga nesse trajeto o sujeito ao mundo e o mundo ao sujeito, é feita pelos esquemas, arquétipos e símbolos. O esquema (não esboço, mas movimento interior e dinâmico), significa a junção entre os gestos dominantes da sensório-motricidade e as suas respectivas representações.

Na busca pela verticalização, depois de muito tempo na horizontal, um bebê, por exemplo, experimenta a repetição e a padronização que o corpo e o cérebro oferecem na construção do esquema de ascensão e queda, subida e descida. Estes esquemas, por sua vez, acoplados aos símbolos, passam por uma valoração arquetipal, que é característica de nossa condição antropológica, de *Homo sapiens*.

O *sapiens* é, de maneira indissociável um ser vivo, senão culto, ao menos imerso em uma cultura. O animal humano, com seu “grande cérebro”, é, por assim dizer, funcionalmente cultivável. É o que diferencia radicalmente a criança humana ou o doente mental do macaco ou do cachorro: a sociedade – e sua “consciência” que é a cultura – é para o homem uma forma simbólica

⁶³ As relações entre o corpo e o cérebro para a produção de linguagem e conhecimento já foram objeto de estudos por ampla parcela da filosofia do conhecimento e da linguagem. Na atualidade, a neurociência domina esse campo, tendo, na educação, por exemplo, raízes fincadas em Piaget e Vygotsky. Porém, o melhor exemplo da íntima proximidade entre corpo e cérebro é a possibilidade de “reverter” certas limitações do cérebro pelo uso da linguagem junto com a repetição de gestos dominantes. Minha experiência como pai, inevitavelmente, me impulsiona a perceber a relação corpo-cérebro como algo concreto na produção de conhecimento do mundo em seus níveis mais básicos e actanciais. Meu filho tem uma “paralisia cerebral”, que coloco entre aspas, pois o cérebro não se paralisa. Trata-se de uma lesão no cérebro de origem desconhecida, natal, leve, sem comprometimentos graves. Porém, como qualquer “PC”, envolve desde problemas motores a desníveis cognitivos. Para compensar essas faltas e tentar redirecionar os caminhos percorridos pela rede neuronal, meu filho faz uma terapia denominada “reorganização neurofuncional”. Trata-se de uma série de exercícios e repetições que tem por objetivo realocar no cérebro as ações que a parte lesionada deveria efetuar. Os exercícios e repetições constam de movimentos e gestos típicos dos bebês, como rolar para a direita e para a esquerda, engatinhar, balançar, girar, etc., acompanhados de citações orais como parlendas, poesias, músicas, etc. Ou seja, o efeito desejado ocorre quando os gestos do corpo junto com a verbalização, retomam o processo esquemático que qualquer criança tem em seu desenvolvimento corpo-cérebro. Com o tempo, alguns padrões cognitivos vão sendo reestabelecidos para que se alcance a possibilidade de, por exemplo, ler e escrever, que é a última parte do processo de aquisição de linguagem relacionada ao conhecimento do mundo.

⁶⁴ Algo semelhante às fases da libido de Freud, que relaciona o aparato psíquico com fixações em partes do corpo.

duplamente exigida pelas características sociais do animal humano, tão desprovido de instintos de sobrevivência, e pelas qualidades de mediatização reflexiva de seu “grande cérebro”. (DURAND, 2013, p. 26, tradução nossa).

Assim, Durand propõe que o ser humano é um ser inacabado e passível de ser desenvolvido, “cultivado”, educado. Apesar de um “cérebro grande”, o cérebro é imaturo e incompleto e, somado a um corpo munido apenas de aparatos básicos de sobrevivência, resta ao ser humano simbolizar. Numa espécie de “neotenia humana”, isto é, de inacabamento, Durand nos põe em um beco sem saída e nos faz alegar que o poder de simbolizar funciona como uma estratégia evolutiva de manutenção da espécie que, por “coincidência”, é adjetivada como *sapiens*.

Os arquétipos são mediadores entre os esquemas e as imagens percebidas no ambiente. Os gestos dominantes, manifestos em esquemas e em contato com o ambiente, originam os arquétipos. Constituindo a ponte entre o imaginário e os processos racionais, se mostram universais e, portanto, adequados ao esquema. “Por exemplo, aos esquemas de ascensão correspondem os arquétipos de ‘cume’, ‘céu’, ‘torre’, ‘herói’ [...]” (TURCHI, 2003, p. 28).

Enquanto os arquétipos são universais, os símbolos são polivalentes. Os arquétipos possuem uma constante, mas os símbolos, manifestações desses arquétipos na cultura, são resignificados de acordo com o meio social. Por exemplo, “o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, porém, o símbolo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto” (TURCHI, 2003, p. 28).

Não percamos a sequência: os gestos dominantes ou dominantes reflexas originam os esquemas, que tem natureza arquetípica. Desse ponto, Durand segue para os símbolos. Na ordem, a sequência é: gestos dominantes → esquemas → arquétipos → símbolos. Os símbolos convergem para os arquétipos, os arquétipos convergem para os esquemas e os esquemas convergem para os gestos dominantes.

Para chegar a essa configuração estrutural, Durand valeu-se de um método de convergência que mostra um isomorfismo dos símbolos convergentes. O processo de convergência é feito por homologia e não por analogia, pelo semantismo dos símbolos e não pela sintaxe. Isso significa que os símbolos seguem sua natureza arquetipal, impedindo que fiquem perdidos e espalhados em suas funções e discursos culturais, sociais etc., ou, ao contrário, que fiquem presos numa estrutura rígida e portadora de significados sedimentados.

Para além da noção de arquétipo de Jung, Durand foi fiel ao seu preceptor Gaston Bachelard, a quem atribuiu o pioneirismo de conceber uma estrutura arquetípica feita de símbolos ou de quatro elementos da “imaginação material” (terra, água, ar e fogo). Bachelard

denominou imaginação material porque nossos devaneios, no ato da imaginação ativa, seguem regras e leis homólogas àquelas que a matéria segue pelas leis da ciência, como a Física. O próprio Bachelard (1990, p. 14) afirma que “somos arrastados para a procura imaginária de matérias fundamentais, de elementos imaginários, que têm leis idealísticas tão seguras quanto as leis experimentais”.

Durand, por seu lado, compreende que a imaginação segue regras e leis que põe a imaginação em uma estrutura do imaginário. Desvendou isso ao ligar as imagens aos gestos dominantes, aos esquemas, aos arquétipos e aos símbolos.

Existe também na teoria da imaginação material de Bachelard uma bipolaridade, uma ambivalência “onírica”. Os quatro elementos têm uma pregnância semântica relacionada de um lado aos sonhos da vontade e do outro lado aos sonhos de repouso⁶⁵. Assim como Bachelard, Durand também entende que a estrutura do imaginário é ambivalente e demonstra isso ao relacionar de um lado o gesto dominante postural, de regime diurno e do outro lado o gesto dominante digestivo e copulativo, de regime noturno⁶⁶.

Ao propor as regras básicas e a ambivalência que orientam o imaginário, Durand formula a sua teoria geral do imaginário que ele denomina de “estruturalismo figurativo”, exposto de forma consistente em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*.

Porém, o estruturalismo do antropólogo não segue os padrões tradicionais. Na verdade, “Durand tenta conciliar a disputa entre o estruturalismo formal de Lévi-Strauss e a hermenêutica existencializante e historicizante de Ricoeur, não rechaçando nem a sincronicidade estrutural, nem a compreensão (*gnosis*) hermenêutica” (TURCHI, 2003, p. 25).

Expondo de outro modo, Durand compreendeu que a estrutura deve ser um espaço dinâmico, intuitivo e organizador, e não como uma forma estática e esvaziada de sentido.⁶⁷ Para o antropólogo, o imaginário possui forças equilibrantes, isto é, o trajeto antropológico (gestos, esquemas, símbolos, imagens) segue uma lógica semelhante àquela proposta por Hegel: tese, antítese e síntese. Entretanto, diferente do filósofo alemão, Durand não vê a síntese como nova tese, mas a integração de elementos da tese e da antítese, preservando suas características originais. Assim, ora o trajeto antropológico segue a lógica do regime diurno das imagens, ora segue o regime noturno, e ora segue uma síntese que se encontra também na lógica do regime

⁶⁵ Bachelard desenvolve essas ideias em obras como *A terra e os devaneios de repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade* e *A terra e os devaneios da vontade*.

⁶⁶ Para classificar as imagens em uma bipartição: o regime diurno e o regime noturno, Durand se baseia nas obras de Georges Dumézil e André Piganiol.

⁶⁷ Durand encontra respaldo no sistema lógico do físico S. Lupasco, conforme afirma no final de seu livro.

noturno⁶⁸. Ressalta, no entanto, que nem sempre conseguimos distinguir tão nitidamente esta lógica, pois, se a imaginação se assemelha a um “a priori” universal, como acontece, por exemplo, com os tipos psicológicos, não é verdade quando a imaginação faz seus saltos dentro da estrutura do imaginário. As imagens podem ser avaliadas positiva ou negativamente e, por isso, a consciência pode converter-se de um regime para o outro.

Durand, por exemplo, vê que o termo alemão para símbolo (*Sinbild*) é o melhor termo para definir o equilíbrio entre as polaridades da imaginação.

Englobando em sua composição etimológica o sentido (*Sinn*), elemento integrante do consciente reconhecedor e formativo, e a imagem (*Bild*), matéria-prima substancial do criador, localizada no inconsciente coletivo, o símbolo tem uma função transcendente e é a fórmula básica do processo de individuação. (TURCHI, 2003, p. 25).

Em resumo, podemos reconhecer dois regimes antagônicos marcados pelo tempo: o diurno e o noturno. Relacionados à rítmica corporal e às tendências arquetípicas, o ser humano representa o mundo e configura o contexto histórico. Essa tendência arquetípica se especifica nas *Sinn-bilden* de uma época se manifestando pela linguagem da arte, dos sistemas científicos ou pela religião.

3.1.2 As estruturas básicas da antropologia do imaginário

Ao “sistematizar” o imaginário, Durand igualmente foi devedor de Cassirer, para quem:

[...] todo o trabalho intelectual que o espírito executa ao enformar impressões particulares em representações e conceitos gerais, visa essencialmente a romper o isolamento do dado “aqui e agora”, para relacioná-lo com outra coisa e reuni-lo aos demais numa ordem inclusiva, na unidade de um “sistema”. A forma lógica do conceber, sob o ângulo do conhecimento teórico não é senão o preparo para a forma lógica do ajuizar – mas não esqueçamos que todo ajuizamento tende a subjugar e dispersar a aparência da singularização que vai aderida a cada conteúdo particular da consciência. O fato aparentemente singular é conhecido, compreendido e conceituado, somente quando é “subsumido” a um universal, quando é aceito como o “caso” de uma lei, como

⁶⁸ Em tese defendida na Faculdade de Educação da USP, Marcos Ferreira Santos aventou a possibilidade de denominar essa síntese de “regime crepuscular”. Se de um lado da ambivalência temos o regime diurno e do outro lado o regime noturno, a sua síntese, apesar de estar relacionada no regime noturno, pode ser representada pelo crepúsculo, isto é, pela transição entre o dia e a noite, pela representação cíclica que vai de um ao outro.

membro de uma multiplicidade ou de uma série. Neste sentido, todo juízo verdadeiro é sintético, pois seu principal propósito e ambição é justamente esta síntese da parte em um todo, este urdimento dos particulares em um sistema. Tal síntese não pode realizar-se imediatamente ou de golpe, mas precisa ser elaborada aos poucos, pela atividade progressiva que relaciona as intuições isoladas ou as percepções sensíveis particulares, reunindo depois o todo resultante em um complexo relativamente maior, até conseguir, enfim, que a unificação final de todos estes complexos separados produza a imagem coerente da totalidade dos fenômenos. (CASSIRER, 2013, p. 43-44).

Desafio aceito por Durand, a “síntese” elaborada aos poucos, em um complexo maior, foi ganhando os moldes de uma estrutura. Nesse sentido, novamente o mestre Cassirer (2013, p. 22-23) fez sua prédica:

Uma vez reconhecidas; a linguagem, o mito, a arte e a ciência como tais formas de ideação, a questão filosófica básica não é mais o modo como todas estas formas se relacionam com um ser absoluto que constitui, por assim dizer, o cerne intransparente que se encontra por trás delas, mas sim o modo pelo qual, agora, elas se inteiram e condicionam mutuamente. Ainda que todas cooperem organicamente na construção da realidade espiritual, cada um destes órgãos possui, sem dúvida, sua função e trabalho próprios e individuais. Surge, assim, a tarefa de descrever tais esforços, não só em sua simples justaposição, mas de compreendê-los em sua imbricação, de entendê-los em sua relativa dependência, bem como em sua relativa independência.

O que Durand fez, portanto, foi nos dar um “manual” do imaginário, uma “enciclopédia” de fortuna antropológica semelhante àquela sonhada pelos iluministas para a razão. Durand, com *As estruturas antropológicas do imaginário*, deu o seu giro copernicano: não mais a razão é a ferramenta rainha para a construção do conhecimento e sim a imaginação. Mas, não nos enganemos, Durand não negou a função e os papéis da razão, mas, reconhece o seu lugar. Como um bom “mascate”, antes de vender a sua tapeçaria, nos revelou as tramas que estão no avesso, como elas foram bem entrelaçadas e tecidas para que o lado que vemos, o da razão, apareça como é, como nos parece.

3.1.2.1 O regime diurno da imagem – Estrutura esquizomórfica ou heroica – O gládio e o cetro

Ocupado com a tarefa de revelar “o avesso” da tapeçaria, Durand apresentou como, diante das faces da morte e de suas características de temporalidade e destino, o regime diurno

assume esquemas verbais de distinção, ou seja, “narrativas” de negação do tempo e das trevas. Com uma atitude diairética (em direção à luz do dia), se projeta para cima e para além, no atemporal. A instância negativa, ou seja, a angústia da morte, e que obviamente deve ser rechaçada, é representada por símbolos teriomórficos (animais), nictomórficos (trevas) e catamorfos (queda e abismo).

O que interessa não são os animais em si ou sua representação singular, mas os movimentos que esses símbolos proporcionam na dinâmica do imaginário. Nesse caso, o antropólogo percebeu imperativos dinâmicos por trás dos símbolos teriomórficos, constituídos pelo esquema da animação: agitação, formigamento ou fervilhar. Deu como exemplos o fervilhar das larvas ou dos gafanhotos presente na literatura, como em Hugo, Schlegel etc.

Em seguida, a agitação pode racionalizar-se para o arquétipo do caos, com o sentido de caótico, agitado, da mudança brusca. A valorização negativa do movimento “escorrega” para a fuga rápida, para a perseguição fatal. Bom exemplo é a figura do cavalo em suas muitas expressões como os cavalos apocalípticos, os demônios “hipomórficos”, os cavalos solares que, por sua vez, indicam a fuga do tempo, ou os cavalos aquáticos, que sugerem tanto o abismo aquático quanto o tempo “levado” pelas águas correntes.

O galope do cavalo é isomorfo do trovão, seja de Thor ou dos deuses dos céus, do rugido do leão, do mugido do boi, ou da figura do touro, tantas vezes usados nas narrativas míticas ou literárias.

Na sequência isomórfica, o esquema teriomórfico “desliza” para o simbolismo da mordida, do monstro devorador. Este, pode ser representado por um sem número de animais e seres, um bestiário completo inserido na dinâmica da ameaça devoradora⁶⁹, da morte: bicho-papão, ogro, lobo, leão, dragão, vampiro etc. O que se adequa perfeitamente à reflexa dominante digestiva, marcada pelo morder, engolir e digerir. Digestão que pode ser ressaltada tanto pelo seu aspecto positivo, de nutrição, prazer alimentar ou saúde, como pelo seu aspecto negativo, de obesidade mórbida, bulimia/anorexia: a antífrase é selo do regime diurno.

⁶⁹ O “ser devorador” é um dos principais elementos do “Teste Arquetípico dos Nove Elementos” (AT-9). Criado pelo psicólogo Yves Durand, baseado nas teorias de Gilbert Durand, o teste tem como objetivo descobrir como a “angústia” ou conflito diante da ameaça é resolvido no nível do imaginário. O teste é composto de nove elementos que conduzem à emergência do imaginário, ou a possibilidade de narrar esse imaginário. Em ordem de aparecimento: queda, espada, refúgio, monstro devorador, algo cíclico (que gira, produz ou progride), personagem, água, animal (pássaro, peixe, réptil ou mamífero) e fogo. Na primeira parte do teste o sujeito desenha uma história a partir dos nove elementos dados. Depois, escreve a história numa narração, numa contação. A última parte contém um questionário e um quadro sintético com as funções e significados atribuídos para cada um dos nove elementos. Depois do registro pictórico e semântico comparados com os protocolos do teste, ou “gabarito” do teste, é possível vislumbrar o universo mítico do sujeito ou do grupo.

Os símbolos nictomórficos tem um isomorfismo negativo dos mais originários na natureza psicológica. As trevas da noite constituem um dos primeiros símbolos do tempo. “A noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes” (DURAND, 2002, p. 92).

É por isso que o negro⁷⁰ ou o negrume, mantem a sua fidelidade originária com a noite e com as trevas. Na verdade, à agitação teriomórfica, se junta a angústia das trevas. O que por “deslizamento”, as trevas servem como contexto dos ogros, dos bichos-papões e de muitos outros seres devoradores. Seres que podem se manifestar na agitação ou no susto imposto por fantasmas, espíritos ou aparições.

As trevas também servem como metáfora da cegueira, tanto física quanto da inteligência ou sabedoria. Logo, por homologia, a cegueira, mantendo a ambivalência em seu aspecto positivo e místico, pode representar o rei cego ou o deus cego, dando a habilidade da clarividência ou da fala oracular, normalmente representadas pelo espelho ou pela bola de cristal.

Por homologia, o espelho ou o cristal, nos remetem às águas da psique, talvez primeiro espelho dormiente e sombrio⁷¹. O que na ambivalência do símbolo, pode “deslizar” para a água corrente, que segue sem volta, do “devir hídrico, heraclitiano. A irrevogável certeza do devir, remete à “desgraça do tempo”.

A isomorfia da água noturna segue para outros exemplos. As lágrimas, “[...] sinal fisiológico, que se imaginam rios e lagos infernais” (DURAND, 2002, p. 98). A cabeleira, que combina a agitação teriomórfica das larvas com o símbolo da água negra. Essa água é água feminina que pode se adequar ao sangue menstrual e que, por sua vez, abre um leque enorme de possibilidades simbólicas: Lua vermelha, funeral, país dos mortos, gravidez.

Ao arquétipo feminino da mãe isomorfa com a água negra, surgem aspectos negativos como o das “velhas decrépitas”, feiticeiras e *vamps*⁷², seguidas pelas esfinges. A integração da

⁷⁰ Justamente porque existe uma noção arquetipal do negro ligado às trevas da noite é possível compreender como a sua valência negativa permitiu os “desvios” e equívocos ao relacionar as etnias negras com o que é ruim ou maléfico. Equívocos que marcam a história das colonizações, de Hitler e o nazismo, da escravidão etc. Por outro lado, quando Durand estabelece o regime diurno, da luz e não das trevas, ele percebe como a noção do negro também está ligada à uma série de arquétipos heroicos, do combate e da conquista. Também quando elenca os símbolos do regime noturno, é perceptível que o negro igualmente segue uma isomorfia relacionada ao refúgio, ao continente e à tranquilidade pacífica dos ambientes escuros.

⁷¹ Exemplos são o lodo, o pântano ou a inundação.

⁷² Mulheres lendárias que unem uma aparência encantadora e a depravação com uma crueldade fatal. São homólogas às sereias modernas, moiras e às herdeiras de Lilith, como as súcubos. Alguns desses seres lendários foram importantes na compreensão dos relatos históricos de “inventaram” a América para os colonizadores espanhóis e portugueses. Para eles, “[...] além mar, onde estariam terras ignotas, existiriam monstros, seres, feras e todo tipo de maravilha que causava estranheza. Mares e montanhas estariam povoados de lendários gigantes e

água negra feminina e a cabeleira, nos remetem à aranha que tece, ao polvo, a hidra ou à mulher fatal, de cabelos de “vermes”, de polvo, como a medusa.

A terceira expressão imaginária diante da angústia do tempo que escoar, do aspecto horrendo da morte, é a catamorfia. Os símbolos catamórficos são unidos pela dinâmica da queda e pelo movimento de descida. Logo, os símbolos relacionados à vertigem (abismo, poço, profundezas, precipício etc.), tem o seu lugar no imaginário que preserva os aspectos negativos da morte.

A queda, no sentido de pecado original, produz noções que impregnam tanto o horizonte religioso quanto o horizonte existencial: a queda serve igualmente para significar o pecado como a derrota. A depressão é contrária à ascensão, à conquista ou à vitória.

Uma vez referenciada culturalmente a queda ao papel feminino, de Eva, a isomorfia segue em direção aos cenários que envolvem o órgão genital feminino, a vagina, com todo o seu complexo imaginário ligado à sexualidade como a virgindade e a fertilidade.

Durand entende que o sexo e a sexualidade, principalmente depois das influências do cristianismo, que depreciou as tradições pagãs, sofreram um forte interdito, sendo eufemizado. Assim, a prostituta se eufemiza em “virgem” ou “messalina”, “concubina”, “garota de programa”, só para citar alguns exemplos. Mas, esses exemplos servem também para revelar o poder do “antidestino”, ou seja, o papel do imaginário ao se contrapor ao destino da morte. A eufemização, estratégia e regra vigente do imaginário, faz do feminino tanto um poder negativo quanto positivo. “Como sugere profundamente a tradição cristã, se foi pelo sexo feminino que o mal se introduziu no mundo, é que a mulher tem poder sobre o mal e pode esmagar a serpente” (DURAND, 2002, p. 117).

O aspecto maternal de nutrição, assim como o aspecto vaginal de fertilidade, nos remete por isomorfia ao ventre e ao engolimento. “O ventre é o microcosmo eufemizado do abismo” (DURAND, 2002, p. 118). O complexo digestivo, na dinâmica dos orifícios, estes também presentes na reflexa copulativa ou sexual, inevitavelmente tem o seu aspecto negativo nas profundezas abissais dos esgotos. O labirinto digestivo retoma uma homologia anal onde todas as entranhas são tortuosas e terminam na produção da sujeira, das manchas fétidas. Logo, o olfato se liga às imagens horrendas do intestino vertiginoso. O inferno abissal, de poços fedorentos, são seguidos pelos atributos desagradáveis do mau cheiro, do fedor da tragédia dos

monstros. Tudo era associado ao castigo divino em que muitos autores revelaram a permanência e a teima em velhas concepções antropológicas, que envolviam as categorias do maravilhoso medieval no seio do nascente humanismo europeu. Revestida de pré-conceitos quanto ao Novo Mundo, essa literatura foi denominada por Jean Delumeau de paradoxográfica” (CARVALHO, 2000, p. 71).

que estão sofrendo morte terrível. O mal cheiro traz a lembrança da queda, da derrota, da mancha, do pecado.

Todos esses exemplos apontam que a relação que um símbolo tem com o outro é baseada na isomorfia de sua dinâmica, isto é, o modo como um símbolo escorrega para o outro, ou como um exemplo remeta a outro exemplo por semelhança, por insistência do tema arquetípico.

Assim, a imaginação diurna adota uma atitude heroica que reforça o aspecto tenebroso e maléfico de “Cronos”. Numa antítese da morte, antepõe a figura do herói com suas armas, que geralmente termina com uma teleologia ascensional e luminosa (o herói vence a morte, ressurge e sobe para o céu luminoso). Os símbolos básicos dessa atitude são o cetro e o gládio.

Visto que o regime diurno está atrelado à figura do herói e à tecnologia das armas, os símbolos ascensionais serão de suma importância na representação do efeito pós-combate. A atitude heroica, que não conhece a fuga, apenas o combate perante a ameaça da morte, naturalmente persegue esquemas de discurso ancorados na ascensão e jamais na queda. Não cabe na linguagem heroica a derrota ou o fracasso. É no combate vitorioso que a atitude heroica, de regime diurno, se desdobra nas representações do sucesso, conquista e triunfo⁷³. O gládio para o combate, antecede o cetro de conquista, de reinado.

Por isso, os símbolos ascensionais aparecem nas representações das escadas que sobem para o céu, nas montanhas como habitação dos deuses e nas asas que, segundo Bachelard, antecederam o sonho do voo e determinaram a invenção do avião. Por isomorfia da montanha e das escadas, surgem a pirâmide, o zigurate, o altar e, das asas, a flecha, o corvo, a águia, o abutre. A flecha ainda se desdobra no signo de sagitário, no arqueiro e na sua geometria ligada ao arco-íris.

Através dessas manifestações tecnológicas ou ornitológicas do simbolismo ascensional, verificamos uma vez mais que é o esquema do movimento que organiza os símbolos e mesmo os signos. É o dinamismo das imagens, o “sentido” figurado que importa, portanto, antes de tudo para a decifração não só dos símbolos, como também de certos signos sobrecarregados de semantismo e do sentido próprio dos conceitos. (DURAND, 2002, p. 135).

A simbologia do “altíssimo” necessariamente desencadeará o gigantismo das estátuas ou nas representações icônicas. O elevado, amarrado ao altíssimo, permitem a concepção dos deuses do Olimpo ou da monarquia que são de natureza tanto divina como patriarcal. Logo, a

⁷³ A literatura de auto-ajuda, o cinema “final feliz”, a indústria farmacêutica, a medicina moderna, a indústria de cosméticos etc., se apoiam nesse regime imaginário.

noção de pai e macho inevitavelmente estão ligados ao “filho do céu” em todas as suas aparições culturais.

Aliás, Durand não só elencou uma enorme lista de exemplos de símbolos que se relacionam entre si por isomorfia, mas descreveu suas aparições em várias situações e representações extraídas da cultura dos povos. Este último por exemplo, do “filho do céu”, Durand diz:

Dessa assimilação do céu ao monarca derivariam todas as filiações heroicas dos “filhos do céu” e do sol. Eliade mostra claramente nas culturas fino-úgricas a estreita ligação entre o Khan celeste, o Khan terrestre e os atributos paternos. O Khan terrestre é, com efeito, como o serão os imperadores da China, “filho do céu”. Esta ligação entre o céu e a paternidade manifesta-se universalmente quer entre os fino-úgricos, os chineses, as populações do lago Vitória, os índios Massachussetts, quer na tradição semítica, quer na egípcia. Esse simbolismo, ao dramatizar-se, metamorfosear-se-á no do Esopo celeste, companheiro fecundador da deusa mãe, e pouco a pouco os atributos da paternidade, da soberania e da virilidade confundir-se-ão. É o que acontece, no Ocidente, com o cetro que encima a sua autoritária verticalidade com uma “mão de justiça” ou uma “flor-de-lis”, atributos nitidamente fálicos. Parece haver um deslizar da paternidade jurídica e social para a paternidade fisiológica e uma confusão entre elevação e ereção.

Assim, Durand seguiu em um furor verbal e descritivo que fez ligar, por exemplo, a simbologia monárquica e paternal a uma constelação de imagens ligadas ao poder, como o político, o guerreiro e a casta sacerdotal.

A propósito, a noção de “constelação de imagens” ou “constelação de símbolos”, nos oferecem boas metáforas da estratégia utilizada por Durand para ligar um símbolo ao outro. Tendo uma fonte ou núcleo arquetípico, a constelação de símbolos vai sendo mapeada pouco a pouco, com isomorfias que, em primeira instância, não relacionaríamos.

Se ao núcleo constelacional da ascensão é contrário ao da queda, fica evidente que o núcleo constelacional contrário ao das trevas é o do “espetacular”. A luz, oposta à noite, é isomórfica com tudo o que é celeste e luminoso, mas também de tudo que deve ser visto, observado (latim *spetaculum*; Indo-Europeu *spek*). Aqui a cor branca se destaca nos cabelos e nas barbas da sabedoria, no azul celeste, no dourado e no Sol. É a luz que dá origem ao mundo de glória do paraíso depois da ressurreição, natural ascensão luminosa. A coroa, ligada homologamente ao cetro do rei e ao Sol, geometricamente se liga ao círculo e à mandala, ou à auréola cristã e budista. A luz ainda indica a onipresença do “olho que tudo vê”, à onisciência e, ligada a mostrar e demonstrar, faz da palavra sua eficácia, como na ciência e no mito. A palavra, por sua vez, se liga aos esquemas verbais do grito, do gemido, como na figura do cisne

na heráldica, no mantra, na poesia, no trocadilho, nas palavras mágicas dos encantamentos e feitiços.

Relação óbvia aos símbolos espetaculares, por causa da luz, temos os símbolos diairéticos, isto é, ligados ao dia. Razão pela qual a figura heroica tem sua ascensão contra as trevas ou contra o abismo. O herói solar usa suas armas brancas, como o gládio que, em sua ação fálica, reforçando óbvia alusão sexual, imprime sentimento de potência, de domínio. “É nesse sentido que se encontram, numa espécie de tecnologia sexual, as armas cortantes ou pontiagudas e os instrumentos aratórios. Uns e outros são a antítese diairética do sulco ou da ferida feminizada” (DURAND, 2002, p. 160). Assim, o pau de cavar, a enxada, o arado, seguem de perto o chamado Marte agrário que “[...] não passaria primitivamente de um guarda campestre, uma vez que as colheitas são um ponto de aplicação da modalidade combatente” (DURAND, 2020, p. 161).

A ação heroica do macho, sob a cultura do patriarcado domina as atitudes do príncipe encantado, libertador do reino e da virgem, das sociedades dos homens, como a militar ou das rodas dos sábios. Até mesmo a literatura persegue esse regime diurno dos símbolos diairéticos nos romances policiais, nos romances de capa e espada, como nos de cavalaria: Dom Quixote jamais foi tão contemporâneo.

Quando estudamos a natureza das armas do herói é necessário abrir o dossiê admiravelmente constituído por Dumézil e Eliade relativo à dialética das armas divinas e ao problema mitológico do “ligar”. Dumézil, acumulando um grande número de observações documentais, tenta mostrar que as funções do ligador-mágico são irredutíveis às do guerreiro-cortador de nós.

Por antífrase, característica do regime diurno, ao cortador, ação dominante do herói, se une a ação do ligador, daquele que, ao aprender a cortar e desligar, aprendeu a unir e religar. Atar, ação mais íntima do regime noturno, aqui, se torna ação de emendar. O regime diurno prenuncia o regime noturno por causa da natureza ambivalente da imaginação, tantas vezes ressaltada por Jung, Bachelard e pelo próprio Durand. Não por acaso heróis e reis, depois do combate vitorioso contra o monstro devorador, do abismo ou das trevas, prende, encerra, acorrenta a ameaça para sempre. As vezes os muros seguem uma vontade diairética de fechamento, de proteção, quando as armas de ataque são acompanhadas pelas armas de defesa: o escudo, a armadura, a couraça, o capacete, o círculo protetor.

Se o ato heroico é o corte e a separação pelo uso das armas, a lógica da purificação proporciona compreender a circuncisão e o seu “deslizamento” para a purificação pela água

pura ou água lustral (os rituais de batismo, banhos purificadores etc.). A purificação por isomorfia impregna o fogo do relâmpago, que é a flecha ígnea dos deuses, dos rituais de incineração ou cremação, do fogo espiritual, como aquele do Espírito Santo na narrativa fundante dos pentecostais modernos.

Para numerosas populações e culturas, o fogo é isomórfico do pássaro: a pomba do pentecostes, o corvo celta ou o pássaro de calor eslavo. Os pássaros reavivam a memória de seu ambiente, o ar. Símbolo essencialmente ascensional, o ar foi para Bachelard um dos quatro elementos de sua estrutura imaginária e abre um leque amplo de isomorfismos: do ar primordial da criação adâmica, da respiração contemplativa do *prâna*, do Espírito Santo enquanto vento ou sopro inspirador (*πνεύματος* – *pneumatos*), da alma.

Veja que vários símbolos se instalam pela antífrase ao regime noturno, tanto que muitos deles reaparecerão justamente no regime noturno com outras ênfases.

Uma vez mais verificamos que não é por uma física dos elementos que a imaginação se organiza, mas por uma fisiologia a que se poderia chamar verbal, e pelos “excedentes” adjetivais e passivos desses verbos que exprimem esquemas e gestos. Contrariamente ao que afirmam os gramáticos, o adjetivo aparece, na sua gênese psicológica, como epicatete, quer dizer, mentalmente pregado na substância, no substantivo, pela razão muito simples de o adjetivo ser mais geral que o substantivo, quer dizer, aparenta-se aos grandes esquemas verbais que constituem a subjetividade do imaginário.

Os esquemas verbais, por serem dinâmicos e “deslizantes”, permitem ao jogo da linguagem do imaginário ir de um regime ao outro mudando apenas a sua adjetivação, o modo como é caracterizado pela “substância” em um contexto ou outro, no contexto diurno ou no contexto noturno.

No regime diurno da imagem, os seus isomorfismos, as suas dinâmicas de eufemização e a sua estratégia de “deslize” de um símbolo ao outro, seguem a lógica de quatro atitudes básicas derivadas da ideia de separação ou de “esquizomorfia”⁷⁴. São, portanto, quatro estruturas esquizomórficas.

A primeira estrutura é a esquizomorfa ou heroica por excelência e consiste num processo autístico típico do “herói”. Há perda de contato com a realidade, substituída pelo poder de autonomia e idealismo. As “alucinações” de combate e vitória, aniquilam a possibilidade, ainda

⁷⁴ Durand recebeu críticas sobre a sua comparação entre o regime diurno e as características presentes em doentes esquizofrênicos. Apesar disso, afirmou categoricamente que “[...] esse regime não se confunde com a modificação caracterial trazida pela doença, porque esse regime não tem em si mesmo nada de patológico [...]” (DURAND, 2002, p. 190).

que remota, de que a realidade também é feita de derrota e fracasso, ou, que o conflito pode ser resolvido de forma milagrosa, num *deus ex machina*, ou, ainda, pela dramatização do tempo cíclico ou linear, pelo processo que investe na evolução, no mito do progresso e na esperança.

A segunda estrutura é a *Spaltung* que, pelo poder da abstração e de uma atitude autística, se manifesta num furor analítico semelhante àquele encontrado no esquizofrênico. Aqui a marca da separação surge no limite máximo de seu poder analítico, sistemático e estruturante, como o das ciências modernas em geral, das religiões proselitistas de cunho ascético, ou em várias atitudes de separação e exclusão dos sistemas sociais e culturais etc.

A terceira estrutura é derivada da preocupação obsessiva de distinção e se expressa no geometrismo. Valoriza-se a simetria, a planificação e a lógica formal. Nessa estrutura se subordinam os pensamentos herdados da lógica aristotélica que exige os princípios de identidade e não-contradição, as concepções retilíneas e sincrônicas do positivismo empirista, a organização do conhecimento apenas pela via da construção de dados estatísticos e numéricos etc.

A quarta estrutura apresenta o pensamento tão somente por antíteses: imagens com simetrias invertidas. Estrutura que subverte a possibilidade de síntese, mestiçagem ou hibridismo ao falso dilema ou à falácia do isto ou aquilo. Mas, essa estrutura também evita a tentação de cair na explicação única, na armadilha das universalizações e absolutismos pela falta de ambivalência e divisão.

O regime diurno, de certa forma, prepara o regime noturno, pois este é ao mesmo tempo a oposição do regime diurno e seus símbolos (estrutura mística), e a sua adaptação (estrutura sintética).

3.1.2.2 O regime noturno da imagem – Estrutura mística – A taça

O regime noturno da imagem transmuta o aspecto negativo da morte capturando as forças vitais e benéficas do devir. Numa atitude de assimilação, converte a morte e as trevas em imagens e símbolos aceitáveis. Assim, o regime noturno é dividido em uma estrutura mística, que converte e eufemiza a morte, e uma estrutura sintética, que concilia o desejo de devir com o eterno retorno.

Na estrutura mística, a subida e a luz se convertem em descida e trevas para penetrar nas profundezas. Num gosto pela secreta intimidade, busca a cavidade, o retorno ao seio

materno e se transforma em símbolo de repouso primordial. Se no regime diurno a ameaça da morte é negada e combatida, no regime noturno a ameaça da morte é assimilada e amenizada. A face horrenda de Cronos, o ataque do monstro devorador, o domínio das trevas e a queda no abismo são eufemizados. O tempo é dramatizado, como nos rituais de passagem e nos cultos de fertilidade, marcados pelos calendários astrobiológicos; o monstro é domesticado e ganha por vezes um perfil menos ameaçador ou controlado, como nos seres das trevas da literatura; as trevas se tornam lugar de descanso da morte e espaço das ações místicas; o abismo se transforma no desejo pela secreta intimidade dos refúgios aconchegantes, como o túmulo ou as “casas” ctônicas, semelhante àquelas dos hobbits de Tolkien.

O regime diurno impõe os símbolos da inversão dos símbolos de ascensão e luz do regime diurno. Dará preferências às técnicas de descida e penetração a um centro, como nas tecnologias de escavação e, contrário aos deuses celestes e aos soberanos, seguirá as pistas deixadas pelas deusas de fertilidade e pelos esquemas matriarcais e feminóides⁷⁵.

Assim como o herói precisava de suas armas protetoras, de seus escudos e capacetes, a descida também precisa de proteção, seja da couraça de um escafandro, do estômago de um peixe ou baleia. No coração da intimidade protetora, tal qual o útero ou o colo materno, a queda não se confunde com a rapidez da descida para a morte, mas transmuta-se para a descida típica dos gestos de deglutição e atividade digestiva. “O regresso imaginário é sempre um ‘ingresso’ mais ou menos cenestésico e visceral” (DURAND, 2002, p. 201). Contra a rapidez da queda, a lentidão da descida, assimilada pela ação do devir, a um processo que não tem pressa e reconhece o ciclo, integra a sua substância íntima: o calor. O calor é signo da profundidade, seja do ventre digestivo, seja do ventre sexual.

O “complexo de Novalis”, que assimila a uma copulação a descida do mineiro na terra, liga-se ao “complexo Jonas”. Um e outro têm como símbolo o ventre, que seja digestivo ou sexual, e pela mediação deles inaugura-se toda uma fenomenologia eufemizante das cavidades. O ventre é a primeira cavidade valorizada positivamente tanto pela higiene como pela dietética. A confusão posta em relevo por Freud entre o sexual e o digestivo é, de resto, tão profunda que a descida ao ventre incubador se faz indiferentemente – nos contos folclóricos – pela boca ou pela vagina. (DURAND, 2002, p. 202).

⁷⁵ Evitamos as palavras “feminina” ou “feminista” por causa da abrangência limitada dos termos para o uso que Durand faz em seu texto. Apesar do autor utilizar “feminilidade”, muitos exemplos são de cunho andrógino e hermafrodita como Hermes e deuses “macho-fêmea”.

O “complexo Jonas” por exemplo, é difundido não só pelo mito do profeta engolido pelo peixe, viajante nas entranhas protetoras, mas pelo Cristo no sepulcro, viajante nas entranhas da morte e do inferno, pela fenda do Cavalo de Tróia, como também pelos gigantes engolidores, ou, homologamente ao “ovo da alma”⁷⁶.

Os símbolos de inversão, mais do que os símbolos de negação do regime diurno, seguem a estratégia de eufemização da morte. A amenização do destino fatal no regime diurno é realizada pelos símbolos que eufemizam para cima e na manutenção da distância, isto é, evitam a queda e mantêm a ameaça longe, distante. O objetivo é uma eufemização negativa, de um discurso contrário ao da morte. A amenização do destino fatal no regime noturno é realizada pelos símbolos que eufemizam para baixo e na aproximação, isto é, desejam a queda, a descida e mantêm a ameaça por perto, domesticada. O objetivo é uma eufemização positiva, de um discurso favorável ao da morte.

Portanto, no regime noturno da imagem, a inversão eufemizante transforma a ameaça quase em um prazer. Lembrando que se nas atitudes heroicas do regime diurno o desatador é também um atador, o cortador e separador também emenda e une, nas atitudes místicas do regime noturno a estratégia eufemizante permite um duplo que aproxima a ameaça ao ameaçado como solução do conflito: o ladrão é roubado, o enganador é enganado, o monstro devorador é devorado.

O duplo é isomórfico com a ideia de redobramento: o peixe engole outro peixe, que por sua vez é engolido por outro, assim sucessivamente e indefinidamente. O labirinto é feito de um corredor que se redobra em outros e este em outras bifurcações. Na biblioteca de Babel de Borges a distribuição das galerias é invariável, sendo que um estreito vestíbulo desemboca em uma galeria, idêntica à primeira e a todas as outras galerias⁷⁷. Na simbólica cristã, o Cristo é o grande pescador que também é um peixe.

O duplo e o redobramento nos conduzem ao espelho, simulacro que domina a literatura ocidental, e a miniaturização, que revela a possibilidade do encaixamento do pequeno no

⁷⁶ No filme *Coração Satânico* de 1987, de Alan Parker, que é uma releitura do “Fausto”, uma cena curiosa mostra o personagem Louis Cyphre (Lúcifer) cobrando do protagonista Harold Angel o pagamento de sua alma, enquanto devora um ovo cozido.

⁷⁷ O filme *Iception* (em português, “A Origem”), de 2010, e o filme *Doutor Estranho*, de 2016, “brincam” com essa ideia de desdobramento e redobramento. No primeiro filme esses desdobramentos ocorrem em um mundo onírico e no segundo filme em um mundo místico. A possibilidade de escolher outros desfechos e caminhos em uma narrativa, como se ela fosse “desdobrável”, é notada em várias obras literárias. Talvez o melhor exemplo é *O jogo da amarelinha* de Julio Cortázar. Já no Barroco, principalmente no rococó, podemos notar uma profusão de imagens e detalhes, além de um jogo de sombra e luz (pictorismo) que nos oferece a ilusão de desdobramento para o “infinito”, em um universo que deve ser apreciado pela sua ação “caótica”, por sua exuberância.

grande: jogos de espelhos, os ovos de Páscoa. As fantasias de miniaturização irão perseguir os cientistas em seus modelos microscópicos na Biologia, na Química ou na Física.

A miniaturização nos leva aos processos de “gulliverização”, isto é, a intrínseca relação entre o gigantismo e a pequenez, entre o muito grande e os “pequenos polegares”, ou, se quisermos, na miniaturização de Alice no país das maravilhas. A “gulliverização” habita o mundo de fantasia dos anões, fadas e duendes e criam a dimensão do pequeno como uma espécie de universo secreto, distante dos olhos do herói combatente do regime diurno.

O engolimento, a miniaturização, a “gulliverização” e o redobramento instauram as fantasias do universo dentro do outro, como o “universo dentro da casca de nós”, ou a “gavetamente” do filme “Quero ser John Malkovich”, ou ainda o armário de “gavetas-universos” do filme “MIB II” (Homens de Preto II).

Se a noite no regime diurno era temida, como vimos nos símbolos nictomórficos, no regime noturno, a noite torna-se “tranquila” e convida aos segredos divinos. “Assistimos, antes de tudo, a uma reviravolta nos valores tenebrosos atribuídos à noite pelo *Regime Diurno*. Para os gregos, escandinavos, australianos, tupis, araucanianos da América do Sul, a noite é eufemizada pelo atributo ‘divina’” (DURAND, 2002, p. 218).

A revalorização da noite, instância cronológica prevalente no “império da morte” e no “país dos mortos”, retoma a importância do luto e do destino final de todo ser vivente: a noite cai para todos.

Enquanto as cores do regime diurno seguem o branco, o azul e o dourado, no regime noturno observamos toda a riqueza das pedras preciosas. “As fantasias da descida noturna implicam naturalmente a imagística colorida das tintas (*teintures*). A coloração, como Bachelard nota a propósito da alquimia, é uma qualidade íntima, substancial” (DURAND, 2002, p. 221). A pedra filosofal, por exemplo, possui todas as cores, uma vez que, produto de misturas e efeitos, tudo transforma e dá vida. É na transmutação pelo fogo, antiga alquimia, que os alimentos ganham cores e texturas, e no caldeirão de misturas vegetais que a mística dos velhos curandeiros e magos da vitalidade funciona.

No regime diurno a água determinava os símbolos de purificação, mas, no regime noturno, a água é veículo das tintas e das cores. Bachelard já tinha chamado a atenção para o poder da água profunda e espessa. Próxima do sangue, tal água aparece nas suas muitas representações no eufemismo feminino e feminóide. Na tradição avéstica o rio significa uma “senhora” e, entre os *Vedas*, as águas são “maternais”. É o elemento aquático que conduz o nascido Moisés e onde “renasce” o Cristo. “Vemos assim, que seja qual for a filiação e o sistema

etimológico que se escolha, encontramos sempre os vocábulos da água aparentados aos nomes da mãe ou das suas funções e ao vocábulo da Grande Deusa” (DURAND, 2002, p. 227).

Na ciência moderna, inevitável ver a relação entre a “sopa cósmica” e a “sopa primordial” como metáforas ligadas à simbologia materna. A etimologia latina para “matéria” (*mater*), não disfarça o seu parentesco com a “água melusiniana” (*aquaster*). Na doutrina junguiana, no inconsciente, onde habita a alma (*anima/animus*), a água primordial se confunde com o mercúrio dos alquimistas, “[...] muitas vezes representado sob os traços do velho Hermes, ‘união do arquétipo da *anima* e do sábio antigo’. Segundo Basílio Valentino, este mercúrio é ‘ovo da natureza’, a mãe de ‘todos os seres engendrados pela bruma tenebrosa’.” (DURAND, 2002, p. 227).

Desde os pagãos até os cristãos, as religiões souberam aproveitar a figura da “mãe primeva”, a “madona”. Morgana é ligada ao elemento água, assim como Afrodite é “nascida do mar. A “Virgem Mãe” tem evidente união com a Grande Deusa lunar e marinha. Inclusive, Durand nos informa que na liturgia a Maria muitas vezes a chama de “lua espiritual”, “estrela do mar” (*Stella maris*), “rainha do oceano”.

A simbólica da mãe ligada à simbólica das águas, por isomorfia, desliza para a noção de proteção dos marinheiros contra os braços e as cabeleiras mortais do mar. Se por um lado as mães melusinas, com suas terríveis cabeleiras querem fazer o homem sucumbir aos seus encantos maternos no fundo das águas, podem também, por eufemização, se tornar mães protetoras do afogamento, do sumiço entre as águas oceânicas. A mãe e Grande Deusa aquática, é também a mãe e Grande Deusa telúrica, posteriormente assimilada em torno das profundezas ctônicas, como dos abismos vulcânicos ou do núcleo da Terra, e do ciclo do drama agrícola, como Demeter e Perséfone.

À imaginação telúrica e ctônica, da segurança firme e “claustrofílica”, se alinham o sentimento patriótico (com Durand deveríamos dizer “matriótico). “Essa passividade primordial incita às fantasias ‘do repouso’ que Bachelard tão bem soube detectar na imaginação telúrica dos escritores” (DURAND, 2002, p. 231). Nas fantasias sobre a natureza, o movimento literário e filosófico dos românticos se fixará na beleza e pureza da terra e de seus herdeiros como os “bons selvagens”, as “mulheres redentoras” e a poesia “alquímica”.

O aconchego da mãe e o repouso uterino das ações ctônicas são assimiladas pelos símbolos da intimidade. A morte, antes terrível e símbolo último do tempo, é reduzida e eufemizada pelo retorno à própria casa. Razão que impulsiona os rituais fúnebres ligados à morada pós-morte. “É essa inversão do sentido natural da morte que permite o isomorfismo

sepulcro-berço. A terra torna-se berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso” (DURAND, 2002, p. 237). O que nos leva a pensar na imaginação que guia muitos povos a enterrar seus mortos na posição fetal, ou porque, quando queremos nos ater da realidade dura e traumática, já abandonando o combate, procuramos o refúgio da posição fetal e acolhedora.

Algumas culturas mantêm o costume de deitar o bebê na terra como prática do “berço telúrico”. Abandonados, mas acolhidos pela terra, elemento primordial, nascem agora sob os auspícios do destino heroico. Destino curioso, pois, se por um lado sua vida será sobredeterminada pelas ações heroicas do regime diurno, seu nascimento se deu pela iniciação noturna da “matéria-madre-primeira”. Assim ocorre com o herói popular *Superman*, criado por uma mãe terrena depois do “abandono”, ou com o Cristo nascido da virgem mítica e acolhido pelo sepulcro.

Em muitos rituais de iniciação a crisálida antecede a fase do voo, ou a mumificação preserva o destino futuro. No Candomblé, o ponto de partida é o “ventre” da terra, lugar de morte e renascimento. “Há uma claustrofilia profunda na raiz de toda a vontade de conservar o cadáver” (DURAND, 2002, p. 238). Para Bachelard, todas as imagens “insectóides” sugerem a segurança de um ser fechado; carrega seu próprio túmulo. A “Bela adormecida” reúne as imagens folclóricas do repouso e intimidade dos contos populares, como aqueles colecionados pelos irmãos Grimm e revela a personagem encerrada na câmara do castelo, aguardando a sua intimidade nupcial.

A descida, o engolimento, os desejos secretos de intimidade, que conduzem às simbólicas da mãe e da mulher, por isomorfia, produz uma constelação de símbolos do “continente”, ou, como queria Durand, da “taça”. A taça é oposta ao gládio.

A concavidade, como a psicanálise fundamental admite, é, antes de mais, o órgão feminino. Toda cavidade é sexualmente determinada e mesmo a concavidade da orelha não escapa a esta regra da representação. O psicanalista tem portanto perfeitamente razão em mostrar que há um trajeto contínuo do colo à taça. Um dos primeiros marcos desse trajeto semântico é constituído pelo conjunto *caverna-casa*, hábitat e continente, abrigo e sótão, estreitamente ligado ao sepulcro materno, quer o sepulcro se reduza a uma caverna, como para os antigos judeus ou em Cro-Magnon, quer se construa como uma morada, uma necrópole, como no Egito e no México. (DURAND, 2002, p. 241).

Aliás, Bachelard propõe a imaginação da “casa universal”, ou aquela casa onde o sentido último da vida é encontrado. Para Eliade a casa liga terra e céus, um centro (*axis mundi*) de fonte sagrada. Casa que procuramos a vida toda, morada que os idosos buscam no fim da vida

e não acham em lugar nenhum, pois está no interior deles mesmos. Interior explorado por Jung na pesquisa e produção de mandalas como terapia e busca do *self*.

A casa redobrada se torna um microcosmo de segurança e proteção. “O labirinto é frequentemente tema de pesadelo, mas a casa é labirinto tranquilizador, amado apesar do que pode no seu mistério subsistir de ligeiro temor” (DURAND, 2002. P. 243). Por isso, o redobramento também suscita a casa dentro da casa, ou a casinha dentro da casa maior. Melhor expressão é o “canto preferido”, que imita o microcosmo dos ancestrais das cavernas⁷⁸. O “cantinho” se revela sagrado nas religiões em que as divindades de igual forma preferem os seus “cantos”. Assim é o santo dos santos no tabernáculo e santuário dos hebreus, as câmaras dos deuses e reis, ou os quartos proibidos dos palácios.

A interioridade protetora ou predileta anuncia a semântica do refúgio: castelo, cabana, casa, lugar de paz. Se o herói vai para o combate para dirimir as forças ameaçadoras do monstro devorador e rechaçar as trevas pela luz, o místico⁷⁹ evita o combate e procura o refúgio, não por covardia, mas para conservar o ambiente de paz e harmonia⁸⁰. Por isso o sótão é “museu dos antepassados”, tão valorizado nas experiências de sonho de Jung, e “centro paradisíaco”, isto é, espaço feliz, tão bem explorado por Bachelard.

Mas, o refúgio não precisa ser um lugar fechado por paredes e teto. Além do labirinto, observamos o modelo da mandala nos círculos fechados com fins protetores. Esse é o caso das imagens criadas pela ficção nos encantamentos e magias para manter demônios e entidades do lado de “fora”. Igualmente o jardim secreto ou o jardim “do centro” do reino seguem a simbologia do círculo sagrado⁸¹, às vezes contendo uma árvore sagrada ou da vida.

Inclusive, a morada necessariamente não se prende a um lugar fixo. A morada sobre a água é retomada pelas imagens míticas em antigas religiões como também na literatura. A barca

⁷⁸ No desenho animado de longa metragem *Os Croods*, de 2013, vemos uma clara oposição entre as forças do regime diurno e as forças do regime noturno. O regime diurno aparece notadamente nos símbolos de ascensão da protagonista, que escala as rochas para ver os últimos raios do Sol, e nos símbolos diátricos da luz contra os perigos e ameaças das trevas, que permite à família pré-histórica se deslocar, caçar e lutar pela vida. Já o regime noturno se fixa na proteção da família sob uma caverna, lugar de repouso, segurança e de desenvolvimento da arte e da narrativa mítica.

⁷⁹ Durand, depois de trabalhar os símbolos do regime noturno, irá denominar as suas estruturas de “místicas”. No teste AT.9, já citado, o refúgio é o elemento oposto ao herói e à espada. No gabarito do teste, temos a estrutura heroica e a estrutura mística que, junto com a estrutura sintética, são desdobrados em subestruturas para definir o universo mítico do sujeito ou do grupo analisado.

⁸⁰ Em *Guerra dos Mundos*, filme de 2005 de Steven Spielberg, podemos observar a orientação mística do protagonista (atuação de Tom Cruise). O roteiro apresenta dois personagens heroicos que querem o combate para resolver o conflito (o adolescente, filho de Ray Ferrier e o homem de meia idade, Harlan Ogilvy). Já Ray Ferrier, evita o combate e procura um refúgio para proteger seus filhos.

⁸¹ Jung dá explicações para os jardins e castelos construídos no formato de espiral tendo um centro “mandálico” ou um jardim circular com uma árvore plantada. A propósito, no filme *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*, a cidadela denominada “Minas Tirith” tem esse formato e um jardim no centro contendo uma árvore da vida.

ou a arca de Noé, o navio fantasma, habitação de almas, ou a viagem mortuária do barqueiro Caronte, são exemplos. Assim como o cesto-berço de transporte do infante Moisés. Semelhante à barca romântica no romantismo, temos na atualidade o automóvel: o carro é um microcosmo, um objeto tantas vezes antropomorfizado.

O microcosmo pode representar o macrocosmo nas cascas de noz, como no universo de Stephen Hawking em *O universo em uma casca de noz*; na concha, como no nascimento de Vênus; no ovo, como o “ovo cósmico” da tradição alquímica.

Tais imagens, da noz, da concha e do ovo, principalmente do “[...] ovo filosófico da alquimia ocidental e extremo-oriental encontra-se naturalmente ligado a este contexto da intimidade uterina. A alquimia é um *regressum ad uterum*” (DURAND, 2002, p. 253). Intimidade muito bem retratada por Durand no núcleo constelacional da taça. Taça que nos remete à vagina e ao útero feminino que, por isomorfia impregna o vaso, tantas vezes explorado pela literatura das lendas arturianas na busca pelo Graal, ou pelo imaginário do universo das bruxas e feiticeiras com seus cálices de poções e caldeirões de transmutação alquímica.

Mas, não só da matriz sexual a taça implica. A taça implica igualmente a matriz digestiva e a sua propriedade de ser continente, de conter. Isso significa que nessa matriz estão quase todas as simbólicas ligadas às técnicas alimentares e rituais de nutrição. “Toda alimentação é transubstanciação. É por essa razão que Bachelard pode muito profundamente afirmar que ‘o real é antes de tudo um alimento’. Entendemos com isso que o ato alimentar confirma a realidade das substâncias” (DURAND, 2002, p. 257).

Logo, morder, devorar e engolir não precisam ser, como no regime diurno, representações da ameaça devoradora. Aqui morder, devorar e engolir estão ancoradas no prazer, na libido que despertam. Não importa mais a casca, a couraça protetora, e sim o conteúdo, o corpo, o sangue, as substâncias interiores. São esses esquemas que acompanharão o elixir da vida e o leite materno, alimentos primordiais.

O elixir suscita todas os aspectos das bebidas sagradas, o *soma* ou beberagem sagrada. Na cultura védica a bebida sagrada era preparada pelos sacerdotes esmagando o caule do *soma* e misturado ao leite de vaca. Em outras culturas, como em algumas tribos indígenas da América do Sul, plantas alucinógenas são preparadas na forma de bebidas e chás. O vinho, “água da juventude”, pela cor vermelha, reabilita as simbólicas do sangue. Tanto que, beber e banhar-se no sangue-vinho é sinal de juventude eterna. Assim como o vinho, bebidas fermentadas e

destiladas, como a cerveja e o whisky, permitem a quebra da rotina e do tempo mortal, substituídos pela festa, pela embriaguez orgiástica e mística⁸².

A decantação, as filtrações e separações que muitas vezes são necessárias para o preparo das bebidas, por homologia, nos impulsionam a pensar nas simbólicas do ouro e do sal, elementos alquímicos por excelência. “O ouro, como sal, participa nestas fantasias de operações de mãos de todo o substancialismo e que as noções de ‘concentrado’, ‘comprimido’, ‘extrato’, ‘suco’, etc., demarcam” (DURAND, 2002, p. 263). Ouro e sal são resultados de uma concentração, de técnicas de depuração e busca de uma pureza alquímica.

Toda essa comilança e beberagem que a taça insinua, em um devir da digestão, inevitavelmente desencadeará a valorização do excremento. Este, no regime noturno, está intimamente conexo com a psicanálise e dará a noção de “fezes criativas”, ou seja, o excremento como símbolo de criação, de primeira produção independente da criança, noção tão cara à psicanálise de Freud. Não por acaso a defecação imprime um imaginário psicossomático que, junto com o digestivo, permite desde a observação da saúde do indivíduo pela cor das fezes até a condição psicológica do indivíduo ansioso e nervoso expressa no intestino preso, gastrite ou úlcera.

Assim como no regime diurno, os isomorfismos, as dinâmicas de eufemização e a estratégia de “deslize” de um símbolo ao outro, também seguem a lógica de quatro atitudes básicas derivadas do núcleo constelacional místico, resultando em quatro estruturas.

A primeira estrutura é o redobramento dos símbolos que se apresentam na forma de continente e conteúdo, na persistência e repetição, o que conduz à “viscosidade do tema”. O que importa é a insistência temática, a repetição dos elementos e de seu verdadeiro *leitmotiv*.

A segunda estrutura, originada da primeira, ressalta a viscosidade estabelecendo conexões entre figuras logicamente separadas. Sua vocação verbal se fixa em palavras como reunir, prender, atar, soldar, aproximar, abraçar, etc. Isso permite unir elementos e símbolos aparentemente opostos ou muito diferentes como o cortador-atado, fezes com ouro, água com

⁸² A condição de embriaguez mística pode ser notada na narrativa do livro de Atos, capítulo 2, no Novo Testamento. Lá o vinho e sua embriaguez são comparados com o fenômeno da descida do Espírito Santo. O texto conta que pessoas ficaram assombradas quando ouviram galileus falando em outras línguas (*glossolalia* – habilidade de falar em outras línguas), possivelmente em um estado de transe ou êxtase religioso. O texto pode ser comparado ao livro do profeta Joel do Antigo Testamento, pois é citado pelo apóstolo Pedro em Atos, no mesmo capítulo. Nesse caso, no livro do profeta, marcado pelo “código ou aliança deuteronomica”, Deus tem um acordo com o povo de Israel. Se o povo fosse infiel, teria suas terras secas e a ausência dos frutos das videiras, sem os quais não poderiam fazer o vinho. Se fossem fiéis, as terras teriam abundante colheita e muito vinho para as grandes festas. Ou seja, as festas regadas pelo vinho são condicionadas pela presença divina e sua benção sobre a terra.

sangue, etc. Uma vez que a assimilação é técnica predileta pelo regime noturno da imagem, é compreensível que coisas diferentes sejam “rimadas” no mesmo espaço narrativo das imagens.

A terceira estrutura reside em um realismo sensorial das representações, como se as imagens fossem vivas, ou ainda mais, como se as imagens motivassem sentimentos concretos. Nisso Durand é devedor de Bachelard, para quem a matéria comanda a forma, a substância antecede a imaginação. Enquanto o regime diurno heroico quer manter distância das substâncias viscosas, pegajosas, sanguíneas e obscuras, pois relembram a tragédia, a derrota ou as dimensões escatológicas da vida, o regime noturno se aproxima, se apega a essas substâncias justamente porque representam a morte e a tragédia amenizada, tornada veste e fantasia para a dança da vida. As substâncias noturnas são “travestíveis”.

A quarta estrutura é a miniaturização das imagens em que há uma repetição dos detalhes que se tornam representativos do todo. Se por um lado o regime diurno prefere a limpeza, a pureza, a separação e a ordem, típicas da obsessão “esquizoide” de “uma coisa de cada vez”, o regime noturno não se importa com a profusão, a fusão, a duplicação infinita dos termos e partes. A operação matemática do regime diurno em geral é a subtração e divisão, a do regime noturno é a soma e a multiplicação.

3.1.2.3 O regime noturno da imagem – Estrutura sintética ou dramática – O pau e o denário

O regime noturno da imagem não é só antifrásico, o avesso do regime diurno. Na verdade, já que o regime noturno mantém a sua estratégia de assimilação, trouxe para perto de si muitas expressões diurnas. Nesse caso, a o noturno com o diurno são integrados nas estruturas antropológicas em uma síntese.

[...] já verificamos que os símbolos noturnos não chegam constitucionalmente a libertar-se das expressões diurnas: a valorização da noite faz-se muitas vezes em termos de iluminação. O eufemismo e a antífrase só atuam sobre um termo da antítese e não se lhes segue a recíproca desvalorização de outro termo. O eufemismo só foge da antítese para recair na antilogia. A poética noturna tolera as “obscuras claridades”. Ela transborda de riquezas, sendo portanto indulgente. (DURAND, 2002, p. 268).

No regime noturno sintético é evidente a integração da atitude trágica com a atitude triunfante do devir convertendo-as em uma concepção dramática. Por isso o tempo nesse regime sintético é dramatizado nas constelações simbólicas relacionadas e aos dramas astrobiológicos,

aos calendários agrícolas. O escoamento temporal, face terrível da morte, é integrado em uma diversidade enorme de concepções cíclicas, ideias de progresso e evolução, assim como nas utopias.

Por conseguinte, os símbolos “clássicos” da síntese são cíclicos ou progressistas, operam dentro do próprio tempo, na tentativa de domesticar o devir.

Escolhemos, para simbolizar esses dois matizes do imaginário que procura dominar o tempo, duas figuras do jogo do Tarô que resumem reciprocamente o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal: *o denário e o pau*. O denário que nos introduz nas imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo, aritmologia denária, duodenária, ternária ou quaternária do ciclo. O pau, que é uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé, promessa dramática do cetro. De um lado teremos os arquétipos e os símbolos do retorno, polarizados pelo esquema rítmico do ciclo, do outro arranjaremos os arquétipos e símbolos messiânicos, os mitos históricos em que se manifesta a confiança no resultado final das peripécias dramáticas do tempo, polarizados pelo esquema progressista que, como veremos, não passa de um ciclo truncado, ou melhor, uma fase cíclica última que encaixa todos os outros ciclos como “figuras” e esboços do último processo. (DURAND, 2002, p. 282).

O esquema cíclico foi, aliás, uma preocupação constante de Eliade. Para ele os cânones mitológicos de todas as civilizações se baseiam na repetição do tempo, no princípio ou mito do eterno retorno. Trata-se de uma repetição da criação ou dos eventos míticos primordiais, tendo uma constante etiológica por trás. A abolição do destino enquanto fatalidade, pressupõe um recomeço do tempo, uma nova criação. O ano novo “aniquila” o caos dos últimos dias do ano, inclusive, porque ano (*annus*) tem parentesco com o anel ou círculo (*annulus*).

Os calendários, sejam organizados pelo ciclo da lua ou do sol, representam bem o ciclo do tempo dividido em fases, estações e festas religiosas de cunho astrológico. A divisão do tempo no ciclo e o percurso dos astros no céu terminam por referenciar as noções de tempo do relógio, os pontos cardeais e a noção geográfica de viajantes. Sabemos, ademais, que boa parte das noções de divisão do tempo e sistemas de contagem agrolunares, permitiram o nascimento da matemática, importante para o desenvolvimento de ciências antigas como a astrologia e a alquimia e, depois, da astronomia, química e física, por exemplo.

Durand chama a atenção para as divisões binárias, trinárias e quaternárias e como elas formam, cada uma, um núcleo constelacional onde se apegará símbolos e mitos relacionados a essas divisões. Assim observamos os símbolos da trindade no cristianismo, a trindade das três graças, inspiradores dos artistas e poetas, o número quatro como quadrado perfeito em mitos

ligados à geometria ou ao número três e quatro como símbolos sagrados na Bíblia. Em Durand, as interpretações são flutuantes, dado a natureza eufemizante do imaginário.

Nas simbólicas binárias, a polaridade e a ambivalência estão bem documentadas nas culturas antigas e nos folclores. A iconografia sublinha a ambivalência das divindades ou dos filhos dos deuses: Hércules, Hermes, Jesus, Neith. Também acentua a hibridez de certos seres como as sereias, os centauros ou os deuses bicolores do México. Ambiguidade presente na iconografia sagrada do barroco latino-americano em uma mistura de figuras de matriz branca e católica com tradições de matriz negra e indígena. São exemplos as tríades de anjinhos nos umbrais das igrejas arquitetadas por Aleijadinho, com traços negros, ou as “inditíades” das igrejas barrocas trabalhadas pelo índio Kondori, espécie de cariátides com traços indígenas.

Até os deuses tem uma bipolaridade de “sentimentos”. Os mitos, que em uma das perspectivas do “evemerismo” os deuses poderiam ser apenas representações de sentimentos e paixões, Ishtar é invocada tanto como a benfeitora como a destruidora, Javé pode ser interpretado como misericordioso e como colérico e Mitra é a “mediadora” entre Ormuz e Ariman, participando das duas naturezas desses deuses em conflito.

O teatro é representado pelas duas faces da máscara de “atuar”, Jano é “bifronte”, o que indica o duplo caráter do tempo, assim como o duplo caráter muito bem representado na cultura pop com o “Duas Caras”, inimigo do Homem Morcego nas HQs. Aliás, o próprio *Batman* esconde sua dupla identidade, tanto quanto a maioria dos heróis criados pela cultura de quadrinhos (Superman, Homem Aranha, Hulk, Capitão América, etc.).

“A maior parte das divindades da lua ou da vegetação possuem uma dupla sexualidade. Ártemis, Átis, Dioniso, as divindades indianas ou australianas, escandinavas ou chinesas, têm uma sexualidade muito variável” (DURAND, 2002, p. 291). O próprio Adão do mito rabínico é andrógino, sendo Eva a sua outra metade⁸³. A dupla valência sexual, por isomorfia, implica alguns rituais de castração como os eunucos, a circuncisão ou a ablação do seio nas amazonas.

A unificação dos contrários permitiu o drama mítico da morte e renascimento. “A poesia, a história, assim como a mitologia ou a religião, não escapam ao grande esquema cíclico da conciliação dos contrários. A repetição temporal, o exorcismo do tempo, tornou-se possível pela mediação dos contrários [...]” (DURAND, 2002, p. 294).

⁸³ Uma explicação atrelada ao mito de Lilith, a primeira “Eva”, é que o primeiro texto em Gênesis sobre a criação de Adão e Eva diz que Deus os criou “macho e fêmea”, como uma só pessoa com os dois sexos.

Assim, é a simbólica cíclica de renovação que comanda o mito do dilúvio, as revoluções históricas, a reencarnação com seus carmas e a ressurreição⁸⁴. Mas, também incita o ciclo natural da vegetação e frutificação. “Só o ritmo lunar tem a lentidão ‘tranquilizadora’ propícia à instalação de uma filosofia agrícola” (DURAND, 2002, p. 296). A semente morre para nascer o vegetal, o fruto, o alimento, que permitem a união dos contrários deuses uranos com as deusas ctônicas, divindades celestes das chuvas e trovões com deusas das profundidades sexuais: plantio é penetração em solo fértil. Não por acaso a terra é a Grande Mãe ou Pacha Mama.

Se a agricultura é sobredeterminada por uma “filosofia agrícola”, as mulheres muitas vezes são as responsáveis pelo cultivo, como entre algumas tribos indígenas brasileiras. A feminilidade aqui é quase menstrual, tal como a lua vermelha, o eclipse ou as mulheres que deixam escorrer seu mensturo no solo antes do plantio. Daqui possivelmente surgiu a farmacopéia afrodisíaca como o amendoim, o gengibre, o alecrim, a mandrágora e os elixires.

No folclore, muitas vezes o morto traz a renovação porque é sacrificado em uma erva ou em uma árvore. Jesus é sacrificado no “madeiro”, as Driades dos celtas se fixavam nas árvores que deveriam proteger até a morte. Um dos irmãos no mito do Popol Vuh, tendo a cabeça decepada e fincada em um galho, floresceu e deu frutos⁸⁵, e Osíris, encerrado em um túmulo de madeira, foi depois metido em um tronco de esteva, uma espécie de “túmulo vegetal”, tal qual o do profeta Isaías, serrado ao meio dentro de um tronco de árvore, conforme textos apócrifos.

O núcleo constelacional que concentra muitos desses símbolos é o “drama agrolunar”. “O argumento desse drama é essencialmente constituído pela morte e ressurreição de uma personagem mítica, na maior parte dos casos divina [...]” (DURAND, 2002, p. 299).

O símbolo do “filho” seria uma tradução tardia da androginia que vimos até aqui. De um lado a mãe celeste e do outro o filho redentor. O filho assim manifesta um caráter ambíguo, participa da bissexualidade e deixa de ser representação heroica e pura do regime diurno. Tal

⁸⁴ Em um artigo ainda não publicado, discuti como a ressurreição e a reencarnação, apesar de virem de tradições de cosmovisões opostas (monoteísmo e panteísmo) e serem sustentados por “dogmas” muito diferentes, nasceram do mesmo núcleo simbólico da imaginação antropológica, ou seja, o mito de renovação e eterno retorno. Seguindo as intuições de Durand, está óbvio que a reencarnação é originalmente cíclica e a ressurreição é o ponto final de todos os outros processos cíclicos anteriores.

⁸⁵ Na literatura, em *O Senhor dos anéis*, Tolkien explorou bem o imaginário do ciclo vegetal, tanto em seus personagens principais, os hobbits, em um personagem específico, que poucos dão atenção, Tom Bombadil, e nos Ents, árvores antigas antropomorfizadas. No cinema, o gêmeo do Popol Vuh que se transforma em árvore é retratado no filme *Fonte da Vida*, de 2006. Este filme também explora a concepção cíclica da vida no princípio do eterno retorno.

aparece Cristo⁸⁶, Osíris, Tamuz ou o “redentor da natureza” dos românticos. “Messias, dioscuros, *trickster*, andrógino, par de co-irmãos, casal casado, avó e neto, tétrade e tríade asseguram a mediação entre Céu e Terra, entre o inverno e o verão, entre a morte e o nascimento, e constituem uma notável constelação isomórfica” (DURAND, 2002, p. 302).

A união dos contrários forma uma totalidade cósmica explorada na alquimia pelo Hermes Trismegisto, ou pela união divina do *conjunctio oppositorum*⁸⁷. Tal são as uniões ou casamentos sagrados de deuses machos com deuses fêmeas: Osíris e Ísis, Jesus e a sacerdotisa de Ísis⁸⁸, Zeus e Hera, etc.

A necessidade de ligar céu e terra e, por isomorfismo, a ligação do filho com a mãe ou do deus com a deusa, pavimentaram as cerimônias e rituais iniciáticos. Cabe ao indivíduo se sujeitar a um rito para alcançar o nível “celeste” pela submissão ao nível terrenal, ctônico ou aquático⁸⁹. Assim, o batismo representa a morte antes do renascimento⁹⁰, o “fazer a cabeça” no Candomblé, marca a morte e renascimento do neófito, inclusive com um ritual de reclusão, como se estivesse sendo “gestado”. Muitas vezes, tais rituais são acompanhados de mutilações

⁸⁶ Durand não cita como o Cristo assumiria papel bissexual. Porém, deve estar seguindo as suas referências que estão em Bachelard e Jung. Este último percebe em Cristo mais do que apenas a sua função na religião, podendo, inclusive, assumir vários papéis míticos na história.

⁸⁷ Na Filosofia a ideia de união dos contrários já estava presente entre os Pré-Socráticos. Anaximandro, por exemplo, postulou que cada elemento tinha o seu contrário ou ligado ao seu oposto: água-fogo, seco-molhado, etc. Na filosofia moderna é matriz da dialética, como de Platão, Kant, Fichte, Hegel, etc., e na antropologia de Lévi Strauss contribui para o conceito de oposições binárias, que o antropólogo muito bem retratou em *O cru e o cozido*.

⁸⁸ Em um artigo que publicamos na revista *Ciberteologia*, “A correspondência entre o cristianismo ascético e o paganismo erótico na ressurreição de *O homem que morreu*, de D. H. Lawrence”, pudemos destacar essa união sagrada de Jesus com uma mulher. Na complementaridade de um Cristo heroico do cristianismo e de um Osíris místico da mitologia egípcia. Na pequena novela de Lawrence, Cristo, depois de sua ressurreição, se encontra com uma sacerdotisa de Ísis, se apaixona por ela e com ela tem um filho. Sendo agora um “Osíris” da sacerdotisa, Cristo complementa sua masculinidade na feminilidade da sacerdotisa. Trata-se de uma união erótica tipicamente pagã em um personagem que representa uma religião ascética como o cristianismo.

⁸⁹ O ciclo da água como meio para o renascimento é muito bem retratado no filme *A Dama na Água*, de 2006, e no filme *Peixe Grande*, de 2003. No primeiro filme uma “ninfá” da água surge na piscina de um hotel e, para ser salva de um monstro devorador, mobiliza todos os hóspedes. Os hóspedes representam uma espécie de microcosmo de povos e culturas. Cada um precisa representar o seu papel diante da ninfa que se chama “Story” para que, além dela, todos possam reencontrar a sua “identidade”. Todo o movimento é dirigido pelo zelador do hotel, gago por causa de sua impossibilidade de contar a sua própria história. Quando todos estão juntos e o zelador finalmente ajuda “Story” a se salvar, sua fala volta ao normal e recupera a capacidade de contar a sua memória afetiva com sua história interior. Já em *Peixe Grande*, um filho tem dificuldade de se relacionar com seu pai porque acredita que suas histórias são mentirosas. O pai, por sua vez, não abandona a suas histórias exageradas porque fazem parte da sua natureza cíclica, de dar sentido para além do fato. Semelhante a *Peixe Grande* temos o filme *As Aventuras de Pi*, de 2012, que conta a história de um menino que precisou resignificar seus sofrimentos vividos em um naufrágio. Ao invés de contar o que aconteceu, apresenta uma versão diferente e mais “poética” dos fatos, uma versão eufemizada. Aliás, essa eufemização dos fatos dolorosos, da angústia da morte amenizada por histórias “mitificadas”, é técnica literária e fílmica muito bem explorada. Vide *O Labirinto do Fauno*, *A Vida é Bela*, etc. Todas são histórias de “renascimento” ou “segunda chance”.

⁹⁰ Jung explorou as muitas possibilidades de interpretar a água como elemento transformador. Ele lembra, por exemplo, Pedro andando sobre as águas, o batismo de Jesus, a travessia do Mar Vermelho e os perigos de uma tempestade enfrentados pela imperatriz Galla Placidia.

sexuais, eufemizadas pela circuncisão, ou quando os iniciados são substituídos por um boneco que deve ser “despedaçado” ou mutilado, celebrando o androginato.

Há neste rituais e lendas iniciáticas uma intenção marcada em sublinhar uma vitória momentânea dos demônios, do mal e da morte. Numerosas tradições refletem essa imagem da morte iniciáticas por despedaçamento: é Osíris despedaçado por Set em catorze pedaços que corresponderiam aos catorze dias da lua minguante, com valorização “agrária” da porção fállica perdida. É Baco, Orfeu, Rômulo, Mani, Cristo, os dois ladrões com os membros partidos, Marsias, Átia ou Jesus bem Pendira, todos heróis mutilados no decurso de uma paixão. Pode-se dizer que há um verdadeiro complexo agrolunar da mutilação: os seres míticos lunares muitas vezes só têm um pé ou uma mão, e nos nossos dias ainda é na lua minguante que os nossos camponeses podam as árvores. (DURAND, 2002, p. 307).

A mutilação dos deuses e heróis muitas vezes lembram que passaram por um martírio ou sacrifício, criando por isomorfia os rituais de sacrifício. Os sacrifícios humanos, por exemplo, foram muito comuns onde existia a prática das liturgias agrárias, como no culto do milho dos astecas. Muitas vezes o corpo da vítima era despedaçado e “plantado” nos campos com fins de fertilidade e

[...] povos da bacia do mediterrâneo, cretenses, arcadianos, sardos, lígures e sabinos, praticavam o sacrifício humano por estrangulamento ou afogamento, ou ainda, como os antigos germanos, por engolimento na areia movediça ou inumação de uma vítima viva. (DURAND, 2002, p. 308).

O sacrifício expiatório é a vertente mais comum dos rituais de sacrifício. Na Idade Média, na época do carnaval, queimavam-se as bruxas. Jesus é lembrado na teologia por sua morte expiatória, sempre dentro de um esquema soteriológico que enfatiza a substituição. A partir de uma lógica do mercado, o sacrifício funcionaria como uma espécie de barganha, de troca entre um sacrifício e um benefício. É a tentativa de dominar o tempo por uma troca vicariante, repetida.

O papel daquele que sacrifica é desempenhado no sonho por um ser mítico que a consciência popular considera como mago e profeta: cartomante, cigano, vagabundo misterioso, Melquisedeque, etc. Pelo sacrifício o homem adquire “direitos” sobre o destino e possui com isso “uma força que obrigará o destino e, em consequência, modificará a ordem do universo segundo a vontade humana. (DURAND, 2002, p. 311).

Mas, não é só pelo sacrifício de um ser mítico que o destino pode mudar. Na história, a morte da morte, a morte anunciadora da morte, pode ser vista no “sacrifício” dos tiranos. Uma

vez que comandam a morte, devem ser mortos e expostos. Assim foi com Hitler, Mussolini, Daladier, Ceausescu, etc.

A epifania negativa do ciclo lunar, com os sacrifícios, despedaçamentos, mutilações tem seu ápice nos rituais orgiásticos, na tentativa de retorno ao caos, ao informe, de onde tudo pode ser novamente recomeçado. Como em um ciclo, a renovação é antecedida por uma festa caótica, com abolição das regras e leis. Assim são as festas de Ano Novo, Natal, Carnaval que, vez ou outra lembram as festas das bacantes, adoradoras de Baco. Aliás, nesta festa, nesse carnaval, o bacanal das bacantes é acompanhado de muito vinho e membros despedaçados de homens curiosos.

A eufemização dessas mutilações e sacrifícios podem ser vistas hoje na malhação do Judas, nas representações teatrais do Natal ou nas festas juninas e julinas que, na sua origem pagã, apresentavam oferendas de animais e cereais.

Muitas vezes os símbolos botânicos e as deusas da lua serão acompanhados de um esquema teriomórfico, de um bestiário completo. Hécate, Diana, Ártemis são escoltadas por cães. O caduceu de deuses e heróis que trazem a renovação são ladeados de animais. Outras vezes essas deusas e deuses se transformam em animais, ou a transformação revela a hibridez do ser diurno que se torna em um ser noturno. Exemplos podemos ver na transformação de um ser humano (homem ou mulher) em um animal, como um dragão, um urso, um morcego, etc⁹¹.

Já não é o aspecto terrificante da teratologia que aqui é focado, mas sim o caráter maravilhoso do conjunto monstruoso. Nada vem confirmar melhor que a disparidade das epifanias animais do ciclo agrolunar essa lei do fantástico segundo a qual não é de maneira nenhuma um objeto nem mesmo uma matéria que o símbolo organiza e carrega de semantismo, mas é, sim, um esquema dinâmico que vem procurar uma manifestação iconográfica dos objetos aparentemente mais díspares. No Bestiário da lua encontramos lado a lado os animais mais heteróclitos: Dragão monstruoso ou modesto caracol, urso ou

⁹¹ A literatura fantástica criou personagens diversos com essa característica híbrida em que ora é ser humano, ora é um animal. Assim encontramos na literatura de Tolkien em um personagem, Beorn, que se transforma em urso, ou nos livros da série *Harry Potter* em que cada bruxo é capaz de invocar o seu *expecto patronum*, um guardião de energia positiva que se apresenta na forma de um animal de luz. Vemos ainda na série de livros *Fronteiras do universo* (o volume 1 *A bússola de ouro* se tornou filme em 2007) as almas dos humanos se transformam em animais de companhia chamados *daemons*. No filme de 1985, *O Feitiço de Águila*, um casal não consegue se unir porque foi amaldiçoado. Durante o dia a mulher se transforma em um falcão e durante a noite o homem se transforma em um lobo, em uma clara alusão de oposição entre o diurno e o noturno. Aliás, a síntese diurno-noturno pode também ser notada no filme *Malévola*, de 2014. No filme, Malévola, feiticeira de “A Bela Adormecida”, é senhora da natureza, do mundo místico, do universo que é comandado pelo tempo noturno e cíclico dos vegetais. O futuro rei, por quem ela se apaixona, é senhor do reino dos heróis e cavaleiros, do universo comandado pelo tempo diurno, do cetro e da espada. A redenção dessa união só foi possível pela intervenção da mediação sintética entre trevas e luz, ou seja, o crepúsculo. Note que no fim do filme, ao cair do crepúsculo, a morte redentora é realizada por uma criança chamada “Aurora”.

aranha, cigarra, lagostim de rio ou cordeiro e serpente. (DURAND, 2002, p. 313).

Vários animais por si só representam a transformação cíclica como a borboleta, o sapo⁹², os insetos e os répteis. A aranha muitas vezes é representada como aquela que “tece o tempo”, tal qual o papel de Penélope de Odisseu, ou o tempo tecido por mil e uma narrativas de Sherazade. A cigarra pode simbolizar as fases da lua ou, feita na forma de joia, colocada na boca dos mortos para o renascimento. O escaravelho e o caranguejo são sinais de transformação para o mundo do além.

A serpente é sem dúvida um dos símbolos melhor explorado pelas culturas para simbolizar a transformação e a renovação, seja por sua dimensão ameaçadora e mortal, seja por sua forma cíclica. No caduceu de Hermes, a serpente representa o poder *pharmakos* de controlar a vida ou a morte. O *ouroboros*, a serpente que come a si mesma, é, por excelência, símbolo do ciclo agrolunar. A serpente alada Quetzalcoatl dos astecas, com suas ondulações simbolizam as águas cósmicas e as suas asas o ar e os ventos. “Inumeráveis mitos representam serpentes ou dragões controlando as nuvens, habitando nos lagos e alimentando o mundo das águas fecundantes, ‘de tal modo a ligação serpente-chuva-feminilidade-fecundidade é frequente’.” (DURAND, 2002, p. 319). Não por acaso o Satã bíblico é confundido com a serpente do paraíso, tantas vezes representada na iconografia enrolada na árvore do fruto do conhecimento do bem e do mal, ou, como querem alguns, da maçã. Por isso, não foi acidentalmente que a teologia pós-agostiniana viu a queda do homem relacionando o pecado da mulher ao sexo. Já o dragão, a antiga serpente, vez por outra é simbolizado junto a um tigre, representando as oposições da realidade Yin-Yang, sendo o dragão a reunião das forças uranianas, celestes, e o tigre a reunião das forças telúricas, terrenas.

O ciclo já é um símbolo que envolve um núcleo constelacional centrado nas tecnologias do ciclo como a roca e a fiandeira (a trama junta as partes separadas), a roda de moinho, o relógio (símbolo do devir “controlado”). Logo, o círculo será símbolo da totalidade temporal e a esfera celeste aparecerá no zodíaco em várias civilizações como na Babilônia, Egito, Pérsia, Índia. Outrossim é da Índia que se origina, com igual aparição na África e Ásia Menor, na China e no Japão, a suástica, que é uma cruz gamada indicando uma geometria circular infinita, condutora de sorte e felicidade.

⁹² No filme *Magnólia*, de 1999, depois que os personagens passam por uma transformação redentora, chovem sapos. A flor magnólia é representada no cartaz do filme como estando em espiral e nos círculos concêntricos da água. Sinal de que os personagens se encontram uns com os outros e entram em um ciclo de ajuda mútua.

A roda ainda, por isomorfismo, “escorrega” para o simbolismo do carro, geralmente atrelado a um ser viajante ou que simboliza a viagem como Hermes, Héracles, Gargântua. Os condutores muitas vezes são mensageiros do mundo do além, profetas ou videntes em seus carros flamejantes, tal como ocorreu na descrição da carruagem de fogo de Elias, ou do “trono” de Deus nos profetas Isaías e Ezequiel, em que os seres de quatro frentes servia tanto como trono como “carro divino”.

A constelação de símbolos cíclicos é rica o suficiente para aproximar ao ciclo a ideia de ritmo, seja o da fricção, seja o do sexo. A fricção traz as tecnologias do fogo, sendo a árvore muitas vezes imaginada como “pai do fogo”. Os processos de cozimento fazem parte dessa tecnologia, tanto quanto toda forma de acender uma tocha ou a chama de proteção na noite escura. “O fogo, produto do ato sexual, faz da sexualidade um tabu rigoroso para o ferreiro” (DURAN, 2002, p. 333). Razão pela qual as técnicas metalúrgicas ainda preservam certas noções de liga e junções de metais pela ação ígnea, ou porque a manipulação da eletricidade mantenha imagens de ambivalência sexual de peças com a forma de “macho” ou “fêmea”.

Assim, com o fogo⁹³, o imaginário prometeico ganha o seu espaço; o mito impõe uma pressão pedagógica moralista relacionando Pandora à Eva e o fogo de Prometeu dado aos homens com o fruto do conhecimento do bem e do mal da árvore do jardim do Éden. Aqui, a ciência moderna se instala como mito moderno na discussão sobre a tecnologia e seus conflitos⁹⁴ e formula os “obstáculos epistemológicos” que Bachelard sinalizou para a busca de soluções. No nível da imaginação a realidade se resolve antes que ela seja definitivamente integrada no tempo.

Ainda sob o ciclo do ritmo sexual, a libido será sublimada na música. “A etnologia confirma essa intuição: para o primitivo são as técnicas rítmicas do fogo, do polimento, do derrube, do barqueiro ou do ferreiro que se acompanham de *danças e cantos*” (DURAND, 2002, p. 334). O “cruzamento” de vozes agudas atribuídas às mulheres e graves aos homens, constitui

⁹³ Bachelard dedicou uma obra inteira a esse elemento com *A psicanálise do fogo*.

⁹⁴ O cinema e a literatura abordaram de diversas formas a atualização do mito prometeico. No século XIX, com o deslumbamento que a tecnologia proporcionou, foram elaboradas criaturas vítimas da ciência como *Frankenstein* de Mary Shelley, ou *O médico e o monstro* de Robert Louis Stevenson. Na ficção científica os maiores nomes são H. G. Wells, com *A máquina do tempo*, *A ilha do Dr. Moureau*, *O homem invisível*, *A guerra dos mundos*, todos tornados filmes, e Isaac Asimov, com *O homem bicentenário*, *Eu, robô*, a trilogia *Fundação*. Asimov é referência até hoje para pensar os limites e protocolos que uma consciência robótica deveria ter para conviver com o homem. Nome da ficção científica atual, que também foi aproveitado pelo cinema, é Philip K. Dick. Imaginador de um futuro distópico, onde a ciência e a tecnologia são protagonistas, criou o conto que deu origem ao filme *Blade Runner*, assim como *Minority Report* e *O Vingador do Futuro*. No cinema, os riscos prometeicos da tecnologia ainda foram abordados por um sem número de filmes, como a trilogia *Matrix*, a franquia *O Exterminador do Futuro*, ou o filme de Ridley Scott, *Prometheus*, que abordou de forma bem direta o questionamento das criaturas para com seus criadores, como ocorreu entre os homens e os deuses do Olimpo no mito de Prometeu.

uma espécie de “metaerótica”⁹⁵. A sublimação vai ainda longe na dança ritual que antecede o acasalamento nos animais ou nas danças de fecundidade. Junto com a ideia de ciclo, danças circulares em alguns rituais religiosos marcam o transe da presença divina e corporalmente o domínio do tempo.

A circularidade facilmente pode se tornar em um devir definitivo. Pelos muitos ciclos reunidos em uma finalidade, temos o mito do progresso. Como diz Durand:

Se separamos este parágrafo consagrado às imagens da cruz e do fogo do parágrafo limitado à tecnologia do movimento cíclico, é que com a reprodução do fogo introduz-se uma nova dimensão simbólica do domínio do tempo. O tempo já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição mas sim porque sai da combinação dos contrários um “produto” definitivo, um “progresso” que justifica o próprio devir porque a própria irreversibilidade é dominada e tornam-se promessa os meios de sua própria produção, vamos ver agora que a imaginação da árvore, sobredeterminada pelos esquemas verticalizantes, rompe por seu lado progressivamente a mitologia cíclica na qual se fechava a imaginação sazonal do vegetal. Pode-se dizer que pela fenomenologia do fogo e pela da árvore apreendemos a passagem de arquétipos puramente circulares para arquétipos sintéticos que vão instaurar os mitos tão eficazes do progresso e os messianismos históricos e revolucionários. (DURAND, 2002, p. 338).

Sendo assim, para Durand a simbólica da árvore sob a sua dimensão vertical, assim como o devir da semente para o vegetal e as flores para os frutos, teria criado a constelação imaginária que domina o mito do progresso. O vegetal em seu ciclo, guarda o segredo do crescimento, da verticalização e da passagem do tempo para uma finalidade. O produto produz as suas próprias técnicas, e isto é observado e imitado pelos homens.⁹⁶

Assim como existem quatro estruturas no regime diurno e quatro estruturas no regime noturno antifráscico, o regime noturno sintético igualmente possui quatro estruturas norteadoras de suas técnicas cicloides.

⁹⁵ Tendo participado como ritmista de escolas de samba, foi possível observar como as técnicas de polimento, do ritmo e do domínio do tempo são importantes para a harmonia dos instrumentos em uma bateria. O ritmo cadenciado precisa estar harmonizado com o ritmo do samba e da dança dos passistas. Curiosa é a técnica para tocar a cuíca. É necessário molhar um pano para que, pela fricção da palheta que está sob a pele do instrumento, o som agudo possa ser emitido. Som que em muitos momentos lembra o canto sensual de uma mulher.

⁹⁶ De acordo com o teólogo Gerhard Von Rad, em sua *Teologia do Antigo Testamento*, o povo de Israel teria inserido na história a noção de progresso ou história linear. Concebendo que a obra “histórica” deuteronomista no Antigo Testamento teria feito uma narrativa trágica, embora messiânica, de eventos do passado hebreu, foi possível uma visão de frente para trás da história, dando a ela uma finalidade. De forma aparentemente linear e nostálgica, o texto foi sendo escrito olhando para o passado e ganhando uma característica de desenvolvimento histórico. A esse movimento histórico linear a teologia denominou *heilsgeschichtliche*, isto é, “história da salvação”. Isso significa que os “historiadores” ou “compiladores” deuteronomistas narraram a história de Israel como se ela tivesse um propósito, uma finalidade que foi sendo descoberta conforme Deus ia realizando nos eventos as suas intervenções salvíficas.

A primeira estrutura é a harmonização dos contrários, que pode ser vista na rítmica da astrobiologia, na raiz dos sistemas cosmológicos e no universo musical. Aqui a estratégia é a eufemização pela assimilação, isto é, traz dos elementos contrários, aquilo que pode ser isomórfico ou homólogo, descartando, muitas vezes, o que entra em conflito ou oposição, ou ainda mascarando esses conflitos e oposições.

A segunda, ligada à primeira, é a dialética numa busca por coerência entre contrários. No entanto, diferente da primeira estrutura, permite a dialética preservando as distinções e as oposições, sem evitar o conflito, mas demonstrando como os elementos díspares, em um conjunto ou contexto maior, tem coerência. Nessa estrutura: “O drama temporal representado – transformando as imagens musicais, teatrais ou romanescas – é privado de seus poderes maléficos, porque pela consciência e pela representação o homem vive realmente o domínio do tempo” (DURAND, 2002, p. 351).

A terceira estrutura, a histórica, é a aplicação das duas anteriores nos fenômenos humanos e cósmicos. Sem negar o tempo, descreve o passado e esconde a fatalidade da cronologia. Também pode evitar a fatalidade do tempo transmutando-o num futuro messiânico. A estratégia dialética é aplicada aos eventos históricos e cósmicos, perscrutando as fases temporais em ciclos que se repetem e por fim, terminam. Essa foi a principal estratégia da dialética nas filosofias da história de Hegel, Marx, Spengler, Toynbee, etc. O discurso se dá principalmente por uma hipotipose do passado em uma narrativa convincente. Convincente ao ponto de tomar categorias do passado para antever o futuro. Nessa estrutura a narrativa histórica ou mítica é dominante.

Enquanto a terceira estrutura impõe uma hipotipose do passado, a quarta estrutura impõe a hipotipose do futuro, ou seja, o futuro é domesticado por uma atitude progressista. Atitude que usa a estratégia narrativa para convencer de que o futuro já está presentificado, que elementos evidentes estão já na atualidade apontando para um futuro avassalador. Exemplo “primitivo” dessa hipotipose são os messianismos judaico-cristãos que ideologicamente formaram a matriz dos messianismos e utopias modernas.

3.2 O MITO

Por prudência e respeito ao sistema teórico de Durand, seria impossível compreender adequadamente a sua concepção de mito sem galgar os mesmos passos que ele deu nos

corredores do imaginário. Por isso, foi importante e será fundamental todo esse percurso antes de chegarmos aos corredores da mitodologia.

Outrossim, seria injusto não suscitar novamente as contribuições de Cassirer e Bachelard, fontes das quais Durand bebeu constantemente. Nesse sentido, Cassirer parece ter antecipado Durand nas estratégias que o imaginário utiliza quando tem o mito como sua principal ferramenta dialética e eufemizante. Cassirer (2013, p. 107) diz:

Se partirmos agora, uma vez mais, do contraste que nos oferece a conceituação teórica, “discursiva”, descobriremos, com efeito, que as diversas direções seguidas pelas formações dos conceitos lógico-discursivos e dos conceitos mítico-linguísticos também se expressam nitidamente nos resultados de ambos. Nos conceitos lógicos, começamos por alguma percepção individual isolada, para ampliá-la constantemente, para conduzi-la além de seus limites originais, através das novas relações que nela descobrimos incessantemente. O processo intelectual que aqui se desenvolve é um processo de completamento sintético, de reunião do singular com o todo e de sua consumação nele. Nesta relação com o todo, porém, o singular não perde a sua determinação e suas limitações concretas; insere-se na soma total dos fenômenos e, ao mesmo tempo, defronta-se com esta totalidade, como algo independente e próprio. A conexão cada vez mais estreita que relaciona uma percepção individual com outra, não significa que esta desapareça naquela. Cada “exemplar” individual de uma espécie está “contido” nela, assim como a espécie mesma está “incluída” dentro de um gênero mais elevado; isto, porém, não significa, de pronto, que ambos permanecem separados entre si, que não coincidem.

Basicamente é esse mecanismo de percepção e ampliação aos seus limites originais através de novas relações incessantes que Durand utilizou em sua antropologia do imaginário. Mas, é importante ressaltar que Cassirer, assim como Durand, entenderam que a lógica do discurso tem um parentesco muito íntimo com a lógica mítica, pois a linguagem necessita obsessivamente narrar, contar e, se preciso for, para realizar essa tarefa, dialoga, faz novas sínteses e aproxima elementos singulares em um todo coerente.

Durand foi fiel ao desafio de Cassirer quando este propõe que a nivelação dos conceitos míticos é contrária a hierarquização dos conceitos lógicos. Nivelação que Durand estende para a sua eufemização e assimilação.

[...] não se devem tomar os conceitos linguísticos e míticos por sua extensão, e sim por sua intenção, não tanto por sua quantidade, como por sua qualidade. A quantidade é reduzida a um momento puramente casual, a uma distinção relativamente indiferente e desprovida de significado. Quando dois conceitos lógicos são incluídos em seu gênero imediatamente superior, como seu *genus proximum*, ficam cuidadosamente preservadas, neste vínculo que contraem entre si, as suas diferenças específicas. Pelo contrário, no pensamento

linguístico, e sobretudo mítico, prevalece, via de regra, a tendência oposta. Aqui rege uma lei que se poderia chamar lei da nivelação e extinção das diferenças específicas, pois cada parte do todo se apresenta como este mesmo todo, cada exemplar de uma espécie ou gênero parece equivaler à espécie toda ou ao gênero todo. A parte não representa meramente o todo, nem o indivíduo ou a espécie representam o gênero, mas são ambas as coisas; não só implicam este duplo aspecto para a reflexão mediata, como compreendem a força imediata do todo, sua significação e sua eficácia. Aqui vem forçosamente à lembrança aquele princípio que se pode designar como o verdadeiro princípio básico, quer da “metáfora” linguística quer da mítica, e que é expresso pelo axioma *pars pro toto*. (CASSIRER, 2013, p. 109).

Já Bachelard, com intuições semelhantes às de Cassirer, entendeu que o mito já é uma eufemização da realidade, do fato em discurso, mas nunca se trai ao traduzir-se, pois minimiza o seu suporte linguístico: a palavra está na raiz da imaginação. “Quando essa palavra toma consciência de si, então a atividade humana deseja escrever, isto é, organizar os sonhos e os pensamentos” (FELICIO, 1994, p. 70-71). Operação que inevitavelmente exige a narração, como no mito.

Bachelard propõe uma fenomenologia do imaginário e, por meio do devaneio poético, a linguagem se expressa em toda a sua plenitude. No devaneio as imagens não são passivas (tradição que vai até Sartre), mas ativas e propulsoras de um dinamismo criador (imaginação ativa). Dessa forma, as imagens possuem a capacidade de amplificação poética, indo além do dito, como ocorre no mito e na literatura.

O trabalho de Bachelard se consolida quando sua ontologia simbólica termina em três temas essenciais: eu, o mundo e Deus. Para Gilbert Durand, bastava apenas generalizar a antropologia de Bachelard. Sintetizando as representações humanas nas imagens (imaginário), Durand reforça a sua semantividade sem, no entanto, predeterminar a sua origem em pontos fixos: na geografia, na história, na cultura, no inconsciente; “sem por limitações *a priori* e sem optar por uma ontologia psicológica que não passa de espiritualismo camuflado, ou uma ontologia culturalista que, geralmente, não é mais que uma máscara da atitude sociologista [...]” (DURAND, 2002, p. 40).

Portanto, para Durand, os esquemas, arquétipos e símbolos definem o sentido da palavra mito: “sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2002, p. 62-63). Se o arquétipo ressaltava a ideia e o símbolo promovia o nome, o mito resalta os dogmas religiosos, o sistema filosófico ou a narrativa histórica e lendária. O mito faz isso submetendo os símbolos (palavras) e os arquétipos (ideias) a um efeito de racionalização pelo fio do discurso.

Durand entendeu o mito no seu sentido mais geral, que engloba tanto “o mito propriamente dito, ou seja, a narrativa que legitima esta ou aquela fé religiosa ou mágica, a lenda e suas intimações explicativas, o conto popular ou a narrativa romanesca” (DURAND, 2002, p. 356), quanto o símbolo, de onde o mito retira a sua potência semântica. O que implica compreender que o mito não é só feito de relações diacrônicas e sincrônicas, mas também de significações abrangentes que apontam para além de seu encadeamento narrativo: o sentido simbólico. “É que o mito é um ser híbrido tendo simultaneamente a ver com o discurso e com o símbolo. Ele é a introdução da linearidade da narrativa do universo não linear e pluridimensional do semantismo” (DURAND, 2002, p. 371). O mito pode “deslizar” para o discurso, onde o pensamento se formaliza. “Por outras palavras, é a retórica que assegura a passagem entre o semantismo dos símbolos e o formalismo da lógica [...]” (DURAND, 2002, p. 415). A retórica e o discurso são intermediários entre a imaginação e a razão.⁹⁷

Desse modo, Durand percebeu que a retórica, o discurso e toda forma de verbalização da religião, das ciências ou da literatura, possuem um parentesco com o mito, pois o mito é a emanção narrativa do símbolo. O sentido supremo da fantástica, transcendental por natureza e baluarte contra o destino mortal, é o eufemismo que, por sua vez, mantém o mito como narrativa por excelência. É o mito que dá forma às experiências religiosas e estrutura o conhecimento religioso, deslizando em seguida, isto é, se eufemizando ainda mais em lendas, contos e fábulas. Nesse sentido, a religião e a literatura, compartilhando de uma natureza mítica e numa tentativa de eufemizar a morte, criam um discurso do antidestino, onde o mito domestica o tempo e marca um espaço de revalorização da esperança. O mito teria então uma função “terapêutica”.

Com as estruturas antropológicas do imaginário, Durand produziu uma fortuna teórica e crítica sobre a importância central do mito, pois, no fundo, toda representação do homem, seja ela positivista ou não, é baseada no discurso, num impulso narrativo que envolve a compreensão do sujeito e do mundo. Seria um determinismo às avessas? Nesse sentido, Durand novamente deve ter se reportado a Cassirer, que disse:

Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos

⁹⁷ Ernesto Grassi (1978) aponta que a arte tem uma concepção retórica que, ao representar as experiências humanas, conduz o homem a fugir do tédio e, em certo sentido, “capturar o tempo”. Hayden White (1994), também preocupado com a relação da imaginação com o discurso das ciências, entende que todas as ciências humanas, por exemplo, convergem para o discurso (que ele classifica em tropos). O autor mostra como o discurso repete as fases da consciência no processo de apreensão e organização da realidade concreta. Citando Jakobson, propõe que qualquer escrita pretensamente científica (a histórica, por exemplo), deve ser analisada como um discurso em prosa.

independentes de plasmação espiritual. Em consequência, a mesma animação e hipóstase mítica experimentada pela palavra, é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística. Na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético. Mesmo assim, a imagem só alcança sua função puramente representativa e especificamente estética, quando o círculo mágico, ao qual fica presa na consciência mítica, é rompido e reconhecido não como uma configuração mítico-mágica, mas como uma forma particular de configuração. (CASSIRER, 2013, p. 114, 115).

Em consequência, tendo estabelecido os fundamentos básicos para a elaboração de uma antropologia do imaginário, podemos, agora, afirmar que Durand foi e não foi ao mesmo tempo um “evemerista”, um sistematizador do mito, mais um “mitógono” dentre outros. Foi, porque já pudemos perceber: o mito causa essa libido, essa obsessão analítica que o ser humano metafísico investiga sem fim. Não foi, porque Durand não procurou somente a “causa” do mito, mas também se ateve à fidelidade narrativa do mito como fenômeno histórico, social e cultural em toda a sua diversidade. Se por um lado encontrou a origem do mito, o seu berço semântico (nos gestos, nos esquemas e nos arquétipos), por outro lado encontrou a fenomenologia do mito, o seu desenvolvimento e a sua recepção (nos símbolos e no próprio mito).

Os riscos assumidos por Durand não foram escusos para nenhum “mitógono” e, mesmo enfrentando um labirinto de veredas em sua maior parte desconhecida, conseguiu descrever um “mapa” que, se não serve de forma alguma como “geografia geral” do mito, serve como pistas que fazem justiça e reverenciam o lugar do mito na consciência moderna.

Iniciando, ainda que de um modo muito prudente e limitado, a exploração desse “mar” “desconhecido” (pelo menos no que concerne a filosofia clássica, pois foi desde sempre sulcada por poetas, místicos, sonhadores, visionários, loucos, aventureiros...). É neste sentido que devemos entender a afirmação de Gadamer de que “é uma tarefa propriamente filosófica – pelo menos para a tradição europeia da filosofia que vive olhando de soslaio para a ciência – fazer justiça à dimensão do mítico... A tendência objetivadora da consciência (e não apenas da ciência moderna) deve ser compensada com a experiência mítica. (GARAGALZA, 2003, p. 78).

3.3. A MITODOLOGIA

Durand não se envergonhou de postular uma certa continuidade da mitologia nas expressões culturais modernas. Na verdade, por um lado ele é devedor de vários evemeristas,

que também viam na literatura⁹⁸ a continuidade da mitologia. A diferença é que Durand se defendeu de um evemerismo “radical” sendo leal a Eliade e a Jung, que pensavam na mitologia não como uma causa apenas, mas como experiência atual, renovada e universal.

Contrariamente ao que nos ensina toda uma pedagogia, pelo menos bicentenária, não existe interrupção entre os argumentos significativos das antigas mitologias e a disposição que adotam os relatos culturais modernos: literatura, belas artes, ideologias e histórias... Mircea Eliade tinha sido o primeiro a formular claramente a hipótese segundo a qual nossos relatos culturais e particularmente a novela moderna, são reinvenções mitológicas mais ou menos confessadas, enquanto que C. G. Jung descobria paralelamente que determinados personagens mitológicos, determinadas configurações simbólicas, determinados emblemas, longe de serem o produto evemeristas de uma circunstância histórica precisa, são espécies de universais cheios de imagens ou os arquétipos e as imagens arquetípicas – capazes de dar conta da universalidade de determinados comportamentos humanos, normais ou patológicos. (DURAND, 2013, p. 11, tradução nossa).

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

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

Mito e literatura relacionam-se como criações da humanidade que atualizam, através de imagens, os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. O mito exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ele surge e configura-se em formas narrativas. As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a literária. (TURCHI, 2003, p. 39).

Pois foi justamente a narrativa literária a primeira peça do artesanato humano na qual Durand se debruçou para experimentar a sua mitodologia. Mitodologia que foi dividida em uma “mitocrítica” e em uma “mitanálise”. A mitocrítica foi inspirada no modelo de psicocrítica de Charles Mauron, que punha em relevo os temas “obsessivos” das obras para descobrir o mito

⁹⁸ Dois bons exemplos que vimos no capítulo 2 foram os românticos e Calasso.

pessoal do autor. Porém, para Durand, não importa tanto, como para Mauryon, o que a obra revela sobre o homem e sua vida, mas sobre o homem na sua universalidade.

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

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

3.3.1 As críticas literárias baseadas no imaginário e na “psicocrítica”

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

Assim, podemos começar com o modelo semântico, que procurou certas determinações psicológicas e sociológicas do autor nas redundâncias de motivos, temas e paisagens⁹⁹. Nesse caso, as imagens são fundamentais para “pescar” do texto essas redundâncias, muitas vezes de fundo psicanalítico. Como exemplos temos J.-P. Richard, que trabalhou muito com uma crítica temática, S. Doubrowski, J. Rousset, J. Starobinski, G. Poulet, etc. Com tendência mais

⁹⁹ A exegese bíblica opera com noções de redundância, repetição de temas e estilos com muita consistência pelo menos desde o século XIX, ao usar ciências como a linguística, a filologia, as críticas sociológicas e históricas, etc. Ainda que muito pouco da psicanálise e do imaginário tenha se aproximado dessa metodologia, atualmente vários teólogos e exegetas estão caminhando para encontrar no texto bíblico motivos psicanalíticos e da psicologia profunda junguiana (vide E. Drewermann), assim como os imaginários primitivos e atuais na recepção do texto (Paulo Augusto de Souza Nogueira, Eunice Simões L. Gomes, João Leonel e John G. Lodge são alguns exemplos no Brasil).

sociológica, principalmente seguindo as pistas marxistas sobre uma ideologia, temos G. Lukács, L. Goldmann, J.-P. Sartre.

Destacaremos desse modelo apenas aqueles que marcaram nossa pesquisa sobre a crítica literária desde 1998 e que, de algum modo, funcionaram como veredas nos corredores do labirinto literário.

Nesse caso, J.-P. Richard, influenciado por Bachelard, procurou a “consciência criativa do autor”. Nessa perspectiva, aparentemente foi um crítico genealógico, mas, na verdade, com Bachelard, lançou os fundamentos básicos da crítica temática, isto é, quais temas “arquetípicos” e constantes¹⁰⁰ podem ser observados na criação literária.

J. Rousset foi importante em suas pesquisas sobre como a estrutura narrativa impõe suas constantes para determinar o significado da obra literária. Rousset foi também um dos primeiros a aplicar o conceito de barroco na literatura. Seguindo as pistas de Wölfflin¹⁰¹ e Hauser¹⁰², estava mais interessado em temas fundamentais do barroco francês¹⁰³.

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

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

Sartre não apenas trouxe as questões éticas de seu existencialismo, inclusive sendo autor de ficção, mas também se preocupou em procurar os fundamentos do imaginário em sua obra *O imaginário*. Apesar de pôr a imagem e o imaginário como fontes fundamentais para o conhecimento, usando para isso a fenomenologia, na última parte de seu livro abandonou esse referencial fenomenológico e colocou a imaginação apenas como um preenchimento da lacuna entre sujeito e objeto. O próprio Durand (2002, p. 23) fez fortes denúncias ao afirmar:

Sem cessar, aparecem sob a pena do psicólogo atributos e qualificações degradantes: a imagem é uma ‘sombra do objeto’ ou então ‘nem sequer é um

¹⁰⁰ Deveríamos dizer que Richard se inclina a uma “paisagem literária” enquanto Bachelard se inclina a uma “imaginação material”.

¹⁰¹ Wölfflin firmou cinco constantes formais para o Barroco em oposição ao Clássico ou Renascimento. Outros autores seguiram esse formalismo genérico para conceber suas teorias. Entre eles, podemos destacar em 1897, August Schmarsow; em 1914, Wilhelm Pinder; e em 1921, Werner Weisbach.

¹⁰² Arnold Hauser foi o principal estudioso que implementou uma história social das artes, efetivando a interpretação do Barroco sob o ponto de vista sociológico e cultural.

¹⁰³ Em nossa dissertação de mestrado (CARVALHO, 2000), fizemos um apanhado geral sobre as teorias do barroco, inclusive a teoria que liga a origem do barroco a um país específico.

mundo do irreal’, a imagem não é mais que um ‘objeto fantasma’, ‘sem consequências’; todas as qualidades da imaginação são apenas ‘nada’; os objetos imaginários são ‘duvidosos’ [...].

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

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

E. Meletínski, alinhado com Propp, e mais próximo de Durand, procurou as narrativas míticas de forma sistemática. Não só abordou as narrativas folclóricas soviéticas, como também se inclinou a descobrir as constâncias míticas nos gêneros narrativos ou os arquétipos literários inseridos nessas narrativas. Ele mesmo afirma: “Acredita-se que a mútua correlação entre o mundo interior do homem e seu ambiente são tanto objeto da imaginação poética e mitológica quanto a correlação anímica dos princípios do consciente e do inconsciente” (MELETÍNSKI, 2002, p. 23). Logo, para Meletínski, a literatura clássica russa poderia ser analisada arquetipicamente pelas imagens arquetípicas do cosmos, do caos, do herói e do anti-herói.

Do modelo sintático ainda fizeram parte G. Genette, Todorov, e R. Barthes. Genette explicita a sua noção de “transtextualidade”, que ele divide em cinco tipos: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade. Todorov não é só um estruturalista, tendo Barthes seu alvo de pesquisas, é também um pesquisador sobre o simbolismo. Além disso, Todorov já escreveu sobre a condição xenofóbica em *A conquista da América*¹⁰⁴.

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

[...] procura nas obras de arte ‘redes de associação e de agrupamento de imagens’ das quais se estabelece as invariantes de figuras, as situações dramáticas repetitivas, a fim de fazer sobressair o mito pessoal do artista que será posto em relação com a sua biografia (GODINHO, 2003, p. 143).

¹⁰⁴ Esta obra de Todorov teve muita importância em nossos estudos sobre “a invenção da América”, expostos em dissertação de mestrado (CARVALHO, 2000).

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

3.3.2 A fantástica transcendental

Já pudemos nos deter nas influências que Durand recebeu de Kant a partir das intuições de Cassirer para criar uma espécie de fenomenologia do imaginário ou uma fantástica da imaginação. Seguindo esses passos de uma fenomenologia da imaginação e do imaginário, Durand procurou elaborar a sua mitodologia.

A fantástica de Durand nada mais é do que a “trajetividade”¹⁰⁵ antropológica que começa no corpo e transcende nos esquemas simbólicos, em uma estrutura que narra pelo semantismo do mito. No mesmo tom proposto por Novalis, Durand perseguiu uma “fisiologia” da imaginação, como se a imaginação fosse um aparato intrínseco ao ser humano. A “função da imaginação é motivada não pelas coisas mas por uma maneira de carregar universalmente as coisas como um sentido segundo, como um sentido que seria a coisa do mundo mais universalmente partilhada” (DURAND, 2002, p. 378).

Esse modo de carregar universalmente, como se fossem “imperativos categóricos” da imaginação, por isso “estruturável”, é revelado no mundo e em suas manifestações culturais por uma certa “pressão pedagógica” ou histórica. Essa “pressão” funciona como um éon (*aion*)¹⁰⁶, como se fosse uma mentalidade, semelhante às imagens ou elementos arquetípicos de Jung, porém, imprimindo uma força imaginária na história.

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

¹⁰⁵ Durand usa esse termo as vezes para representar o trajeto antropológico que se origina no corpo (reflexas dominantes) e desemboca no símbolo. O conceito está por trás da palavra “trajetividade” se diferencia de “trajeto”. Enquanto um trajeto pressupõe um ponto de partida e um ponto de chegada, a “trajetividade” é recursiva, se retroalimenta e, portanto, não é linear, é cíclica.

¹⁰⁶ Do grego: Era ou força vital.

se a confusão, na mentalidade dos dois últimos séculos, precisamente com um mito messiânico e progressista. (DURAND, 2002, p. 384).

Desse modo, seria possível coincidir as obras de arte, como a literatura, com as motivações psicossociais de uma época¹⁰⁷. Por outro lado, a pressão pedagógica de uma época pode frustrar o surgimento de uma pressão contrária. Um regime imaginário dominante exerceria uma pedagogia negativa, isto é, utilizaria métodos de recalcamento de um regime oposto. É assim que um regime imaginário permanece e cria seus mecanismos de sobrevivência, até que o regime oposto, aos poucos, ganhe o seu espaço e igualmente se imponha.

É o que explicaria as diástoles e sístoles da história do imaginário tal como Guy Michaud as mostra através da história da literatura francesa. Uma “jornada” do devir imaginário seria de mais ou menos duas gerações de 36 anos cada, uma diurna, “idealista”, a outra noturna, “realista”, notadas pela utilização mais frequente num e noutro caso recíproco do “tema da noite” e do “tema do meio-dia”. (DURAND, 2002, p. 386).

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

[...] toda cultura inculcada pela educação é um conjunto de estruturas fantásticas. O mito, escreve Gusdorf, “é o conservatório dos valores fundamentais”. A prática é, de início, ensinada de maneira teórica extrema: sob a forma de apólogos, fábulas, exemplos, lugares seletos nas literaturas, no museu, na arqueologia ou na vida dos homens ilustres. E os jogos não passam de um primeiro ensaio dos mitos, lendas e contos. (DURAND, 2002, p. 397).

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

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

¹⁰⁷ Já pudemos observar anteriormente que algumas teorias sobre o barroco foram por esse caminho, sendo o melhor exemplo A. Hauser. Impressionante é a semelhança das intuições de Durand com as de José Lezama Lima. O autor cubano percebeu essas “pressões pedagógicas” plenas de conteúdo imaginário que ele denominou de “eras imaginárias”. A era imaginária que comanda a América Latina, para Lezama Lima, é o barroco hibridizado. Nesse caso, se submetermos esse barroco aos regimes imaginários de Durand, sua expressão teria fortes contornos místicos com tendências sintáticas.

das culturas e que é o hormônio e suporte da esperança humana. (DURAND, 2002, p. 431).

Portanto, a arquetipologia geral de Durand, fundamentada em uma fantástica transcendental de cunho simbólico e mítico, estruturada em uma antropologia do imaginário, permitiu a elaboração de uma crítica literária leal ao mito, entendendo este como origem tanto da literatura como da teologia.

3.3.3 Da mitanálise à mitocrítica

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

Não é mais um produto da biografia psíquica e psicossocial do que da história política, militar e econômica. Dentro das obscuras perspectivas da redução ao “fator dominante” sociológico, a obra de arte nunca poderia fazer o papel profético que, não obstante, a resulta essencial. Pois, como veremos com frequência e ao longo deste estudo, a arte, longe de seguir a moda ditada pela história ou pela sociedade, pelo contrário precede a história – sem “obras”, onde estaria o passado? – e modela, prefigura o social. (DURAND, 2013, p. 132, tradução nossa).

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

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

objetivo de Durand parece claro: a obra de arte é tanto efeito quanto causa; a obra de arte é orientada por um processo de recursividade infinita, por um procedimento “cicloide”.

A primeira máxima desta hipótese não consiste em afirmar que “o estilo é o homem”, senão que “o homem é a obra”, com seu estilo e sua mensagem. Daí a afirmação da primazia absoluta da obra em sua singularidade criadora, sobre todas as formalizações, sobre todos os sistemas de explicação redutores. (DURAND, 2013, p. 134, tradução nossa).

É por isso que Durand ousou afirmar que:

Sem obra não há homem. Sem o humilde tesouro das vasilhas, das ferramentas, dos *graffiti* nas paredes das cavernas, das incisões nos ossos de rena, não há *Homo sapiens*. Sem obra, só teríamos uma distante vazia primitiva, uma pré-história. O pensamento, a sabedoria que caracteriza a espécie só existe através deste esboço da obra, esta “primeira leitura” que é o sentido que dá às coisas, ao mundo. (DURAND, 2013, p. 169, tradução nossa).

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

Durand fez sua proposta “mitodológica” na última parte de seu livro *Da mitocrítica à mitanálise*, inclusive, seguindo essa ordem: ir da mitocrítica até a mitanálise. Porém, por uma questão metodológica, com o fim de auxiliar-nos na crítica e análise de nosso objeto, seguiremos a direção contrária: da mitanálise à mitocrítica. Fazer isso de modo nenhum interfere no resultado do trabalho, uma vez que o próprio Durand explicitou que a sua “mitodologia” é recursiva e, mais do que uma crítica é uma “metacrítica”, que está para além de métodos fechados. Ao invés de começarmos pelo “micro”, a mitocrítica, começaremos pelo “macro”, a mitanálise.

Seguindo essa lógica, a mitanálise procura as entidades mitológicas como potências, como forças diretoras de momentos históricos, do mais abrangente como de um século ou de séculos, até os mais específicos como de uma época bem definida pela semântica de um mito diretor. “Esse método consiste, em um primeiro tempo, a partir de um ‘mito ideal’.” (DURAND, 2013, p. 350, tradução nossa).

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

A estratégia mais comum do *modus operandi* do mito é achar um caminho para se travestir de novas roupagens. Um mito muito antigo, como disse Durand: “[...] não se atreve a confessar sua barbárie ou sua ‘inatualidade’.” (DURAND, 2013, p. 347).¹⁰⁸ Assim, por exemplo, Durand viu o século XX marcado pelo mito de Hermes, invocando a retomada do mito e a restauração do mítico pelas criações de intelectuais como Jung e de literatos como Baudelaire, Herman Hesse e Proust.

A mitocrítica evidencia os mitos diretores e suas transformações em um autor e em uma obra, assim como na atividade do leitor. “A ‘mitocrítica’ persegue, pois, o ser mesmo da obra mediante a confrontação do universo mítico que forma o ‘gosto’ ou a compreensão do leitor com o universo mítico que emerge da leitura de uma obra determinada” (DURAND, 2013, p. 342, tradução nossa).

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

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

Metodologicamente a aproximação a uma obra literária pode se fazer em três tempos. Em primeiro lugar uma relação dos temas ou motivos redundantes, ou obsessivos que constitui uma sincronicidade mítica da obra. Em segundo lugar é possível examinar como esses temas e

¹⁰⁸ Tradução nossa.

motivos se relacionam entre si ou se entrecruzam. Por fim, em terceiro lugar, como os mitos redundantes do autor-obra se relacionam com o mito ou mitos de uma época.

Dado a natureza de nosso trabalho, com tantos corredores e labirintos, temos certeza que a metodologia não nos guardará dos riscos e perigos que nos aguardam. Assim, na verdade, mais do que uma metodologia, por uma questão vital e até intuitiva, tomaremos uma vereda de veredas que nos confronta tanto intelectualmente quanto existencialmente. Não seria possível falar de mito, coisa tão experiencial, tratando de um objeto que não nos toca igualmente de forma experiencial e fenomenológica. Como dizia Durand, se o mito não se cala porque de alguma forma “dói”, devemos completar, “dói” porque “dói” dentro de alguma alma. Nesse caso, na minha.

CAPÍTULO 4

MITANÁLISE E MITOCRÍTICA DOS CONTOS DE BORGES

Os fatos eram certos, ou poderiam sê-lo, mas contados como tu os contaste eram, de modo manifesto, mentiras. Começarei pela maior mentira de todas, pelo labirinto inacreditável. Um fugitivo não se oculta num labirinto. Não ergue um labirinto sobre um alto lugar da costa, um labirinto carmesim que os marinheiros avistam de longe. Não precisa erguer um labirinto, quando o universo já o é.

– Jorge Luis Borges – *Aben Hakam, o bokari, morto em seu labirinto* – *O Aleph*



Rita Ponce de León
“Em forma de nosotros”, 32ª Bienal de São Paulo, 2016
Fotografia 1



Rita Ponce de León
“Em forma de nosotros”, 32ª Bienal de São Paulo, 2016
Fotografia 2

Jorge Luis Borges gostava das ideias que um labirinto podia suscitar, principalmente confundir. Não por acaso o exercício infinito da escrita e da leitura poderia ser comparado com um homem perdido dentro de um labirinto, de preferência em um labirinto de livros, talvez a sua biblioteca. De fato, não é preciso entrar no labirinto de veredas que se bifurcam de qualquer livro ou biblioteca para se perder, quando todos sabemos que já estamos em um labirinto universal. Aliás, coisa que Durand já nos convenceu: a imaginação, esse fenômeno humano, sem o qual o conhecimento é impossível, nada mais é do que um enorme labirinto. Sim, bem estruturado, com suas regras e causas, mas ainda um labirinto.

Mas, se o labirinto é o lugar da “perdição” – muitos contos borgeanos comparam a repetição das veredas da vida com algum dos círculos do inferno de Dante –, é também o lugar da trajetória, da caminhada, do passeio; enquanto estamos nele, a adaptação é inevitável, ou o risco de extinção seguirá sua norma evolutiva.

Logo, se dissemos outrora que devíamos escolher o nosso corredor, a nossa vereda, que “(com)fundimos” com a vereda mitológica de Durand, devemos agora contemplar e cuidadosamente caminhar por outro labirinto, pelo de Borges. Na verdade, a vereda de Durand, advinda do labirinto mítico, desemboca em outras veredas com seus respectivos labirintos e,

estes, com suas veredas próprias. Nas veredas de vereda e labirintos de labirinto, na necessidade de seguir em frente, de não parar para não morrer, entramos no labirinto fascinante de Jorge Luis Borges. Mas, neste labirinto de tantas outras veredas, quais delas nos levariam a uma caminhada excelente?

O cérebro é um órgão “estranho”, por isso permito-me a licença de abandonar a pretensa objetividade da terceira pessoa do plural e assumir a subjetividade da primeira pessoa do singular para fazer uma pequena digressão. Certo dia meu filho perguntou-me se cabia no cérebro todas as nossas memórias. Expliquei como se fosse um neurologista lecionando para leigos. Fiz um esquema em um papel e usei aquele vocabulário científico que adora pescar com redes do que com vara; aquele vocabulário de palavras empoladas como “axônios”, “neurotransmissores”, “trocas químicas”, “rede de neurônios”, etc., para concluir que não, o cérebro não armazena toda a nossa memória e que muitas delas se perdem pelo caminho do tempo biológico. Depois, percebi minha estupidez, logo eu que gosto tanto de metáforas. Seria mais bonito se dissesse que nossas memórias são fantasmas vagando pelo labirinto do cérebro, essa casa medonha. Vez ou outras alguns desses fantasmas aparecem e desaparecem, conforme os invocamos. E sabe aquelas vilosidades que vemos nas imagens dos cérebros? São os corredores dessa casa labiríntica, onde as imagens passeiam de lá para cá.

Fiz essa digressão de propósito para indicar que as veredas que escolhi no labirinto de Borges são aquelas que se adaptaram ao meu corpo, aos meus órgãos e não só às minhas ideias e raciocínios científicos ou metafísicos; a antropofagia é necessária para consubstanciar os poderes daqueles que nos completam. Comer, devorar, engolir e digerir o outro são metáforas da assimilação, como já nos anunciou Durand. Então, as veredas do labirinto que desejo deve ser aquela que de alguma forma possam me “vestir”, possa me oferecer um “traje” de sobrevivência, porque no ato de devorar, não só ingerimos os órgãos, mas tomamos a “pele e a carne do outro”, a sua aparência.

Pensando em todas essas malucas coisas, visitei, junto com meu filho e esposa, a 32ª Bienal de Arte de São Paulo. Lá encontrei uma “metáfora” do labirinto de veredas “orgânicas” em uma instalação denominada “Em forma de nosotros”, da artista plástica Rita Ponce de León, de Lima, Peru (vide fotografias 1 e 2). Na primeira imagem que fotografei de sua instalação podemos observar as “vilosidades” de um labirinto que convida o público a passear e tocar em cada espaço. Na segunda imagem, com a presença de meu filho, podemos ver como o toque nos corredores do labirinto permitem adaptar as várias partes do corpo em espaços criados para esse fim, como se “vestisse” confortavelmente o visitante. Ou seja, é um labirinto em que as

veredas servem tanto para passear, como para se “envolver”: o espaço ganha a nossa cara, o nosso corpo e a nossa vontade.

Portanto, no labirinto borgeano, as veredas que me “vestem”, que de forma profunda me toca e de forma profunda toco, são as veredas formadas pelos contos de Jorge Luis Borges. São estas veredas que, faz tempo, decidi me envolver, que decidi percorrer, devorando aqui e ali o que foi nutrindo. Aos poucos fui incorporando as potências literárias, teológicas e filosóficas do argentino, com a mesma lentidão necessária de um alquimista que procura na prata o preço de sua rendição. Não foi sem ganância, desse modo, que me aproximei de meu “objeto de pesquisa”, pois, a substância é a matriz da imaginação material, como queria Bachelard. Nos contos de Borges, a dinâmica da imaginação coteja tanto as forças da imaginação do repouso quanto da imaginação impulsionada pela vontade. Em outras palavras, é impossível ficar imune às poções de Borges, é difícil se esconder de ser possuído por uma libido “digestiva” e “corporal”, de poder antropofágico para, só então, realizar o exercício de sublimação racional, ou, segundo, Durand, o exercício de eufemização pela via do discurso.

4.1 MITANÁLISE

Para respeitarmos o nosso percurso metodológico, é prudente imprimirmos um ritmo que parta do maior para o menor, que nos conduza pelos corredores do labirinto dos contos de Jorge Luis Borges a partir de sua universalidade mítica ou “mitanalítica”, até chegar em sua singularidade mítica ou “mitocrítica”.

4.1.1 O mito do século XX

Na elaboração de sua metodologia, Durand começou da mitocrítica para só então ir para uma mitanálise, ou seja, caminho inverso do que estamos realizando nesta pesquisa. Porém, devemos entender que isso deveu-se à sua experimentação em um campo ainda não bem sedimentado, o que é diferente para nós. Durand partiu de uma “mito-hermenêutica” de obras literárias específicas de uma época, tateando aqui e ali em autores-chave, para só depois indicar qual o mito condutor mais adequado que corresponde à época desses autores.

Assim, para Durand, a via mítica do século é sintética, ou seja, aquela que une as vias contrárias, quais sejam, a heroica de regime diurno com a mística de regime noturno. A figura mais emblemática dessa via mítica, para Durand, se acha em Hermes, o deus grego caracterizado por certa androginia e dualidade.

Para o antropólogo chegar à essa conclusão, seguiu uma rota que partiu do século XIX até chegar ao século XX. Nessa rota, procurou decifrar a mentalidade mítica própria do século XIX, que se expressa no mito de Prometeu, caracterizado pela fascinação e deslumbramento com a ciência. Nesse caso, o mito está intimamente amarrado à uma estrutura heroica de viés diurno.

Lembremos que o regime heroico-diurno possui pelo menos duas atitudes que correspondem muito bem aos sistemas científicos. A primeira é a *Spaltung* que, pelo poder da abstração e de uma atitude autística, se manifesta num furor analítico, como o das ciências modernas em geral, das religiões proselitistas de cunho ascético, ou na separação e exclusão feitas pelas análises sociais e culturais. A segunda é o geometrismo, que se valoriza na simetria, na planificação e na lógica formal. Nessa estrutura se subordinam os pensamentos herdados da lógica aristotélica que exige os princípios de identidade e não-contradição, as concepções retilíneas e sincrônicas do positivismo empirista e a organização do conhecimento apenas pela via da construção de dados estatísticos e numéricos.

Já para o século XX, Durand elegeu Hermes a figura mítica que retoma a via mística para juntá-la à via heroica e realizar a sua “transmutação alquímica”, típica da mentalidade gnóstica. A união dos contrários numa síntese se torna, então, a ação por excelência do mito de Hermes.

Lembremos, assim como a estrutura heroica, a estrutura sintética possui pelo menos três atitudes relacionadas à união dos contrários. A primeira é a harmonização dos contrários, que pode ser vista na rítmica da astrobiologia, na raiz dos sistemas cosmológicos e no universo musical. Aqui a estratégia é a eufemização pela assimilação, isto é, traz dos elementos contrários, aquilo que pode ser isomórfico ou homólogo, descartando, muitas vezes, o que entra em conflito ou oposição, ou ainda mascarando esses conflitos e oposições. A segunda, ligada à primeira, é a dialética numa busca por coerência entre contrários. No entanto, diferente da primeira estrutura, permite a dialética preservando as distinções e as oposições, sem evitar o conflito, mas demonstrando como os elementos díspares, em um conjunto ou contexto maior, tem coerência. A terceira, a histórica, é a aplicação das duas anteriores nos fenômenos humanos

e cósmicos. Sem negar o tempo, a fatalidade é assimilada ora em um futuro messiânico, ora em ciclos que se repetem.

Além disso, não é difícil compreender porque Hermes se tornou para Durand o seu modelo de união dos contrários, pois essa divindade recorrentemente se estabelece em narrativas e imagens de configuração ambivalente:

[...] seja nas “núpcias químicas” da união conjugal do “Rei e da Rainha”, atores da *Grande Obra*, ou seja, a junção dos polos contrários na *Art d’Amour*, como aparece no *Rosarium philosophorum*, manuscrito do séc. XVI; seja no *rebus* (“coisas duplas”) em que eles aparecem não mais na cópula, mas na forma andrógina de um mesmo corpo como no *Chymisches lustgärtlein* do séc. XVII; ou na representação da máxima *fac fixum volatile*, isto é, “fixar o volátil”. Seja no sentido de espiritualizar o corpo, como no sentido de corporificar o espírito. Também na conjunção crepuscular de sol e lua no *ovo* que simboliza o arquétipo do Filho, *Filius philosophorum*. (FERREIRA SANTOS, 1998, p. 88).

A ambivalência “hermesiana”¹⁰⁹, inclusive, aparece em sua natureza ambígua relacionada ao tempo, sendo que ora aparece como uma criança ou jovem (*puer aeternus*) ora como um ancião (*senex*). E, tal como ocorre nas ações rítmicas do tempo cíclico, Hermes aparece na mitologia como o menino que, ao regressar do monte Cilene, encontrando uma tartaruga (animal associado ao tempo), arranca a sua carapaça e faz uma lira com as tripas de duas novilhas que sacrificou aos deuses. Assim, criador da lira e da flauta de pã (que Apolo trocou por seu cajado ou caduceu), Hermes se tornou o símbolo da convergência da música-poesia com a atividade oracular, algo que a arte realiza em suas intuições sobre o futuro.

Uma vez que Hermes em sua leveza domestica o tempo, não poucas vezes é retratado como um *psychopompo*, isto é, o condutor de almas que trafega pelo mundo dos mortos; Hermes é um dos únicos que pode passar pelo reino da morte ileso. Não por acaso a sua agilidade o transformou em protetor dos homens em suas viagens e destinos. Nos corredores labirínticos das trevas, Hermes é a divindade a ser invocada.

Durand elegeu alguns autores que ele entendeu serem precursores da atitude “hermesiana” do século XX¹¹⁰ e que herdaram as três estruturas “mitêmicas” de Hermes: 1) A

¹⁰⁹ Utilizaremos, sempre que necessário, o termo “hermesiano” para distingui-lo do termo “hermético”. “Hermesiano” se refere a todos os arranjos e composições que estão ligados ao mito de Hermes enquanto figura que expressa a estrutura imaginária sintética ou dramática. “Hermético”, por outro lado, se refere às inclinações pejorativas do mito de Hermes transformando-o em modelo de uma hermenêutica mística e esotérica e, portanto, fechada.

¹¹⁰ Durand reconheceu o momento da decadência do mito prometeico a partir de 1860, ou seja, da última metade do século XIX.

potência do ínfimo: o pequeno é o verdadeiro grande e se sobrepõe sobre as forças dominadoras; 2) O mediador: que faz a ponte entre os contrários, ora harmonizando, ora sintetizando; 3) O psicagogo: aquele que conduz coisas de um mundo para o outro ou que tem a habilidade de evocar um mundo no outro.

Os autores que expressaram a decadência do mito prometeico do século XIX foram André Gide e Herman Hesse. Já a literatura que expressou o pluralismo e a alteridade hermesiana teria sido aquela produzida por Marcel Proust e Gustav Meyrinck. A maturidade dessa expressão hermesiana tem, por fim, a obra de Gustav Jung.

Porém, antes de falar desses autores, Durand introduziu um grande comentário sobre a obra de Charles Baudelaire, que ele considerou exemplar na ruptura com o século XIX e início da discussão sobre o pluralismo e a alteridade, seguindo a direção da união dos contrários do mito hermesiano.

Devemos ressaltar que, se Durand foi arbitrário em suas escolhas, também avisou que outros autores poderiam integrar suas intuições¹¹¹ e, inclusive, incentivou a buscar em outras obras literárias, expressões artísticas e culturais o “espírito” mítico hermesiano.

De Baudelaire, Durand destacou a relação de sua obra com a atitude gnóstica e metafísica, assim como a sua inclinação para um dualismo unificado, como na Cabala (*Homo Duplex*). Além disso, Baudelaire teria encontrado a sua “individação” na própria literatura, ou no fazer literário, no que ele chama de “Grande Obra”¹¹².

Baudelaire foi a figura icônica escolhida por Durand para mostrar como esse escritor exerceu forças opostas à rigidez científica e racionalista do século XIX. A atitude gnóstica e não axiomática, metafísica e não empírica, fez de Baudelaire um dos pioneiros contra uma literatura realista, que no século XIX sintetizou um certo “ódio” contra a literatura romântica, surgida no século anterior. E, como se não bastasse, se inclinou a um “pensamento herético”, de que “só a literatura salva”, contra a “profissão de fé” na ciência que quase todos exerciam no século XIX.

Hesse e Gide, de acordo com Durand, seriam autores do “pluralismo do vazio”, carente de um preenchimento existencial baseado na experiência com a alteridade. Essa alteridade é

¹¹¹ Citou autores que poderiam fazer parte da transição do século XIX para o século XX e suas diferenças “míticas”: Zola, Wagner, Dostoiévski e Nietzsche.

¹¹² No capítulo 2 chamamos a atenção sobre a “literatura absoluta” como projeto iniciado pelos romantistas. Tratava-se da literatura como mito fundante, sem a tutoria dos deuses ou da religião. A “Grande Obra” traz os mesmos contornos de autonomia da literatura, no entanto, agregando também autonomia de linguagem, ou seja, como se a literatura fosse a trajetória de seu próprio autor e de sua linguagem, por isso, expressão de sua individuação e de seu “mito” pessoal.

aprofundada por Proust e Meyrinck na relação do masculino na presença do feminino, o que conduziria a um movimento de “iniciação sincrética”.

Ou seja, Hesse, Gide, e depois Proust e Meyrinck, foram para Durand autores de “transição”, que denunciaram o “vazio” existencial da modernidade, mas, ao mesmo tempo, indicaram a possibilidade de preencher esse vazio com novas elaborações “mentais” e espirituais.

Durand, por fim, estabeleceu Jung como a expressão mais emblemática da união dos contrários e da habilidade hermesiana em trazer da história elementos para dentro do indivíduo e elementos do indivíduo para fora na história. Assim como Hermes, Jung seria o psicólogo que mediou o mundo da cultura para o mundo da alma e vice-versa. O que é sintomático para Durand, uma vez que a sua metodologia esboçada aqui serve justamente como exemplo dessa operação junguiana: o mito de uma época na obra literária e no autor se expressam nos mitemas da obra e no mito pessoal do autor.

Aceitando o desafio de Durand, que outras literaturas e autores teriam caminhado pelo labirinto hermesiano? Que literatura, pensando na época estabelecida em fins do século XIX e tráfegando por todo o século XX, teria preenchido as características hermesianas? Quais sejam: a harmonização ou unificação dos contrários, tendo em vista a pluralidade e a alteridade; a potência do ínfimo; a mediação entre dois mundos sem sair ferido, evocando um mundo no outro; a habilidade de domesticar o tempo sem cair na armadilha historicista.

4.1.2 José Lezama Lima e a identidade cultural latino-americana

José Lezama Lima, nascido na ilha de Cuba, romancista, poeta e ensaísta, talvez tenha sido o “Hermes” da América Latina, talvez tenha sido o “Baudelaire” precursor do espírito hermesiano na literatura hispano-americana. Tecendo fio por fio de sua obra com as “tripas roubadas” pelo deus grego, tornou-se também o portador oracular hermesiano de uma “era imaginária” dominada pela literatura barroca latino-americana.

Com um espírito imbuído na unificação dos contrários, de culturas opostas, Lezama Lima procurou evidenciar a pluralidade e a alteridade da cultura latino-americana, principalmente em sua expressão literária. Ao tomar o Barroco como identidade original da cultura “americana”, invertendo o centro europeu, fez da América Latina o melhor exemplo da “potência do ínfimo” de dimensão hermesiana. Lá e cá, Europa e América, Lezama inscreveu

sua “geofilia” no “entre-mundos”, na perfeita síntese. Ao apostar na história da América Latina como um ciclo imaginário, evitou cair na armadilha historicista europeia.

Lezama Lima foi um dos maiores críticos do status epistemológico europeu ao reforçar uma epistemologia híbrida do latino-americano. Como ele mesmo afirmou (LEZAMA LIMA, 1988, p.47): “somente o difícil é estimulante”. Frase que tenta sintetizar a grande dificuldade de entender e fixar a identidade cultural latino-americana. Significa que essa identidade apresenta uma certa resistência à compreensão, mas que ao mesmo tempo, incita e seduz na busca de conhecimento e teorização da mesma. Na medida em que cresce a dificuldade de entender a identidade do homem latino-americano, cresce a curiosidade e as fórmulas para defini-la.

Essa dificuldade não consiste, porém, em investigar o Ser, no sentido metafísico (o que está submerso “nas águas materiais do obscuro”), nem o seu correlato, a Origem (“o originário sem causalidade, antítese ou logos”). O difícil, propõe Lezama, é mostrar a “forma em devir” (o ir sendo, o processo ou mutação) de uma “paisagem” (genericamente: cultura; especificamente: o espírito revelado pela natureza) para estabelecer um sentido e, logo, uma visão histórica. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 24).

Com isso, o cubano deixa claro que seria impossível compreender o latino-americano apenas por meio de uma ontologia cultural; alguma origem que estaria perdida dentro do “ser”. Muito menos, poderia ser achada uma metafísica do latino-americano, uma essência ou berço de origem, como com o europeu. Não existe um devir latino-americano que expresse causa e efeito, o que existe é uma descoberta de sua identidade no próprio devir, enquanto ocorre. A história, como ela foi compreendida ocidentalmente, não daria conta de compreender a identidade latino-americana, por isso “ela é difícil”.

Ao tentar superar as dificuldades históricas propondo uma visão da cultura latino-americana na forma de imagens que dialogam com outras imagens, Lezama intuiu uma teoria que em muito se assemelha à teoria de Durand. Segundo essa definição, as imagens culturais dialogam com imagens de outras culturas semelhantes, opostas, ou de épocas distantes e diferentes. No ensaio *A expressão americana*, Lezama Lima tentou plasmar a identidade latino-americana por meio de imagens, e desse modo, captar a história enquanto movimento, enquanto ocorre. Seu intento tinha o objetivo de registrar a dinâmica da identidade latino-americana enquanto ela acontecia.

No plano da dimensão mítico-religiosa, o ensaio tem incluído em seu texto um momento criativo, ou um tipo de imaginação do povo latino-americano, que é denominado de “era

imaginária”¹¹³. Segundo Lezama Lima, a era imaginária que sintetizou a diversidade da identidade latino-americana, foi o Barroco. Núcleo de seu ensaio, esse Barroco teria sincretizado o estilo sacro da arte europeia e colonial (pintura, escultura, arquitetura, literatura), com as projeções estéticas latino-americanas e de outras culturas (indígena e negra).

A estratégia do autor foi extrair do momento criativo latino-americano, formado pelo Barroco, um tipo de imaginação híbrida, ou seja, que se apropria da tradição estética europeia, para devolvê-la enriquecida, renovada e recomeçada.

Dos mitos cosmogônicos, crônicas, ritos sociais, literatura, lendas, biografias, artes ou política, Lezama extrai uma constelação de personagens exemplares, verdadeiras *dramatis personae* do devir americano. São, muitas vezes, personagens obscuros, esquecidos ou marginais – que nenhuma história oficial da América se atreveria a incluir –, outros são personagens solares, porém focalizados pelo seu lado secreto ou menos evidente. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 30).

Ao trazer esses personagens marginais e colocar o Barroco como arte latino-americana por excelência, e não europeia, Lezama destacou a “potência do ínfimo” das artes e da literatura em um continente geralmente marginalizado e apequenado.

Para Lezama Lima o Barroco latino-americano possui um plutonismo que ele denomina de “fogo originário que rompe fragmentos e os unifica.” O plutonismo seria uma espécie de instrumento divino, dos começos, da cosmogonia. Por meio dele, toda obra e elemento fragmentado seria novamente forjado e misturado para adquirir nova forma.

O barroco, será, assim, um autêntico começo, por constituir uma síntese hispano-indígena e hispano-negroide, que ilustram os artistas populares (tanto os anônimos das catedrais peruanas e mexicanas ou das pinturas cusquenhas) como os legendários Kondori e Aleijadinho (a imagem do nosso Aleijadinho, indo pelas ruas de Ouro Preto com a sua mula para picotar mais uma pedra-sabão com a sua goiva, é certamente a mais bela metáfora do ensaio). Síntese que se completa, no mesmo sentido da transculturação, com os literatos da elite vice-reinal, os doutos Carlos de Sigüenza y Góngora, Domínguez Camargo, além da grande Senhora Barroca Sor Juana Inés de la Cruz, que

¹¹³ Seria o equivalente ao mito dominante de uma época (na literatura ou nas artes em geral é investigado pela mitanálise) com seus mitemas (investigado pela mitocrítica) em Durand. Porém, essas intuições não são novas, o conceito de “Era Imaginária” é derivado de Arnold J. Toynbee. No capítulo 2 de nossa pesquisa, sobre “o labirinto do mito”, demos início a essa discussão. Para Toynbee, várias civilizações revelam ter atravessado estágios semelhantes de crescimento, auge e eventual decadência, sendo a fase final marcada por um estágio universal. Por exemplo, após a civilização helênica, seguiu a estrutura política do Império Romano. Toynbee afirma que teria existido outras civilizações com evoluções paralelas a essas e que suas comparações deveriam ser discutidas e ordenadas por certas “leis” históricas. Desse modo, uma civilização inauguraria uma era imaginária que, posteriormente, daria lugar a outra era de outra civilização. As eras seriam semelhantes em todas as civilizações não tendo nenhuma delas primazia sobre a outra.

sonhou a sua vasta biblioteca num poema único em nossa literatura. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 33).

No ensaio, o estilo barroco latino-americano foi um modelo de representação para exprimir tanto uma assimilação quanto uma resistência à cultura e religião europeia. Nasceram daí algumas projeções estéticas latino-americanas e a aspiração à uma linguagem própria de sua identidade; linguagem que também manifestasse sua própria visão religiosa. Podemos dizer, que foi um autêntico começo da identidade latino-americana em relação à cultura europeia. A linguagem sacra que se deu plenamente no Barroco, gestou interpolações entre mitos de religiões autóctones e africanas, com mitos da religião cristã Ibérica.

A epistemologia lezamiana, subjacente no ensaio, não é suscetível de ser reduzida às imagens exclusivamente cristãs. Ainda que o Barroco seja uma estética nascida europeia, ela foi assimilada e reelaborada no interior de uma identidade híbrida do sujeito latino-americano. Isso significa que não é possível ler no ensaio lezamiano algum tipo de elemento religioso cristão, sem também ler algum tipo de elemento religioso da cultura negra, indígena, ou numa combinação híbrida.

Veja que a importância de uma figura erudita e literária como Lezama não se fixa no próprio autor, mas naquilo que ele evoca, desnuda, expressa. *A expressão americana* é mais um “guia epistemológico” da literatura latino-americana e uma constatação de sua identidade cultural, local e universal, do que um “caderno dogmático”, ou uma “filosofia sistemática” do “americano”. Se formos comparar Lezama Lima com Durand, o cubano foi mais libertário em suas intenções figurativas, apresentando escritores, artistas e pensadores, assim como mitos e fábulas sem uma sistematização obsediada por uma formação “científica”.

Mas, Lezama Lima, tal qual Baudelaire, foi apenas um dos precursores e talvez o mais sintético dos escritores latino-americanos, pois a reapropriação do Barroco pode ser vista também em escritores como Augusto Roa Bastos, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Edouard Glissant, Severo Sarduy, entre outros.

Irlemar Chiampi (1998, p. 4) celebra a tese de que duas vertentes poderiam sintetizar o processo de reapropriação do Barroco na América Latina:

[...] uma que chamamos de legibilidade estética, corresponde aos dois primeiros momentos de inserção do barroco em nossa história literária, o modernismo e a vanguarda; a outra vertente, que chamamos de legitimação histórica, inicia-se com o “novo romance” que, gestado nos anos cinquenta avança para o período do *boom*, nos anos sessenta.

Desse modo, a herança de Lezama, também foi a de muitos outros escritores latino-americanos. Mesmo não sendo um “barroco puro” em termos de estrutura formal, a maioria desses escritores percorreu as veredas apontadas pelo cubano e se permitiu usar as estratégias narrativas e discursivas de um Barroco gestado no mito de Hermes.

4.1.3 A literatura latino-americana

Na América Latina, procurar uma filosofia sistematizadora de “tudo”, um filósofo que tenha contribuído para a pretensa solução da maioria dos problemas filosóficos, ou mesmo uma sistematização antropológica, historiográfica, psicológica ou científica do “ser” latino-americano, é quase impossível. Na imensidão continental, maior ainda é a imensidão da diversidade. Logo, apenas alguns contornos, como os apontados por Lezama Lima, podem nos oferecer alguma chave para abrir algum alçapão ou uma portinhola do que é fazer parte da labiríntica identidade latino-americana. Por isso, antes de filósofos, antropólogos, psicólogos, cientistas em geral, foram os romancistas, os poetas, os contistas, os romancistas e ficcionistas que fizeram uso da literatura para expressar suas próprias convicções, sejam filosóficas, religiosas, culturais ou teológicas e, desse modo, exercer profunda influência na sociedade latino-americana. Através da literatura, alcançaram notável consciência social e conquistaram uma independência intelectual suficientemente expressiva, para se imporem sobre um terreno onde por muito tempo foram marginalizados pela literatura europeia e norte-americana.

Outra dimensão que devemos destacar dessa literatura é o seu tema central: a identidade latino-americana. Durante o percurso da história cultural latino-americana, os escritores hispano-americanos avançaram para os anos sessenta num período reconhecido como o *boom* de nossa literatura. A dimensão cresceu ainda mais quando, depois desse *boom*, surgiu um segundo ciclo que vai dos anos setenta até hoje, e que coloca esses escritores na vanguarda da literatura mundial.

Esse fenômeno literário, que notadamente se expandiu por toda a América Latina, envolveu autores da envergadura de Octávio Paz, Severo Sarduy, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima e Jorge Luis Borges. Os romances, as poesias, os ensaios e os contos foram os gêneros preferenciais propagados mundialmente e que definiram efetivamente o espaço e a vocação da literatura latino-americana. Os autores latino-americanos descobriram que esse tipo de escrita poderia modificar o sentido da história e da estética de seus

países. Escreveram sobre temas pertinentes que podem ser reunidos como obras de testemunho, centradas em experiências vividas e numa visão própria de mundo. Conceberam uma América como movimento em curso, que não se esgota, e que pode continuamente ser revista sob novos ângulos e perspectivas.

Aliás, os mais representativos autores do século XX na América Latina se envolveram em um debate central: qual seria, afinal de contas, a nossa identidade? “Como representar discursivamente esta identidade, ao mesmo tempo nacional e internacional, histórica e mítica, poética e política, linguística e antropológica? (HOZVEN, 1999, p. 292)”.

A nação, compreendida como realização histórica particular dentro de uma unidade política territorial, sofre a partir das grandes mudanças verificadas nos séculos XVI e XVII, na Europa, uma definição precisa. A divisão entre o poder religioso e o poder civil, ao lado da redefinição dos poderes e dos direitos individuais, consubstanciada em escritos filosóficos desse período, são consideradas marcas desse profundo reordenamento das nações modernas. No entanto, se temos em conta a formação de uma nação específica, como a construção de um espaço-tempo compartilhado, uma representação por meio da qual se define para os seus membros uma língua, um território e uma origem histórica comuns enraizados na memória individual, encontramos, então, diante de uma classe de fenômenos de delimitação temporal mais imprecisa. (ROLAND, 1997, p. 57).

A representação discursiva de uma comunidade imaginada que possuiria uma simultaneidade, nos coloca diante de outra dificuldade: “a América Latina não produziu um poema épico, um livro fundamental, à semelhança das antigas nações europeias e orientais (ROLAND, 1997, p. 13)”. Enquanto os países europeus inauguraram uma linhagem de obras fundamentais, que traçaram o panorama intelectual dos respectivos países às quais originalmente se vinculam, os países latino-americanos ainda estavam longe de produzir suas teorias literárias e antropológicas. O problema, dessa forma, amplificou-se e à questão: “quem somos?”, somou-se outra questão: “que tipo de escrita nos identifica?”

Diante desse quadro, a literatura destacou-se como uma espécie de modelo, ou representante oficial da intelectualidade latino-americana. Foi usado como ferramenta literária e crítica para tematizar o homem e, conseqüentemente, centralizar a questão da identidade.

Aliás, justamente por se tratar de uma literatura de registro híbrido e mestiço, muitas vezes expressando identidades sagradas sincréticas, vale a pena retomar as características sintéticas apontadas por Durand, pensando aqui na trilha do mito hermesiano fundante. Nesse caso, a literatura latino-americana, em sua vocação para a harmonização dos contrários, segue uma estrutura dialética, numa busca por coerência entre contrários. Os traços artísticos da

cultura europeia, por exemplo, convergem com os traços artísticos de outras culturas (indígena e negra), gerando traços híbridos; a hibridez e o sincretismo prevalecem, ainda que muitas vezes de forma implícita e silenciosa.

Quanto à característica histórica, a literatura latino-americana, sem negar o tempo e a sua expressão fatal, retoma a sua ancestralidade sintética que se inscreve em sua cultura, fazendo desta síntese a sua força narrativa e discursiva, tendo como objetivo eufemizar o devir escatológico. Diferente da fatalidade histórica, típica das interpretações europeias, em que a própria história chega ao seu fim, a ancestralidade cultural latino-americana antecipa o fim e o renova a cada evento. Isto é, o fim, na verdade, é um recomeço, a morte que gera a vida; o “Ouroboros” convive com o “Leviatã”, o princípio do eterno retorno convive com a linearidade temporal.

Finalmente, a literatura latino-americana firmada em bases hermesianas, reagiu contra uma ideologia cultural que, insistentemente tentou reservar à cultura latino-americana um espaço periférico, nunca oficial. Indo contra a corrente, constituiu um trabalho de desajuste e deslocamento dessa ideologia, para legitimar e autenticar uma identidade visivelmente híbrida e mestiça.

Para desenvolver uma literatura de amplo registro cultural e igualmente crítica, os escritores latino-americanos puseram em xeque algumas noções correntes na Europa sobre como deveriam ser encaradas a história assim como a própria literatura.

4.1.3.1 A história como “ficção”

Se a América Latina não podia, como a Europa, contar com textos fundantes com características monádicas e quase universais, principalmente em seu contexto histórico, marcado pela diversidade e hibridez, podia inverter a história a seu favor tornando-a “ficção”. Talvez essa seja a principal razão que moveu os autores latino-americanos a buscar na ficção fantástica, nas fábulas e no realismo maravilhoso um jeito de contar a história sem os apegos historiográficos que colocaram a Europa no centro da cultura ocidental.

Inclusive, hoje sabemos que, durante o século XIX, foi predominante a concepção da realidade social a partir de um máximo de objetividade. A visão oitocentista da história foi

marcada por categorias analíticas – gênese, desenvolvimento, evolução¹¹⁴ – que convenceram por muito tempo os historiadores europeus de que seria possível uma compreensão integral e universal de tudo o que se referisse ao ser humano.

O desenvolvimento rápido do método científico e a relativa unidade cultural da Europa, contribuiu para determinar um conceito de história que pudesse relacionar o fato histórico com a evolução histórica. Como afirmou Figueiredo (1994, p. 150): “O método histórico – para os historiadores clássicos do século passado¹¹⁵ – consistia em ‘contar a estória’ do que tinha acontecido [...]” e relacioná-lo à compreensão global do passado, presente e futuro.

Mas, é ainda no século XIX que esse método histórico, que tenta reunir concepções científicas do fato histórico com a visão universal do mundo europeu, recebe seu mais contundente ataque. Hayden White nos coloca frente ao principal problema enfrentado por esse método:

[...] quando os cientistas sociais lhe criticam a amenidade do método, a imperfeição do sistema de metáforas ou a ambiguidade das pressuposições sociológicas e psicológicas, o historiador responde que a história jamais reivindicou o status de ciência pura, que ela depende tanto de métodos intuitivos quanto analíticos e que os juízos históricos não deveriam, portanto, ser avaliados a partir de modelos críticos que só podem ser aplicados com propriedade às disciplinas matemáticas e experimentais. Tudo isso sugere que a história é um tipo de arte. Porém, quando os literatos lhe criticam a incapacidade de sondar as camadas mais sombrias da consciência humana e a relutância em utilizar modos contemporâneos de representação literária, o historiador volta à concepção de que a história é, afinal de contas, uma semiciência, de que os dados históricos não se prestam à “livre” manipulação artística e de que a forma das suas narrativas não é uma questão de escolha, mas é exigida pela natureza da própria matéria histórica (WHITE, 1994, p. 39).

Nesse texto, White nos mostra que o historiador jogou com dois extremos perigosos. Ora legitimou a história enquanto arte, ora legitimou a história enquanto ciência. Como solução, alguns teóricos resolveram adotar a ficção historiográfica, em que o historiador não parte dos fatos, mas dos materiais históricos e das fontes, com a ajuda dos quais constrói uma narrativa ou relato histórico.

Assim, segundo White, e a despeito do que se possa pensar, o fato histórico não existe *a priori*, como se o historiador pudesse iniciar seus estudos a partir dele. Na realidade, o fato histórico seria o produto final do historiador, “e é aí que intervém toda a gama das manifestações

¹¹⁴ Essas categorias podem ser encontradas desenvolvidas nas obras de Hegel, Marx e Darwin.

¹¹⁵ Século XIX.

dos fatos subjetivos: desde o saber efetivo do sujeito sobre a sociedade até às determinações sociais mais diversas” (SCHAFF, 1995, p. 307).

Desses pressupostos também comunga o historiador Chantier (1990, p. 35) que afirmou:

Relato entre outros relatos, a história singulariza-se, porém, pelo fato de manter uma relação específica com a verdade, ou antes, por a suas construções narrativas pretenderem ser a reconstituição de um passado que existiu. Esta referência de uma realidade situada fora e antes do texto histórico, e que esta tem por função reconstituir à sua maneira, não foi dispensada por nenhuma das formas do conhecimento histórico, melhor ainda, ela é aquilo que constitui a história na sua diferença mantida com a fábula e a ficção.

Também Duby (1989, p. 35):

Penso, efetivamente, que um livro de história, que a história, enfim, é um gênero literário, um gênero que depende da “literatura de evasão” – pelo menos em larguíssima medida. Mas a diferença entre o romancista e o historiador é que o historiador é obrigado a ter em conta certo número de coisas que se lhe impõe; ele preocupa-se com a “veracidade”, se quiser, talvez mais do que com a “realidade”.

Ambos os autores permitem compreender que a diferença entre história e literatura se deve menos à matéria-prima com que operam, do que aos códigos e regras de operação. “O que de fato distingue as duas categorias de escritas são as convenções disciplinares que as governam” (LACERDA, 1994, p. 38). Convenções que autorizam a literatura ao “descompromisso” com a realidade.

Entretanto, ao que preze reconhecer as diferenças e semelhanças da história e da literatura, existe um componente nessa discussão que em hipótese alguma pode ser desprezado: o cuidado na utilização conceitual e universal de história e literatura frente a outras fronteiras culturais. O bom senso nos impulsiona a perguntar: será que os conceitos incutidos no imaginário ocidental, para aquilo que é denominado história e literatura, realmente servem para qualquer outro contexto cultural?

Vejamos então: o conceito de história no ocidente girou em torno da ideia de que as comunidades humanas precisavam conservar e transmitir o passado por meio de uma técnica que pudesse concebê-lo e conceitua-lo. Da mesma forma, o conceito de literatura no ocidente teve seu eixo na ideia de que as comunidades humanas sentiam a constante necessidade de projetar sua energia criativa de forma oral e escriturística.

É possível, portanto, a partir dessas ressalvas, pensar que as distinções entre história e literatura, sejam na verdade, uma maneira regional e ocidental de conceituar. Definidas em campos opostos, muitas vezes acabaram delimitadas num jogo entre realidade vs. ficção. Porém, a ficção, normalmente entendida no ocidente como “mentira” – que não condiz com a realidade e com a verdade – tornar-se-ia, em outras culturas, em uma definição apenas parcial.

A mentira, sabemos, consiste em empregar a linguagem para fazer com que o interlocutor acredite que o anunciante se enquadra na convenção de veracidade, quando este sabe que não está. A ficção, ao contrário, consiste em empregar a linguagem diretamente e com mútuo conhecimento, por parte dos interlocutores, das regras do jogo. (MIGNOLO, 1993, p. 122).

O fato é: quanto mais os historiadores e teóricos da literatura reafirmaram as delimitações de cada disciplina, tanto mais legitimaram as concepções ocidentais de história e literatura e, como consequência, relegaram conceitos não-ocidentais para um segundo plano.

Michel Foucault já havia alertado para esse problema afirmando que as comunidades intelectuais – no caso, as da historiografia e as da literatura – exerceram uma função de controle em relação aos discursos que não se enquadraram nas normas estabelecidas.

Baseando-se nessas observações, não há dúvida que a questão entre história e literatura se deveu muito mais à lógica das diferenças e à política das semelhanças, do que propriamente por causa de seus objetos de estudo. Na prática, atualmente alguns estudiosos “trataram de eliminar as fronteiras entre literatura, ficção, história, antropologia” (MIGNOLO, 1993, p. 128).

Finalmente, podemos concluir que, de algum modo, os historiadores perceberam que a história tem um campo teórico suficientemente flexível para aceitar uma justaposição entre fatos e ficções. Descobriram que é possível conceber a história mediante elementos híbridos, e superar dificuldades que antes pareciam insolúveis.

Outrossim, para o nosso estudo, afinal, não foi por acaso que a literatura latino-americana fez uso de muitos desses conceitos. Foram utilizados como bases firmes para uma concepção histórica que unisse ao mesmo tempo formulações teóricas, de verdade histórica, com formulações ficcionais, de verdade literária. Além disso, ofereceram farta munição para criticar as ideias históricas desenvolvidas pelos relatos e crônicas das descobertas colonialistas do século XVI e XVII.

4.1.3.2 A invenção da América

Uma vez que a questão histórica estava sendo questionada pela literatura latino-americana, é evidente que em muitos momentos essa literatura problematizou a questão colonialista. Por isso, os relatos históricos sobre a América e sua descoberta são, na verdade, mais um dos capítulos sobre a ocidentalização do mundo – também conhecida como Modernidade. Os indícios dessa atitude já estavam presentes nos relatos dos primeiros viajantes e cronistas do descobrimento da época colonial. O que parecia um lugar paradisíaco, revelou-se problemático, incompreensível e completamente insólito.

A aparente “descoberta” da América, denunciou a não universalidade dos padrões e valores da cultura europeia. Distorcidos, não encontraram abrigo no interior de um mundo ignoto e estranho. O catolicismo e o protestantismo, por exemplo, não funcionaram da mesma forma em terras tão diferentes e, na realidade, mesclaram-se com elementos da religiosidade indígena. O europeu assustou-se com o que viu e relatou a inversão de suas normas. A realidade americana parecia não conformar-se com as coordenadas pragmatistas, cartesianas e unitárias, influenciadas por uma literatura contendo elementos fantásticos e ordenadas pela mentalidade europeia.

(...) liam e conheciam os textos ‘antigos’ dos mais variados autores como Estrabão, Plínio, Virgílio, Sócrates, Salústio, Aristóteles, Ptolomeu, Flávio Josefo, são Jerônimo, santo Agostinho, santo Isidoro de Sevilha, Alberto o Grande ou Tomás de Aquino; e dos historiadores e viajantes medievais como Marco Polo, Raban Maur, Sacrobosco, Pompônio Mela, Godofredo de Châtillon, entre outros, autores para quem o maravilhoso e o imaginário fantástico estavam sempre presentes. (PRIORE, 1994, p. 74).

Uma infinidade de publicações alimentava o imaginário de largas parcelas da população europeia. As teorias históricas adotadas pelos europeus, especialmente entre portugueses e espanhóis, eram que, além-mar, onde estariam terras ignotas, existiriam monstros, seres, feras e todo tipo de maravilha que causava estranheza. Mares e montanhas estariam povoados de lendários gigantes e monstros. Tudo era associado ao castigo divino em que muitos autores revelaram a permanência e a teima em velhas concepções antropológicas, que envolviam as categorias do maravilhoso medieval no seio do nascente humanismo europeu.

Seja sob a formulação acadêmica ou leiga, tanto os cientistas quanto a população europeia absorveram o discurso do maravilhoso, pois este não exigia concordância entre o

objeto e o narrado. Na ignorância absoluta do que seria realmente o Novo Mundo, o seu registro documental precisava apenas de um discurso criado.

Na obra de Guillermo Giucci (1992, p. 16), podemos encontrar uma lista de princípios que caracterizaram o discurso do maravilhoso na Europa:

1. Aparentemente autárquico, não possui governo próprio.
2. Apresenta-se como plenamente formado, embora esteja sujeito a ascensões e declínios e sofra mutações ou hibridações contínuas.
3. Situa-se fora do familiar.
4. Suas zonas geográficas privilegiadas são os interiores desconhecidos ou vislumbrados.
5. É nômade, mas, junto a cada deslocamento territorial, integram-se ao antigo modelo traços inovadores ou formulam-se novas versões do mesmo. O deslocamento territorial do modelo conhecido é sempre maior que a transcrição da representação anterior depositada nas novas regiões.
6. Magnifica o que toca, forjando frequentemente, por meio da interposição sistemática de um ouropel de excessos, uma imagem empobrecedora da alteridade.
7. É relativo, pois adquire vida em função do sujeito que percebe.
8. Revela mais sobre a ideologia que o engendra e consome do que sobre a realidade que declara reproduzir.
9. Inesgotável enquanto sistema de representação, é perecível enquanto formulação histórica específica.
10. Ao gerar expectativas ou desejos, expressa-se como circunlocução ou ausência de intimidade; quando deixa de gerá-los, como pura ficção ou excessiva familiaridade.
11. Uma vez esgotada sua formulação conjuntural, esta não é suscetível de ser efetivamente reatualizada.

As características demonstram um inventário e um registro documental do “outro mundo”, onde o maravilhoso e suas lendas habitavam.

O discurso do maravilhoso chegou ao seu auge em meados do século XVI – quando a América foi “descoberta” –, sujeito à construção, seleção e compreensão por parte dos cronistas europeus. Foi um instrumento teórico utilizado para historiar as conquistas europeias. Aliavam o medo com a aventura, a curiosidade com a alteridade, o castigo divino com o insólito.

Portanto, na tentativa de compreender o Novo Mundo sob os valores da Modernidade, a Europa concebeu relatos históricos que nem sempre condiziam com a realidade latino-americana. De certo modo, “inventaram” a América¹¹⁶, tanto no decurso das descobertas, como

¹¹⁶ Sobre esse tema da “invenção da América” recomendamos: Gustavo Gutiérrez, *Deus ou ouro nas Índias*, em que o autor analisa a figura de Bartolomeu de las Casas como mediador dos índios em contraposição aos interesses econômicos dos invasores na conquista da América. Também Stephen Greenblatt, *Possessões maravilhosas*, em que o autor versa sobre as primitivas respostas dos europeus ao Novo Mundo empregando uma tecnologia

posteriormente, quando já tinham pleno domínio sobre o Novo Mundo. Com o tempo, o discurso de invenção foi adquirindo legitimidade para satisfazer a quebra de expectativas por parte dos historiadores europeus.

Ora, uma vez reconhecido o artifício utilizado para inventar a América, os escritores latino-americanos passaram a inverter o processo de construção da imagem latino-americana. De início, passaram a questionar os relatos históricos usados para conceber o Novo Mundo. Posteriormente, reconhecendo o valor desses relatos, incorporaram o passado colonial como fator importante para entender a identidade cultural e histórica latino-americanas. A tensão entre a ficção do maravilhoso e a realidade histórica latino-americana tornou-se um dos materiais fundantes desses escritores.

4.1.3.3 As teorias literárias comparatistas

Se história e cultura entraram no “cardápio” da literatura latino-americana na busca por uma identidade contraposta e ao mesmo tempo assimilada da identidade europeia, no campo da própria literatura não faltaram problematizações de ordem teórica. Muitos dos literatos latino-americanos foram também teóricos da literatura que trilharam o caminho do comparatismo literário. Mesmo antes de criarem muitas de suas obras ficcionais, montaram suas bases teóricas em ensaios, crônicas e críticas sobre outros autores clássicos e como estes influenciaram a literatura na América.

As próprias definições do que seja a literatura comparada delimitam o que deve e o que não deve ser comparado nas obras literárias. Em geral, as definições elaboradas na Europa, trafegam por um terreno monopolizante, pois existe uma tendência nos estudos comparatistas de preconizar as “analogias”, “parentescos” e “influências”. Na verdade, também revela os

simbólica e imaginária concebida nas construções históricas da própria Europa. Enrique Dussel, em *1492: o encobrimento do outro* e Octavio Ianni, em *O labirinto latino-americano*, desenvolvem o tema da Modernidade como ocidentalização da América. Dussel afirma que a Modernidade não é um fenômeno exclusivo europeu, que ela dependeu, na verdade, do encontro com a alteridade americana para desenvolver-se. Ianni defende ideia semelhante em que a Modernidade não é uma característica apenas europeia, antes de tudo, ela é desenvolvida em sua plenitude na América Latina. Em *Literatura e cultura na América Latina*, Ángel Rama é o melhor exemplo do desenvolvimento da literatura latino-americana em direção à modernidade e à vanguarda na Europa. 4) Tzvetan Todorov, em *A Conquista da América*, existe a preocupação em demonstrar que a descoberta do outro é na verdade uma descoberta de si mesmo. Os imaginários europeus com relação à América formularam as técnicas e registros dos eventos de descoberta. Edmundo O’Gorman, na obra *A Invenção da América*, baseado em documentos e relatos de cronistas europeus, desenvolve a tese de que as viagens de Colombo, particularmente a de 1492, consistiram numa “invenção da América” e não numa “descoberta”.

parâmetros principais das técnicas comparatistas que foram desenvolvidas especialmente na Europa ocidental, e que acabou por se espalhar no exercício da literatura comparada interamericana.

É certo que a unidade cultural europeia, implícita nos teóricos do comparatismo europeu, contribuiu muito para encontrar a unidade entre as literaturas nacionais da Europa ocidental e deixar de fora as literaturas consideradas periféricas: africanas, asiáticas, latino-americanas, etc. Por outro lado, como empregar técnicas europeias numa literatura considerada periférica, fragmentária e sem unidade cultural? Como delimitar as características literárias nacionais e compará-las com outras?

Para responder a questões como essas, há mais de cem anos a busca por uma unidade cultural e a construção de literaturas nacionais latino-americanas ocupam a mente e as obras de críticos, comparatistas e ensaístas da literatura comparada interamericana.

Uma das primeiras manifestações na direção de um comparatismo interamericano pode ser localizada por volta de 1958 no comparatista Guillermo de Torre, que partiu de duas hipóteses. A primeira, é que a literatura comparada não precisaria necessariamente ser fundada a partir da influência de uma obra literária sobre outra, mas no simples diálogo entre elas. A segunda, é que existe um diálogo entre as literaturas da América hispânica com as da Europa e da América anglo-saxã.

Na década de 1970, o diálogo entre dois nomes importantes da crítica latino-americana — o brasileiro Antonio Candido e o uruguaio Ángel Rama — deu origem a um projeto de se escrever uma história da literatura Latino Americana. Diálogo que resultou em duas teses diretamente relacionadas a uma crítica comparatista latino-americana.

A primeira tese, de Antonio Candido, partiu do pressuposto de que “as literaturas latino-americanas se constituíram a partir do jogo entre realismo e fantasia, e de que as culturas nas quais estão imersas, são parcialmente reflexas, portanto, ‘tributárias das técnicas e concepções literárias da Europa’” (NITRINI, 1997, p. 67). Para Antonio Candido, a falta de inovação no campo técnico do comparatismo latino-americano poderia ser compensada no espaço temático, isto é, na exploração de temas e assuntos até então não trabalhados literariamente. Para esse propósito, destacou um grupo de inovadores que se constituíram basicamente por cubanos e brasileiros. Citou Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Cabrera Infante e Severo Sarduy no grupo cubano e, no grupo de brasileiros, Machado de Assis, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Sendo o plano técnico do comparatismo latino-americano devedor do plano técnico do comparatismo europeu, Antonio Candido percebeu a impossibilidade de se utilizar a categoria “inovação” para uma autonomia plena das literaturas latino-americanas. Apesar disso, se as temáticas literárias americanas fossem reconhecidas internacionalmente, um novo caminho poderia ser aberto para o comparatismo interamericano.

A segunda tese, de Ángel Rama (NITRINI, 1997, p. 70), pode ser definida da seguinte forma:

[...] a base do projeto de integração latino-americana funda-se numa identidade comum que é enformada pela herança românica, pelo modo de apropriação das culturas estrangeiras, românicas ou não, e pela estratificação cultural decorrente do mestiçamento. A essa realidade cultural impõe-se um novo aparato crítico para substituir métodos decorrentes de modelos europeus.

A proposta de Ángel Rama tentou substituir a técnica comparatista europeia pela busca por uma unidade literária. Mediante uma unidade patriótica, procurou delimitar um campo de comparação exclusivamente interamericano.¹¹⁷ Porém, seu empreendimento não teve o sucesso desejado. Além de não conseguir um aparato crítico que viabilizasse um comparatismo restritamente interamericano, Rama automaticamente descartou de seu projeto, sem muitas explicações, as literaturas que não tinham origem hispânica.

Na tentativa de reverter esse quadro, Adalbert Dessau propôs duas posições pelas quais desenvolveu outras posições intermediárias. Uma delas fundamentou-se numa mentalidade crioula (mexicana, argentina, chilena, etc.), surgida no período colonial, que serviria como eixo que condicionaria mais ou menos *a priori* sua literatura. A outra afirma que a originalidade da literatura latino-americana que pode ser integrada com a literatura universal baseia-se na mobilização da “consciência do público na unidade da criação artística e da comunicação linguística, caracterizada pela síntese da tradição latino-americana e pelas ‘fecundações’ possibilitadas pelo contato com a literatura universal” (NITRINI, 1997, p. 80).

Reconhecendo que as tradições sociais, históricas, espirituais e culturais dos povos latino-americanos são diferentes e condicionadas localmente, Dessau englobou em sua metodologia comparatista tradições literárias específicas. Paralelamente ao estudo da unidade na literatura latino-americana, o comparatista insiste que também deve ser estudado a sua

¹¹⁷ Ángel Rama provavelmente encontrou sua formulação na expressão “pátria grande” cunhada por Manuel Ugarte.

diversidade. O cuidado de selecionar e, sobretudo, concentrar esforços em autores representativos, resultaria em técnicas comparatistas adaptadas e diferentes.

Uma outra voz que se pronunciou quanto ao estudo comparatista na América Latina foi a de Ana Pizarro. A teórica apontou três direções fundamentais que indicam três níveis de interação.

A primeira direção apontada por Pizarro, foi que o estudo da relação entre América Latina e Europa incluiu apenas a literatura erudita e reconhecida oficialmente. O novo nível de interação deveria incluir outros sistemas culturais como os encontrados no universo literário indígena e nas culturas populares (tradições orais e folclóricas). A segunda direção indicou a limitação no estudo das semelhanças entre as literaturas nacionais da América Latina. O novo nível de interação deveria articular as literaturas nacionais sob parâmetros históricos locais. Finalmente, a terceira direção mostrou que existia um limite no estudo das diferenças nas características das literaturas nacionais. O novo nível de interação deveria relacionar também as influências das literaturas estrangeiras das metrópoles (Portugal, Espanha e França).

Outra contribuição com as discussões do lugar da literatura americana como um todo, e não só a latino-americana, foi Edouard Glissant. Ao criticar o conceito de “negritude”, que parecia soar com um tom racista, cunhou o conceito de “antilhanidade”, para se referir ao espaço geográfico e ao campo étnico das Antilhas. Reconheceu que o povo antilhano deveria ser identificado como sendo multiétnico e multirracial.

Ambos, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant, propuseram o conceito de “crioulidade” para sintetizar a mestiçagem em todo o lugar onde ele houvesse. A crioulidade teria surgido pelo processo de colonização e mistura cultural.

Além dos trabalhos que procuraram estabelecer conceitos chaves, podemos verificar nos anos 80 outras tentativas para a estabilização das teorias comparatistas interamericanas. Nessa época, o debate literário caracterizou-se sobretudo pelo estudo e pela discussão das “diferenças” nacionais. Era necessário, primeiro reconhecer as diferenças, para só depois, estudar as semelhanças.

“O momento pareceu, então, adequado para assinalar as literaturas de língua inglesa nas suas outras variedades: a literatura canadense, a australiana, a africana, a irlandesa, a escocesa, dentre outras” (FALCÃO, 1995, p. 111). Da mesma forma, foi propício para o estudo das literaturas francófonas, especialmente as que se desenvolveram no Quebec, Canadá.

Seguindo os passos da literatura francófona, a literatura anglófona foi importante nos estudos comparatistas da América. Podemos verificar o exemplo de trabalhos realizados por

Richard Morse, com o intuito de formar um comparatismo norte-sul. Suas principais críticas foram os “obstáculos históricos que inibem o estudo da América Latina nos Estados Unidos” (MORSE, 1990, p. 210).¹¹⁸

Agora devemos chamar a atenção para Alejo Carpentier. Este cubano não foi apenas um teórico, mas um escritor que implementou muitas de suas críticas em suas obras literárias. Carpentier desenvolveu o conceito de “neobarroco”, confundindo-o com o realismo mágico das literaturas latino-americanas e evocando uma pluralidade de discursos. Os contos e lendas populares, veiculadas oralmente e incorporadas na literatura, teriam contribuído para as heterogeneidades nacionais, mas também para a homogeneidade no plano internacional.

Aliás, o conceito de maravilhoso, ganhou mais visibilidade quando o manifesto assinado pelo haitiano Jacques-Stephen Alexis chamou a atenção para os relatos históricos dos excluídos e oprimidos, muitas vezes encobertos pelos relatos históricos dos poderosos.

Todo esse percurso teórico e crítico permitiu que os escritores latino-americanos integrassem tanto uma visão literária local e identitária, quanto uma visão literária mundial e de vanguarda.

4.1.4 Borges ou o caduceu de Hermes

Não podemos dizer que Borges tenha seguido todas as características presentes na literatura latino-americana e muito menos que ele faça parte dos escritores de estilo “barroco”. Mas, de forma geral, caminhou pelas mesmas pedras deixadas pelo mito hermesiano. Digamos que se a literatura latino-americana fosse Hermes, Borges seria o seu caduceu. O caduceu não é Hermes, mas faz parte de sua habilidade, de sua “mágica”, é um instrumento paralelo que permite a Hermes suas peripécias. Enquanto Hermes é a figura visível, o deus que afronta as imagens retilíneas e as intenções formais de Apolo, o seu caduceu é o elemento “invisível”, “secundário”, que esconde a “última cartada”. Com suas duas serpentes, símbolo do equilíbrio de forças antagônicas, o caduceu revela a ferramenta estratégica pela qual Hermes alia a força apolínea com a poesia dionisíaca, o caduceu pela lira.

¹¹⁸ Veja também do autor *O espelho de Próspero*. Nesse trabalho Morse faz uma analogia literária e considera a América do Sul como uma imagem especular na qual a Anglo-América poderá reconhecer os seus próprios problemas.

Dizendo de outro modo, a literatura latino-americana por muito tempo afrontou as “forças apolíneas” europeias, alinhadas com o mito prometeico, mas, em seu destino mais recente, foi em Borges que encontrou a habilidade de gerar equilíbrio entre o lá e cá, o local e o universal, a pluralidade manifesta na alteridade. Borges, assim como um caduceu hermesiano, não se envolveu em lutas políticas e ideológicas em sua literatura, pelo menos não aparentemente. Mas, precisamente porque não foi aparente essa briga, Borges alcançou uma visibilidade jamais alcançada por outro autor latino-americano. Usando a estratégia do “esconder-se” em uma narrativa universal, mostrou-se totalmente abastecido pelo espírito hermesiano latino-americano.

[...] não há escritor na literatura argentina mais argentino do que Borges. Em sua obra, este tom nacional-cultural não é expresso na representação de coisas, mas sobretudo em sua exploração de quão grande literatura pode ser escrita numa nação culturalmente marginal. Seus trabalhos sempre trataram dessa emergência, uma das mais importantes questões para uma nação relativamente jovem, sem tradições culturais sólidas, situada no extremo sul dos domínios espanhóis na América Latina; extremo sul, também, do culturalmente mais frágil Vice-Reino espanhol – que não possuía nenhuma grande cultura indígena pré-colombiana. A obra de Borges oferece um dos paradigmas – talvez o paradigma – da literatura argentina. É uma literatura construída, como a própria nação, num lugar marginal, em meio a diferentes influências: a cultura europeia, a tradição crioula e a língua espanhola falada com a pronúncia do Rio da Prata. (SARLO, 2008, p. 20).

Como um “caduceu argentino”, Borges se “escondeu” em sua dimensão local-universal, em seu país, em sua biblioteca, que tinha o “tamanho do mundo”.; fez uso de uma narrativa com características de universalidade, por isso muitas vezes foi interpretado como um “fazedor de mitos” ou de “imagens arquetípicas” com suas tão conhecidas metáforas.

Ainda que Borges tenha sido mais “universal” trabalhando com ideias e estratégias literárias dependentes do mundo anglo-saxão e europeu, portanto menos limitado pela produção de cultura literária local ou guiada por um afã identitário, seu legado contribuiu para que a literatura latino-americana fosse mais conhecida fora do continente. Na verdade, podemos dizer que a literatura borgeana fez o caminho inverso da maioria dos autores latino-americanos, em sua maioria exilada em terras europeias. Enquanto esses autores escreviam uma literatura de cunho vanguardista e ao mesmo tempo de cunho identitário, de fora para dentro, isto é, do universal para o local, por isso a “face” latino-americana tão evidente, Borges escreveu a partir das próprias entranhas da literatura europeia, de dentro para fora, usando os próprios modelos e estratégias discursivas tão comuns na literatura canônica. De certo modo, é como se Borges

fosse o “cavalo de Tróia” enviado pela América Latina para “derrotar” a literatura europeia em seu próprio território. Talvez a melhor palavra não seja exatamente “derrotar” e sim narrar o “latino-americanismo” usando a lógica europeia.

Enquanto uma grande leva de autores latino-americanos preferiu redundantemente questionar a Europa e afirmar a identidade cultural latino-americana de forma quase explícita, Borges preferiu assimilar a Europa como base para a afirmação da literatura latino-americana enquanto novidade. Não por acaso a crítica borgeana foi menos social e mais narrativa, abusando da ironia e da diversão, de um jeito que a literatura europeia se visse no espelho latino-americano de Borges em sua forma bizarra, arrogante, redundante, obsessiva, de infinitas duplicações.

Aliás, formas bizarras, atitude “arrogante”, redundâncias e obsessões, infinitas duplicações são justamente características do Barroco latino-americano. Como dizia Lezama Lima, trata-se de um barroco plutônico, que joga para dentro de seu “caldeirão” todos os ingredientes disponíveis das tradições dos dois lados do oceano.

Além, disso, Borges é barroco na estratégia narrativa que funciona como engenho em si mesmo, um jogo de linguagem que prefere pôr o fazer literário acima das ideologias, a ficção de maneira impactante, de efeitos no leitor que se desloca pela interpretação.

[...] nota-se a retomada de um aspecto lúdico na produção de textos: concebendo-os como depositários de influências, criando jogos, armadilhas e enredamentos que têm, no livro, seu espaço de existência, ao mesmo tempo em que nele encontram sua razão de ser, Borges age na produção incessante de *obras de engenho*, obras que primam pela elaboração cuidadosa do ato da escrita. A preferência borgeana pelo barroco ilustra a busca desse trabalho engenhoso. (PINTO, 1998, p. 176)

Por causa dessa estratégia narrativa, de engenho e aparente “ficção pela ficção”, de busca apenas pelo estético, Borges muitas vezes foi acusado de autor alheio à história e à política em seus textos. Na verdade, como vimos, é bem o contrário. Borges adotou a linguagem em sua mais ampla possibilidade, seja filosófica, teológica, política, cultural, etc., para ironizar as lutas ideológicas, para desnudar as intenções de superioridade de uma individualidade sobre outra, de uma cultura sobre outra ou de uma literatura sobre outra.

Em termos hermesianos, Borges harmonizou os contrários das literaturas europeias e latino-americanas a partir de suas próprias estratégias literárias, de seu próprio engenho narrativo. Sendo local, Borges se tornou universal. Tomando o tempo em sua forma mais cíclica, repetiu personagens, cenários e obras, sempre confiado de que, como leitor, Borges era

um escritor. A diferença, a alteridade, foi evidenciada na repetição, lendo o outro de um modo diferente, criou a sua própria identidade.

Diferença como repetição, definida a gradação de reposições do *mesmo*, possibilitando a manifestação do *outro*. De várias maneiras, estudiosos das obras de Borges referem-se a este movimento de repetição variadas a absorção de leituras que caracterizam a sua obra, dissolvendo as fronteiras entre o narrador e o leitor, atribuindo à leitura a função de mover-se entre suas várias ocorrências e de construir a matéria original, que ressurgiu alterada na escritura de um novo texto [...]. (PINTO, 1998, p. 181).

Desse modo, a alteridade hermesiana, a dialética engendrada pelo caduceu, ocorreu em Borges no ato de leitura-escrita-leitura em um ciclo infinito. Como o latino-americano, a identidade literária ocorre no devir, na decorrência e nunca em uma origem posta, dada, sagrada, “original”; em Borges não há “original”.

4.1.5 Borges e o labirinto da literatura fantástica

Nossa pesquisa e nossos percursos já se depararam com vários labirintos de corredores infinitos. Ora, entrar em mais um labirinto e passear por suas veredas será mais uma vez “ossos do ofício”. Ou, para além do ofício, se nos detivermos nos lugares certos, no labirinto do fantástico, tomando emprestado só aquilo que realmente nos interessa, que nos toca enquanto intuição para a pesquisa, prestando atenção nas almas dos homens que de alguma forma tangenciaram com a alma literária de Borges, então, e só então, também poderemos descobrir um caminho excelente, uma vereda de convergência.

Borges, assim como outros de seus parceiros da literatura latino-americana, escolheu o os corredores do labirinto do fantástico como “estilo” de expressão que dessem visibilidade às suas intenções de narrativa engenhosa. Porém, para compreender como Borges se apropriou desse estilo, nós também devemos adentrar nesses corredores escuros e usar a “lanterna” histórica” para iluminar os caminhos percorridos.

Partindo da entrada desse labirinto do fantástico, já no século XIX, em meio ao amplo crescimento da revolução industrial e muito próximo da “era de ouro” da *Belle Époque*, notadamente produtoras de personagens e literaturas ressentidas pelo desenvolvimento tecnológico, Charles Nodier trouxe à baila o que ele entendia por literatura fantástica. A principal característica para Nodier, seguida insistentemente por muitos teóricos posteriores,

foi que o fantástico não é fruto de mentes perturbadas ou delirantes, como alguns pensavam. Na verdade, o fantástico nada mais é do que “aquilo que escapa” ao conhecimento. Orientado pelas mesmas leis da razão, o fantástico está sempre ligado à representação do real, de tal modo que nem sempre sabemos distinguir uma coisa de outra. Em certo sentido, o fantástico, justamente porque parece seguir de muito perto as leis do mundo real, pode se confundir com o real.

Possivelmente Nodier expressou a “pedra filosofal” da ficção do século XIX, ou seja, que uma boa ficção necessariamente precisa “copiar” fielmente a realidade para que seja persuasiva, para que o leitor não precise fazer grandes exercícios de suspensão de descrença. Algo bem explorado pelo escritor norte-americano e naturalizado britânico, Henry James, tanto em suas obras literárias, quanto em sua teoria literária¹¹⁹. Para Nodier, essa proximidade com a realidade faz com que o fantástico provoque no leitor uma hesitação, deixando o juízo em suspensão.

Em seguida, Nodier considerou dois gêneros transitórios ou subgêneros: o fantástico-maravilhoso, em que o sobrenatural não é contestado, e o fantástico-estranho, que apresenta uma explicação racional e passível de ocorrer na vida real. Todorov irá retomar esses subgêneros como vizinhos do fantástico.

Autor de contos muito bem elaborados, Maupassant, no mesmo caminho de Nodier, compreendeu que o fantástico deveria expressar a realidade e suas regras. Mais ainda, o fato de muitas coisas não terem explicação e, por isso mesmo serem consideradas fantásticas, não tiram o mérito do conhecimento que, um dia, pode explicar aquilo que era inexplicável.

Insiste que a cada dia os filósofos, os eruditos ampliam as fronteiras da ciência, delimitando dois campos: do lado de cá, o conhecido que era ontem o desconhecido; alhures, o desconhecido que será o conhecido amanhã, único espaço ainda deixado aos poetas e sonhadores. (CAMARANI, 2014, p. 23).

O fantástico “verdadeiro”, Maupassant via apenas nas dimensões da loucura, da alucinação ou do sonho, pois o fantástico da obra literária, está na realidade no interior das pessoas, é inerente à alma humana. O que foi um passo para tirar o fantástico da obra apenas e colocá-lo no leitor. Razão pela qual os escritores passaram a usar cada vez mais artifícios da linguagem literária para criar um ambiente que causasse hesitação, dúvida e inquietação. Aliás,

¹¹⁹ James chegou a confessar que vários de seus personagens foram inspirados em pessoas reais de sua família, o que trouxe muita discórdia. Apesar de ser mais conhecido por romances e novelas de esmero trabalho “psicológico”, James escreveu uma ficção fantástica denominada *A volta do parafuso*.

“hesitação” que Todorov explora em sua teoria sobre o fantástico, “dúvida” abordada por Bessière e “inquietação” retomada na discussão de Freud sobre a narrativa fantástica.

Louis Vax, por volta da década dos sessenta, desenvolveu quase que um manual sobre o fantástico. A sua primeira definição se deu em contraponto ao conto popular feérico, isto é, da literatura de fadas. Para Vax, os contos de fadas põem fora do real um mundo em que o impossível não existe, é um universo a parte. Ao contrário, a narrativa fantástica habita o mundo real, onde estamos, pondo-nos na presença do inexplicável.

Vax, assim como fez Maupassant, tirou o fantástico apenas da obra e o jogou no mundo real, onde o leitor vivencia uma sensação de estranheza.

A coerência da obra é ainda assinalada por Vax ao tratar da questão do mistério e da explicação; para ele, um bom desenlace pode ser racional se a narrativa é desenvolvida no sentido de uma explicação, ou irracional no caso contrário. Discorda, então, da opinião de que o bom fantástico permaneça inexplicável e o ruim mostre-se como efeito de um estratagema ilusório. Propõe que, mistério ou razão, quando engendrados na totalidade da obra, tornem-se um conflito no interior da narrativa; o fantástico convincente não acumula maravilhas: é discreto e impõe-se combatendo a razão em seu próprio terreno. (CAMARANI, 2014, p. 47).

As explicações podem variar de uma obra para a outra, como também pode variar em relação à cultura, à época ou à sociedade.

Vax também destacou a função do fantástico no motivo, que geralmente só pode ser descoberto no final do texto. Já o tema, que se esconde por trás do motivo, confunde-se com a narrativa toda. Em outras palavras, o motivo depende de seu contexto e o tema no desenvolvimento da narrativa.

Vax, portanto, amplia as ideias de Nodier e Maupassant sobre a necessidade de um desenvolvimento da narrativa que apele para os sentimentos do leitor.

Igualmente na década dos sessenta, Caillois contrapõe o conto de fadas ao fantástico. No fantástico o sobrenatural surge como ruptura da coerência que é realizada pelo insólito no banal. O artifício para que isso aconteça pode ser suspender o fantástico antes de fechar a narrativa. Algo que pode ser provocado por um sobrenatural passageiro em um sonho, alucinação ou delírio.

Caillois passa, então, a elencar os signos do outro mundo que compõem o fantástico literário: o pacto com o demônio, a alma penada que exige o cumprimento de certa ação para que possa repousar, o espectro condenado a um percurso desordenado e eterno, a morte personificada surgindo no meio

dos vivos, a “coisa” indefinível e invisível que mata ou prejudica, os vampiros ou mortos que se asseguram uma juventude perpétua sugando o sangue dos vivos, a estátua, manequim, armadura, autômato que se animam e adquirem temível independência, a maldição de um feiticeiro que desencadeia uma doença terrível e sobrenatural, a mulher fantasma saída do além sedutora e mortal, a intervenção dos domínios do sonho e da realidade. (CAMARANI, 2014, p. 57).

Significa então, para Caillois, que a lista pode ser quase ilimitada de eventos e situações sobrenaturais, uma vez que estão na fantasia do personagem.

Mais recentemente, Todorov, para além de seus antecessores, foi ousado ao pôr o fantástico como gênero literário e indicar as suas estruturas principais, visto que é alinhado ao estruturalismo formalista. Distinguiu três aspectos do gênero: o verbal, o sintático e o semântico.

Mas, a melhor contribuição de Todorov, para efeito em nossa pesquisa, foi retomar a ideia de “hesitação” de Maupassant. A hesitação é que funciona como fio condutor da narrativa para o leitor que fica entre uma explicação natural ou sobrenatural dos acontecimentos.

Como um bom formalista, Todorov deu maior ênfase no texto, em sua estrutura intra e intertextual, assim como nas estratégias do discurso para obter os efeitos desejados no leitor.

Todorov, como fez Maupassant, dividiu o fantástico em subdivisões: o estranho puro, que segue as leis da razão, mas que se mostra por meio de coisas e cenas inquietantes, extraordinárias; o fantástico-estranho, em que os acontecimentos parecem sobrenaturais, mas, no final, recebem explicações racionais; o fantástico-maravilhoso, que aceita o sobrenatural; o maravilhoso puro que, diferente dos contos de fadas, se difere de vários outros tipos de maravilhoso: o hiperbólico, o exótico, o instrumental, o científico.

Em seguida, Todorov chegou a dois grupos de temas: “temas do eu” ou “temas do olhar” e “temas do tu”. Os “temas do eu” ou “do olhar” seguem o problema entre espírito e matéria, o mental e o físico. “Este princípio engendra numerosos temas fundamentais: uma causalidade particular, o pandeterminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura no limite entre sujeito e objeto; enfim a transformação do tempo e do espaço” (TODOROV, 1975, p. 121). Logo, são temas que estão na raiz da relação entre a consciência e o mundo apreendido por ela, em um jeito de “olhar” o mundo. Já os “temas do tu” são ligados à sexualidade e em suas formas de interdição e excesso; estão no campo do inconsciente: sadismo, necrofilia, incesto, etc.

Lovecraft, mais conhecido como escritor e mestre na arte da literatura fantástica, precursor de muitos outros escritores e modelo sempre imitado, centrou o fantástico na

experiência de medo do leitor. Apesar de não ser um teórico, Lovecraft ancorou a literatura fantástica em sua origem gótica, que usavam a atmosfera do medo para prender o leitor.

Bellemin-Noël, bem diferente de outros teóricos, destacou a importância de separar o protagonista do narrador, pois o narrador está melhor localizado do que um protagonista vítima na história que está sendo contada. O narrador não só sabe o que vai acontecer, como lhe é permitido utilizar frases, palavras e situações que causem efeito no leitor.

Além disso, Bellemin-Noël procurou diferenças estruturais entre uma narrativa fantástica e um conto maravilhoso. No maravilhoso, o narrador é amenizado e os acontecimentos são contados por si mesmos, como no modelo “Era uma vez...”. Já no fantástico, o narrador é fundamental, seja em terceira ou primeira pessoa. Com relação ao tipo de narração, no maravilhoso a narração é linear, com um encadeamento até o final, sem mudanças de voz narrativa. No fantástico o narrador troca de lugar com o protagonista-narrador numa justaposição de dois discursos.

Irène Bessière não encarou, como fizeram Maupassant e Todorov, o fantástico como um gênero literário, antes, se concentrou na lógica narrativa. Tal lógica narrativa seria marcada pelas antinomias razão e desrazão, real e irreal, criando uma ambiguidade já destacada pelos teóricos anteriores. Porém, diferente de seus antecessores, percebeu que a literatura fantástica deve muito ao estilo da adivinha e do caso, remetendo à sua origem oral. Casos, que são contados como tendo acontecido, e a adivinha, como portadora do “mistério”, formariam o quadro onde as ambiguidades são trabalhadas no fantástico.

Jacques Finné, em sua obra *A literatura fantástica: ensaio sobre a organização sobrenatural*, acusou a confusão de colocar todas as literaturas que tivessem algum vestígio de sobrenatural como sendo fantásticas. Na verdade, além de existirem outras modalidades em que o irreal se apresenta, o fantástico foi mais propício onde o romantismo europeu estava instalado. Finné apontou a Alemanha e os países anglo-saxões como privilegiados para o desenvolvimento da literatura fantástica.

Finné ainda destacou a possibilidade de que as narrativas fantásticas sejam oriundas do folclore, mais ou menos como tinha apontado Bessière quando atrelou o fantástico às tradições orais da adivinha e do caso.

Acima de tudo, ao seguir as pistas deixadas por Todorov, Finné destacou que a narrativa fantástica depende da presença de “fatos de mistério” e de uma “solução” de desfecho, que alivia a tensão. A tensão pode ser aliviada no começo ou no final da narrativa por uma

explicação, que pode ser realista ou sobrenatural. Outrossim, para Finné não existe uma explicação absoluta para o fantástico e depende muito se o leitor entra ou não no “jogo”.

A explicação absoluta para o fantástico, aliás, foi uma obsessão sempre presente nos teóricos atuais. Jöel Malrieu é um exemplo dessa leva de teóricos que, se por um lado observou a origem gótica do estilo ou gênero fantástico, por outro lado compreendeu a dificuldade de ater o fantástico em regras. Malrieu, por isso mesmo, dedicou-se a reflexões sobre os personagens, o narrador, a noção de espaço-tempo e dos fenômenos que registram o estilo fantástico.

Para Malrieu, personagem e fenômeno se confrontam para revelar os limites do personagem, que geralmente é destituído de contornos heroicos. O confronto ocorre no espaço-tempo inicialmente comum, do próprio narrador, para, depois, aos poucos, ir se tornando estranho. A estranheza normalmente aparece em um local antigo, de um passado desaparecido ou em um mundo que está em constante devir e transformação.

O narrador, pode ser em terceira pessoa, além da comum primeira pessoa, sendo que o narrador-testemunha ou narrador-protagonista se torna o relator do evento passado.

Valérie Triter, em seu *Le fantastique*, de 2001, igualmente demonstrou preocupação com a falta de regras para definir o fantástico. Enquanto origem, assim como definiram outros teóricos, o fantástico para Triter é um gênero tipicamente europeu, inscrito no romantismo.

Entretanto, devemos destacar que Triter aponta o fantástico como gênero que se desenvolve como contraponto ao classicismo e, no plano político e social, com uma nova concepção antropológica, que se expressa em um paradoxo entre recusar ou se entregar ao cientismo.

Chega, enfim, ao tema do duplo, assinalando que, efetivamente, a estética do fantástico poderia colocar-se inteiramente sob o signo do duplo, pois por sua própria natureza a obra fantástica dispõe-se à ambivalência, permite a dúvida, projeta um duplo olhar sobre o evento, multiplica os efeitos especulares. Logo, no fantástico, a estética do duplo desenvolve-se como tema e, muitas vezes, como arquitetura da obra. Depois de situar a origem desse tema no antigo Egito, Triter aponta os diferentes desdobramentos em autores diversos: Chamisso, Hoffmann, Gautier, Poe, por exemplo. Diferencia esses desdobramentos do que chama de simulacro humano, referindo-se a marionetes, autômatos e robôs. (CAMARANI, 2014, p. 129).

O mecanismo de narração em que o duplo é central, foi pouco abordado antes e, para as nossas intenções de análise dos contos borgeanos, serão de grande valia.

Remo Ceserani, por volta de 2006, tendo observado as mesmas limitações que outros teóricos observaram a respeito da falta de regras para delimitar a literatura fantástica, teve dúvidas se deveríamos chamar esse tipo de literatura de “gênero”. Por isso, baseando-se em algumas intuições de Todorov, achou melhor considerar o fantástico um modo literário ou uma modalidade do imaginário.

Enquanto modalidade e não gênero, Ceserani pôde inserir o fantástico na literatura da modernidade, com presença em todos os gêneros ou subgêneros, reafirmando o seu caráter “movente”.

Dentre as muitas características destacadas e aprofundadas por Ceserani de outros teóricos anteriores, nos importa a concepção que ele importou de Todorov sobre a metáfora. Identificada por Todorov como uma das matrizes do fantástico, quando usada no seu sentido literal, se torna em procedimento narrativo para permitir aquelas passagens de fronteira entre o real e o imaginário, de tal forma que o imaginário se transforme em real e o real em imaginário.

Ceserani ainda analisou características como as elipses, a teatralidade, a figuratividade e o detalhe. As elipses funcionam como “espaços vazios”, de silêncio antes de surgirem fatores surpresa ou de “virada”, para, depois, retomar o que estava sendo contado. A teatralidade aprofunda a sensação do leitor de estar diante do grandioso, da duplicação dos elementos, do espetáculo, dos gestos e rituais do protagonista, ou de sua loucura. A teatralidade se expressa na figuratividade, ou seja, no mecanismo de discurso literário que dá a esses elementos teatrais a sua visualidade, a sua nitidez narrativa que, por sua vez, necessita da habilidade descritiva, do apuro do detalhe.

O crítico espanhol David Roas, em 2011, baseado nos críticos que o antecederam, procurou assegurar quatro conceitos para definir o fantástico: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem.

Assim, trata da relação do fantástico com o real, ou seja, da relação do possível com o impossível na obra artística; dos limites do fantástico, isto é, de formas próximas como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco; de seus efeitos emocionais e psicológicos no receptor; e da transgressão relacionada à linguagem que deve expressar aquilo que, por definição, seria inexprimível. Considera o fantástico como uma categoria estética multidisciplinar, abrangendo literatura, cinema, teatro, vídeo games. Complementa a análise dos quatro conceitos centrais com a reflexão sobre a vigência do fantástico na pós-modernidade. (CAMARANI, 2014, p. 165).

Roas, desse modo, não só retomou e ampliou conceitos já tratados, mas indicou alguns caminhos novos. Um bom exemplo foi o questionamento que Roas fez sobre o impossível

conviver junto com o possível no fantástico (já discutido por Bessière) e, a partir desse horizonte, propor uma nova categoria denominada “neofantástico”. Com essa ampliação, Roas incluiu os textos de escritores do século XX como Kafka, Borges e Cortázar.

Embora Roas mencione as obras surrealistas, que muitos críticos alinham ao maravilhoso, não as inclui no neofantástico.

Quanto ao realismo mágico, Roas indica que essa modalidade literária apresenta a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso, em que os fenômenos prodigiosos são apresentados como se fossem comuns: uma situação de naturalização e de persuasão que confere *status* de verdade ao não existente, sem conflito, nem questionamento, o que já o distingue do fantástico. (CAMARANI, 2014, p. 171).

Outrossim, o crítico espanhol retomou algumas pistas deixadas por Caillois sobre o “pseudo-fantástico”, e o dividiu em fantástico explicado, que racionaliza o sobrenatural, o fantástico com fins morais, que para isso usa a alegoria, e o fantástico grotesco, que emprega elementos sobrenaturais, procurando causar riso e horror.

Em relação à linguagem, Roas deixou claro que o fantástico é uma categoria que supera os limites da linguagem, tentando dizer o indizível, designar o que não pode ser designado. Razão que leva os escritores a utilizar uma retórica que emprega marcas textuais que representam o excepcional: metáforas, sinédoques, comparações, oximoros, expressões ambíguas, etc. Usa como exemplo *O Aleph* de Borges.

O fantástico torna-se, assim, uma categoria subversiva, não apenas no aspecto temático, mas também na dimensão linguística, pois altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores de uma comunidade, ao apresentar a descrição de um fenômeno impossível em tal sistema, ou seja, a transgressão proposta pela narrativa fantástica manifesta-se também no plano linguístico. Não existe uma linguagem fantástica em si mesma, mas uma forma de usar a linguagem que gera o efeito fantástico. (CAMARANI, 2014, p. 175).

O efeito fantástico também foi objeto de discussão da crítica brasileira Selma Calasans Rodrigues. Calasans dividiu o fantástico em “fantástico questionado”, que outros chamariam de “puro”, em que o texto apresenta a ambiguidade entre a razão e a desrazão, e o “fantástico naturalizado”, em que o verossímil se integra com o inverossímil numa coerência narrativa, criando o que ela chama de “verossimilhança interna”.

Rodrigues desenvolveu sua crítica e análise em 1988, portanto, depois de alguns outros críticos terem avançado na categorização do fantástico e em suas relações com o moderno e pós-moderno. Porém, apontou caminhos para nós relevantes ao mostrar que segundo tipo de fantástico, isto é, o fantástico naturalizado, possui um parentesco com o realismo mágico ou com o realismo maravilhoso, que Rodrigues se dedicou a estudar na produção latino-americana, tendo como representantes ideais Borges e Cortázar.

Irlemar Chiampi, em seu livro *O realismo maravilhoso*, apresenta uma concepção semelhante à de Todorov, isto é, a realidade pode ser criada a partir do insólito que, pelo ambiente narrado, torna-se completamente aceitável.

A qualificação do realismo maravilhoso como modalidade narrativa pressupõe, como vimos anteriormente, a noção de sistema referencial não-contraditório [...], de abolir as polaridades convencionais (narrador/narratário, razão/sem razão, respectivamente), de modo a configurar uma imagem do mundo livre de contradições e antagonismos [...]. (CHIAMPI, 1980, p. 89)

Porém, quando lemos Borges, é impossível defini-lo a partir de um só aspecto do fantástico ou de uma só “escola. A literatura borgeana, principalmente seus contos, se adequam muito bem às várias teorias elaboradas até aqui. Se procurarmos aspectos psicológicos em seus contos, como forma de representação fantástica, encontraremos. Se procurarmos o fantástico como forma de expressão de estilo literário ou mentalidade de uma época, quando da produção do autor, também encontraremos. Se buscarmos o fantástico como forma narrativa específica de um gênero específico, também acharemos. Se quisermos investigar elementos verossímeis com elementos inverossímeis misturados como forma de causar impacto no leitor, igualmente achemos. Se, como Todorov, observarmos a metáfora como elemento literário de predileção pelos autores do fantástico, não teremos dúvidas desse uso em Borges. Ao lermos os contos de Jorge Luis Borges, se ouvirmos as vozes do narrador que se confunde com o personagem, provavelmente confirmaremos as intuições de alguns desses teóricos que estudamos. Até a teatralidade, a figuratividade e o detalhismo, que tão bem vemos no Barroco, vemos também em Borges.

Por causa disso tudo, podemos até desconfiarmos que Borges tenha levado a literatura fantástica a um nível que ele mesmo tenha reinventado esse estilo como se não houvesse antes dele. É claro que não é isso e, inclusive, para o objetivo de nossa pesquisa, é bem mais provável que Borges se adeque melhor no fantástico elaborado no realismo maravilhoso que dominou como estilo da maior parte dos literatos influenciados pelo Barroco latino-americano e pela

busca da identidade do homem latino-americano¹²⁰. Além disso, o realismo maravilhoso tem uma matriz relacionada à criação dos mitos e de fábulas, da relação com a oralidade e com as “histórias curtas”, tal como em um conto borgeano.

Esse fantástico começa com a ausência da singularidade de seu meio, embora é claro logo o retome sob formas simbólicas; instala-se em um universo cultural que não oculta sua prosápia livresca e que ao contrário a inventa, toda vez que registra sua carência; transporta as formas de ensaio à arquitetura do conto; estabelece como unidade subjacente e como sistema de relações estruturantes do conto uma equação intelectual, metafísica às vezes, que relega peripécias e personagens à função de cifras de seu despojamento; por uma elevação do princípio analógico, extrapolado às vezes ilegítimamente, constrói esquemas que podem perambular e encarnar ao longo da história e no espaço em isotopias plurais; vai montando, sob uma aparência lúdica e descomprometida, uma cosmovisão idealista e cética que deriva para um solipsismo. (RAMA, 2001, p. 149).

Chiampi, desconfiada com a relação do realismo maravilhoso com a literatura latino-americana, levanta uma hipótese relevante ao afirmar que existe a possibilidade de que o realismo maravilhoso seja a expressão literária de uma “angústia mestiça”. Em outras palavras, se o fantástico é uma literatura que suscita o medo, a angústia diante do diferente, do insólito e do inexplicável, não seria ilógico pensar que esse tipo de literatura servisse bem para revelar esses sentimentos como síntese da identidade latino-americana. Sendo assim, o realismo maravilhoso, no seu lado externo, na superfície, revela elementos que estão igualmente presentes na relação de alteridade entre a Europa e a América como matrizes de uma ambiguidade não resolvida. No seu lado interno, nas “profundezas narrativas”, principalmente em Borges, esconde uma intenção de solucionar a tensão na obra literária de imitação, ou seja, a obra seria um simulacro tanto da tensão entre culturas diferentes, quanto da união dessa diferença, mesmo enquanto a tensão segue solta.

4.2 MITOCRÍTICA

A mitocrítica dos contos de Jorge Luis Borges inevitavelmente passa pelas tão famosas metáforas usadas pelo autor no decorrer dos dois livros principais desse gênero literário que é

¹²⁰ Irleamar Chiampi em *O realismo maravilhoso*, desenvolve um bom estudo sobre o realismo maravilhoso latino-americano e elenca, entre as várias relações semânticas do realismo maravilhoso, a América Latina mestiça, o europeísmo vs. o indigenismo e a mestiçagem cultural.

o conto. Em certo sentido, as metáforas de Borges já possuem as características de mitemas indicados por Durand, razão pelas quais denominamos aqui as metáforas de “metáforas-mitos”. Esse tipo de metáfora traz consigo o poder mítico, a capacidade de narrar, o que foge da simples metáfora enquanto apenas “muleta da linguagem”.

4.2.1 A metáfora e o seu parentesco com o mito

Cassirer foi um dos primeiros a colocar questão da metáfora entre a linguagem formal e o mito ao mesmo tempo. Provavelmente porque ele já tinha percebido uma certa tendência em discutir a metáfora muito mais pelo viés dos problemas da linguagem e da linguística (formal, portanto), tendo como ponto de partida as concepções de Aristóteles, do que pelo viés do mito e de seus desdobramentos simbólicos. Aliás, ele mesmo questionou pôr a metáfora apenas em uma ou outra das pontas, o que ele denominou de postura ou elaboração espiritual.

Se alguém perguntasse qual destas formas de metáforas suscitou a outra, se, portanto, o fundamento último da expressão metafórica da linguagem reside na postura mítica do espírito, ou se, ao contrário, esta atitude do espírito só pode formar-se, desenvolver-se com base na linguagem, as considerações precedentes indicariam que, no fundo, tal pergunta é supérflua. (CASSIRER, 1992, p.106).

Portanto, num esforço de síntese e, evidentemente, por causa disso, numa seleção um tanto arbitrária de conceitos sobre a metáfora, escolhemos começar com a ponta da linguagem enquanto constante formal do espírito humano, no dizer de Cassirer.

Nesse caso, é importante citar Ricoeur (2000), que ao retomar Aristóteles, fez uma análise e uma exposição detalhada das definições daquele pensador sobre a metáfora. Depois de discutir o problema lexical relacionado ao nome e demonstrar que a metáfora deriva dele, Ricoeur pegou emprestado a definição de Aristóteles (1547 b 1-3): “Todo nome é ou um nome corrente (*kyron*), ou estranho, ou metáfora, ou ornado, ou inventado, ou alongado, ou abreviado, ou alterado” (ARISTÓTELES *apud* RICOEUR, 2000, p. 29).

Em seguida, Ricoeur ressaltou os seguintes traços para a relação da metáfora com a *lexis*. No primeiro traço a metáfora é algo que acontece ao nome. Essa definição de Aristóteles, por um lado, orientou por vários séculos a história poética e a retórica, por outro lado, confinou a metáfora ao nome e impossibilitou que ela fosse diferenciada entre palavra e discurso. No segundo traço a metáfora é definida em termos de movimento (*epiphorá*). A noção aqui é de

deslocamento de/para. É um interesse mais pelos processos, de transladação do que pelas classes. Nesse caso a metáfora é um empréstimo; que esse /empréstimo se opõe ao sentido original; que se recorre para preencher um vazio semântico; que a palavra emprestada toma o lugar da própria palavra ausente. No terceiro traço a metáfora é a transposição para um nome que Aristóteles chama de “estranho” (*allotrios*). Aqui a metáfora é definida em termos de desvio do uso corrente ou ordinário (*kyrion*). Por isso o emprego metafórico se aproxima do emprego de termos raros, ornados, inventados, alongados ou abreviados. No quarto traço uma tipologia da metáfora é esboçada na continuidade da definição relacionada à semelhança. Apesar de transgredir a estrutura lógica da linguagem, a metáfora não é só desvio senão também semelhança, ou seja, descobrir as metáforas significa saber as semelhanças. Logo, a metáfora pode ser uma “substituição” por semelhança ou analogia nas relações entre as palavras e os discursos. É o que Ricoeur definiu com o termo *eikon* (comparação).

Menos rigorosa, mas não menos lexical e linguística, foi a contribuição de Van Buren para a compreensão da metáfora no campo da religião e da teologia. Uma vez que para ele a religião é um empreendimento linguístico, é comum que o discurso religioso se situe nas fronteiras da linguagem, o tempo todo desafiando os seus limites. Não por acaso, Van Buren utilizou uma metáfora para ilustrar os limites da linguagem: uma plataforma. Nela, afirmou, podemos caminhar, avançar ou retroceder. O piso da plataforma, que tem seus limites, forma o campo normatizador ou as regras para o uso das palavras. Porém, se quisermos aumentar os limites da plataforma, precisamos agregar partes a fim de alargá-la, mas sempre com esforço conjunto, já que a linguagem é sempre um ato social. No centro da plataforma as regras da linguagem são claras e seguras; nos limites, as regras são questionadas e exigem reconfigurações. Pois é aí que geralmente se encontra a linguagem religiosa e o seu constante uso da metáfora. Não podendo dar conta o tempo todo das transformações e dinâmicas no campo religioso, a linguagem inevitavelmente busca refúgio na metáfora.

Stiver teve preocupação semelhante à de Van Buren com a questão da linguagem na religião, mas apontou implicações também para a filosofia e para a ciência. Ao fazer isso, pouco saiu do enquadramento da metáfora no campo estrito da linguagem formal. Conforme Stiver, a metáfora que começou como noção de ornamento, elemento da retórica e do estilo, predominante no século XIX, passou a ganhar no século XX a tendência de evitar que ficasse presa na linguagem positivista pelo recurso do modelo matemático, típico dos axiomas científicos. Para superar essas duas posturas extremas, Stiver cita exemplos como I.A. Richards e Max Black, que demonstraram que a metáfora não serve apenas como ornamento, e que ela

não é somente uma expressão substitutiva, senão insubstituível, que diz o que não pode ser dito de outro modo. Logo, não pode ser reduzida à linguagem literal e, além de ajudar a discernir a realidade, também cria a realidade. Essa concepção permite que a metáfora retorne ao coração da linguagem cognitiva e possa ser utilizada primeiramente na linguagem religiosa e depois na filosofia e na ciência.

Pensador que oscilou entre os dois extremos na compreensão da linguagem e, portanto, da metáfora, foi Wittgenstein. O jovem ou o primeiro Wittgenstein, o do *Tractatus lógico-philosophicus*, reflexo do positivismo lógico de Viena, afirmava que a filosofia e a ciência deveriam buscar o campo restrito da linguagem em termos unívocos, isto é, com sentidos evidentes e jamais ambíguos como a metáfora. Já o maduro, ou o segundo Wittgenstein, o do *Investigações filosóficas*, mudou de ideia e percebeu que a linguagem não é tão evidente assim, antes deve ser encarada como um jogo linguístico passível de ambiguidades, como ocorrem com as metáforas. A linguagem seria então como uma caixa de ferramentas para os seus diversos usos. Dentre as muitas ferramentas, a metáfora é uma delas, inclusive para a filosofia e para a ciência.

Não obstante as contribuições de Ricoeur, Van Buren, Stiver e Wittgenstein para dar alguma estabilidade ao conceito de metáfora, nenhum deles resistiu à tentação de se tornarem “supérfluos”, no dizer de Cassirer. Ao se engajarem na missão de fazer da metáfora uma muleta que servisse a saberes fundamentais – filosofia, ciência e religião –, e tentarem responder para que ela serve, tropeçaram justamente na questão epistemológica. Como suspeitava Cassirer, ainda que a metáfora faça o seu serviço, se deixe de vez em quando se escravizar, ser domesticada como ornamento, modelo cognitivo, plataforma ou ferramenta da linguagem, ela ultrapassa as discussões disciplinares ou interdisciplinares. Dizendo de outro modo, a metáfora não cabe, não veste, não se encaixa no corpo da linguagem para dizer tudo o que os saberes querem.

Além disso, o problema de enquadrar a metáfora quase que exclusivamente no campo da linguagem referencial persiste. Nesse sentido, devemos voltar às pistas deixadas por Cassirer, que, mesmo tentando amenizar o problema pondo a metáfora na inter-relação entre linguagem e mito, revela o quanto a metáfora pode ter nascido do mesmo espírito humano criador do mito.

Só se pode entender verdadeiramente, em última instância, que o mito e a linguagem estejam submetidos às mesmas ou à análogas leis espirituais de desenvolvimento, se se consegue apontar uma raiz comum de onde ambos tenham surgido. O caráter comum dos resultados, das configurações que

produzem, indica, aqui também, que deve haver uma comunhão última na função do próprio configurar. Para reconhecer esta função como tal e expô-la em sua pureza abstrata, cumpre percorrer os caminhos do mito e da linguagem, não para a frente, mas sim para trás — cumpre retroceder até o ponto de onde irradiam ambas as linhas divergentes. E este ponto comum parece ser realmente demonstrável, já que, por mais que se diferenciem entre si os conteúdos do mito e da linguagem, atua neles uma mesma forma de concepção mental. Trata-se daquela forma que, para abreviar, podemos denominar o pensar metafórico. Portanto, parece que devemos partir da natureza e do significado da metáfora, se quisermos compreender, por um lado, a unidade dos mundos mítico e linguístico e, por outro, sua diferença. Ressaltou-se, amiúde, que a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito; tais teorias divergem, porém, amplamente, quando surge a necessidade de uma determinação mais precisa deste processo mesmo e do rumo que ele segue. Ora, a autêntica fonte da metáfora é procurada nas construções da linguagem, ora, na fantasia mítica; ora, é a palavra que, por seu caráter originariamente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos, ora, ao contrário, considera-se o caráter metafórico das palavras tão-somente um produto indireto, um patrimônio que a linguagem recebeu do mito e que ela tem como um feudo dele. (CASSIRER, 2013, p. 101, 102).

Durand, assim como Cassirer, via a metáfora com um parentesco originário com o mito. Se a eufemização do destino fatal faz uso do discurso como forma de domesticação da morte, então toda retórica acaba por invocar elementos para tentar dizer o indizível.

Por isso, toda retórica repousa nesse poder metafórico de transposição (*translatio*) do sentido. Qualquer expressão acrescenta ao sentido próprio a aura, o “halo” do estilo, e a retórica encaminha-se para a poesia que é equívoco. É o que aparece nos processos metafóricos que vão da simples comparação a essas instâncias mais sutis que são a metonímia, a sinédoque, a antonomásia e a catacrese: são todas desvios da objetividade, todas consistem em voltar para além do sentido próprio, resíduo da evolução linguística, à vida primitiva do sentido figurado, *em transmutar sem cessar a letra em espírito*. (DURAND, 2002, p. 417).

A metáfora é, no mínimo, para Durand, um processo de expressão do imaginário, um elemento atrelado ao mito e natural discurso do antidestino. Por isso, algumas vezes Durand chamou a metáfora de um “pequeno mito”.

Cassirer nos faz repensar: até que ponto a metáfora pode ser congelada em apenas uma palavra, uma vez que ela, em sua inegável ancestralidade com o mito, quer narrar? O que queremos dizer é que, temos munção suficiente para nos rebelar com a ideia de que a metáfora seria apenas um “erro” de linguagem, como se o “literal” fosse a posição ortodoxa. Em certa medida, isto é verdade, mas igualmente é verdade que a metáfora desliza não só “para frente”, indo em direção à eufemização do discurso, querendo “explicar”, mas também “para trás”, voltando pelo mito até retornar ao corpo, à fonte de toda simbolização humana.

Nesse caso, a metáfora quer narrar e não apenas ornamentar, quer protagonizar o discurso e não apenas ser coadjuvante, muleta ou ponte para a compreensão. Enigma seria a melhor função da metáfora no discurso, e nem tanto explicar ou ilustrar. Se assim considerarmos, a metáfora não seria o melhor elemento para um filósofo, cientista ou religioso utilizar para explicar o que quer. Se por um lado a metáfora “explica”, por outro lado, ela “enigmatiza”, criando dificuldades. Dificuldades que, provavelmente, apenas a literatura suporta. Mas não toda literatura. Pelo menos, não aquelas que querem converter, moralizar, dogmatizar; que tem alguma missão antropológica ou alguma “crise de identidade” porque quer ser “útil”. Estamos falando de uma literatura que quer narrar, e tão somente narrar, sem se preocupar com seus enigmas não resolvidos ou com suas ingenuidades. Literatura que não sente culpa nem angústia de falsear, de fato cumprir seu papel tão somente ficcional e, na experiência do leitor, se renovar como escritura “aplicada” em todos os ambientes existenciais, inclusive os antropológicos ou políticos.

4.2.2 Os mitemas ou as “metáforas-mitos” de Borges

Se existe um Borges engajado, crítico e sarcástico da intelectualidade argentina e latino-americana, existe um Borges ainda maior que se tornou universal; porque não dizer “arquetipal”. Justamente por causa da metaforização, sua literatura nos faz acreditar que ele deve ser a encarnação de algum filósofo, cientista ou religioso, e, ao mesmo tempo, um cético que anula qualquer tentativa na crença em alguma filosofia, ciência ou religião.

Os contos de Borges são modelos de uma narrativa que esconde uma história insólita por trás de uma história prosaica. Na maioria das vezes, por trás de uma narrativa com elementos filosóficos e idênticos aos da “realidade” – que têm por objetivo nos persuadir por sua veracidade – se esconde uma segunda narrativa com elementos enigmáticos que nos encaminham para um final surpreendente. Final que desvela no conto a sua intenção de ser uma narrativa oral, que para Borges era o modelo ideal de narrativa, pois se nivela no mesmo patamar do mito, daí o uso constante de metáforas.

Nos contos, “o relato se dirige a um interlocutor perplexo, que vai sendo perversamente enganado e termina perdido numa rede de fatos incertos e palavras cegas” (PIGLIA, 2004, p.103). Tal confusão vem da lógica da ficção e de sua participação com a lógica do mito. Com a estrutura típica de um oráculo, os contos de Borges lembram as formas literárias mitológicas,

dos oráculos “hermesianos”. A trama de um relato motiva ao leitor a esperança de que logo surgirá uma epifania. Dois relatos formam veredas que se bifurcam para dentro de um labirinto onde a norma é a imaginação¹²¹.

Borges parece fazer da literatura um enigma quase policial, utilizando a metáfora como um estratagema que confunde o leitor, fazendo ele acreditar que está lendo um livro de filosofia, ciência ou religião. Faz de conta que filosofia, ciência e religião, são os temas de seus contos, e nos faz ter fé de que são. Na verdade, ele enigmatiza a linguagem humana usando a metáfora ao invés do conceito; o que nos deixa encantados e fascinados, qual um mago ou encantador fariam. Com “metáforas-mitos”, Borges faz de suas narrativas a própria discussão dos limites da linguagem humana.

Assim, compreendendo que os mitemas são a menor unidade de significado mítico, que traz em seu bojo as redundâncias do autor e sua obra, em consonância com as imagens arquetípicas e com o mito de seu tempo, então devemos manter diante de nós as metáforas presentes nos contos das duas obras mais importantes desse gênero em Borges: *Ficções* e *O Aleph*.

Se refizéssemos o caminho já tantas vezes percorrido pela teologia e pela literatura em seus entrecruzamentos mais óbvios, certamente nos saltariam aos olhos imagens sagradas que nos remetem à tradição cristã, assim como também elementos sagrados que suscitam outras religiões, crenças e virtudes indicando alguma problematização “teodiceica”. Diante disso, não poderia nos escapar palavras que se repetem insistentemente nos contos, tanto de *Ficções* como de *O Aleph*. Palavras como “deuses”, “Babel”, “heresiólogos”, “Cristo”, “Deus”, etc. Outrossim, não faltam explicações teológicas para eventos narrados ou o nome de santos, ou ainda a citação constante da literatura clássica que trabalhou ideias sobre o inferno e o céu, como Dante e Milton. Em muitos momentos, na experiência do leitor, o ambiente parece estar submerso na religiosidade do narrador ou do personagem, numa espécie de confissão de fé que, muitas vezes, resolve o conflito no final do conto.

Porém, seguir essas pistas e entrar por esse caminho seria fácil e, para nós pelo menos, entediante. Além disso, analisar criticamente conto a conto, faria de nosso trabalho uma empreitada interminável. O que realmente precisamos agora neste momento é manter fidelidade ao método, que pede de nós seguir as pistas deixadas pelas imagens em seu fluxo, partindo de

¹²¹ As obras de Borges trazem ontologias fantásticas, etimologias transversais, genealogias sincrônicas, gramáticas utópicas, geografias novelescas, histórias universais, bestiários lógicos, éticas narrativas, matemáticas imaginárias, *thrillers* teológicos, etc., além de símbolos e metáforas como o espelho, a espada, o labirinto, o tigre, o Golem, a rosa, a biblioteca, o livro universal.

sua origem arquetípica e mítica; a busca simbólica é mais importante do que se perder em observações de palavra por palavra, de imagem por imagem, de cena por cena. Fazer isso é, como dizia Bachelard, querer entender a flor pelo adubo, perdendo assim a sua beleza enquanto é, enquanto fenômeno.

É sabido que a crítica literária, fonte da qual a crítica teológica também bebe ao se debruçar sobre obras literárias, é guiada por sua vocação formalista, analítica, herdada daquela sanha racionalista de que tudo precisa de uma explicação particular, dividida infinitamente. Mas, para o efeito que desejamos, inspirado nas pegadas deixadas por Durand, devemos procurar os mitemas nas “metáforas-mitos” de Borges, supondo que elas não são só metáforas, mas unidades narrativas, como no mito. Sendo assim, das muitas metáforas-mitos, algumas são mais emblemáticas, não só porque são insistentemente repetidas, mas porque sintetizam certos movimentos narrativos de Borges nos contos que se adequam perfeitamente ao espírito do mito hermesiano, muito bem representado pela literatura latino-americana.

O que foi surpresa para nós, e isso é muito bom tanto para a pesquisa científica quanto para o prazer da releitura, é ter descoberto que as metáforas mais exemplares de Borges e tão propaladas pelo meio literário, inclusive, copiadas, têm o mesmo significado “mitêmico”. Sim, é evidente que o mito de Hermes está por detrás dessa intenção, mas foi interessante observar que as metáforas seguem à risca a unidade mítica pretendida por Durand e o movimento da imagem pensada por Bachelard.

Metáforas como o “labirinto”, o “jardim de veredas que se bifurcam”, a “biblioteca de Babel”, o “tigre”, o “espelho”, praticamente estão sob as mesmas instâncias daquilo que Borges entendia ser o maravilhamento da leitura e da escritura como uma só coisa. Lembremos que Borges, “preso” em uma biblioteca, depois “preso” em sua cegueira, já maduro, teve a “revelação” que todo autor deveria ter, ou seja, que o livro nada mais é do que as múltiplas possibilidades de leitura e interpretação no tempo e no espaço.

Assim, as metáforas borgeanas não são apenas palavras substitutas, adorno ou uma ilustração em algum momento de seu texto, é, antes de tudo, a síntese de sua própria literatura. Cada metáfora conta a mesma história do leitor que virou escritor.

Mas, por que Borges gostava tanto de suas metáforas? Para não copiar. O autor argentino sempre foi um voraz leitor, e se gabava disso mais do que ser um escritor. Leu os grandes clássicos, os grandes nomes da literatura norte-americana e inglesa, que tanto amava e, para não sair de perto dos livros, foi a vida toda um bibliotecário. Ele mesmo acreditava que a escrita era uma diversão e não uma profissão ou função. Ou seja, escrever como um escritor original

poderia ser, para ele, um ato de fracasso ou sofrimento, caso tivesse que seguir somente o que os outros já escreveram. A saída: reescrever como leitor. E como leitor é que suas metáforas-mitos deixam suas marcas de autoria, que o diferencia da maioria. Aliás, não por acaso, são justamente essas marcas de autoria que fazem com que ele seja “copiado”, citado e tornado gabarito para outras narrativas.

Borges não fez nada além daquilo que todo leitor faz, isto é, reescrever em sua alma a história que está lendo e, ao ler, ao mesmo tempo narrar. Mas a sua genialidade foi ter a coragem de pôr as mesmas histórias sob a sua perspectiva. Tal perspectiva que só foi possível no modo borgeano, por causa da metáfora, que permitiu que ele incorporasse as narrativas como se dele fossem. Tanto que muitas dessas histórias não são conhecidas na América Latina senão pela narração de Borges e pouco por suas fontes originais. Como nos atos antropofágicos, devorou escritores e suas obras e assumiu o lugar deles. Ao fazer isso, tornou a literatura uma diversão, e, no mesmo patamar, uma irônica e sarcástica “reescrita” de narrativas que eram consideradas imutáveis, dogmatizadas e canonizadas.

O mesmo feito outro, repetição como diferença: é a poética das variantes dizendo que a vida ou os livros reduzem-se a uma repetição infinita de um ato, de um dia ou de uma circunstância. É a força dos símbolos, definindo, via leituras – mecanismo atualizador – o ofício de escrever. Mas, para Borges, graças ao movimento em si de construir – da vida, dos livros –, esta repetição está fadada a sofrer as alterações convenientes ao momento em que se opera a restauração da experiência ou do discurso já anteriormente vividos ou lidos. (PINTO, 1998, p. 180).

É essa experiência que levou Borges, em uma conversa com o poeta francês e seu tradutor Roger Caillois, a afirmar que ele nunca se lembrava do que escrevia, tão somente se lembrava do que os outros escreveram, sobretudo enquanto escrevia¹²². É uma literatura de “imitação”, mas, por isso mesmo, ao relativizar a posição do autor, que em certa medida “desaparece”, demole as literaturas “originais”. A ideia de identidade fixa é destruída, assim como a ideia de uma autoria original e “clássica”.

Novamente, metáforas como o “labirinto”, o “jardim de veredas que se bifurcam”, a “biblioteca de Babel”, o “tigre”, o “espelho”, o tempo todo nos reconduzem ao movimento “mitêmico” ligado às concepções sintéticas da imagem, conforme explicitadas por Durand. A

¹²² Um estudo interessante sobre a posição do leitor como escritor em Borges pode ser visto na obra *Borges: uma poética da leitura*, de Emir Monegal.

duplicação, o ciclo, o princípio do eterno retorno são elementos que não por acaso dominam mais da metade dos contos, tanto em *Ficções* quanto em *O Aleph*.

Lembremos que a repetição é a possibilidade renovada de criar, e a abolição do destino enquanto fatalidade, pressupõe um recomeço do tempo, algo que Borges muitas vezes usou como estratégia para solucionar os conflitos vivenciados por seus personagens. O que nos leva a perceber porque tantas vezes os contos apresentam elementos que representam esse ciclo em calendários astrobiológicos, como aqueles organizados pelo ciclo da lua ou do sol.

Conforme ainda pudemos investigar em Durand, nas simbólicas binárias, a duplicação junto com a polaridade e a ambivalência estão bem documentadas nas culturas antigas e nos folclores. Borges, então, criou personagens e situações que permitem uma interpretação que em certos momentos confunde o leitor. Sem saber quem é o personagem original ou o evento primeiro, a multiplicação tende a um ciclo infinito, tal como no espelho ou no labirinto, ou mesmo na procura ou leitura de um livro numa biblioteca.

Repetindo o que disse Durand (2002, p. 294): “A poesia, a história, assim como a mitologia ou a religião, não escapam ao grande esquema cíclico da conciliação dos contrários. A repetição temporal, o exorcismo do tempo, tornou-se possível pela mediação dos contrários [...]”.

Muitas vezes o ciclo é representado nos contos de Borges pelo “círculo”, de um jardim, de uma cidade perdida, de um labirinto. Aliás, é com Durand que descobrimos que o círculo é símbolo da totalidade temporal e da esfera celeste do zodíaco em várias civilizações como na Babilônia, Egito, Pérsia, Índia e no oriente em geral, que nos contos tantas vezes aparece e se repete.

Borges jamais escreveu um romance, e é de se perguntar: o conjunto dos contos de Borges não estaria compondo o “seu romance” ou, melhor dizendo, de forma metafórica, o “seu livro universal”, a “sua fábula final”? Talvez seja essa justamente a intenção que faz com que os contos sejam tão orgânicos, cheios de autoreferências e de personagens que reaparecem e, não poucas vezes, são alteregos do próprio Borges. Vez por outra, o próprio conto é uma fábula do cotidiano de Borges dentro de uma biblioteca, ou de suas poucas saídas para a rua, quando a cegueira já o abatia.

As metáforas de Borges sobre o exercício da leitura são tão próximas em sua “intenção mitêmica” que poderíamos assim ilustrar: Borges entra em um labirinto feito de um jardim de veredas que se bifurcam e, em uma de suas veredas, encontra uma biblioteca, a de Babel, que logo percebe, igualmente é feita de corredores labirínticos e espelhados, de tal forma que se vê

multiplicado, desdobrado, assim como os livros em seu redor. Ao abrir um livro, encontra a “escrita do deus”, não em palavras do próprio livro, mas decifrado nas listras de um tigre, listras multiplicadas no tempo, de geração em geração, formando um novo labirinto.

Portanto, os simulacros do leitor-escritor fizeram de Borges e seus contos um modelo da literatura latino-americana que lembra muito algumas estratégias do Barroco latino-americano¹²³. Outrossim, as “metáforas-mitos” dos contos de Borges evidenciam, como bem indicou Cassirer e Durand, o parentesco que a linguagem tem com o mito e este com todas as formas narrativas, sejam elas literárias, teológicas ou de outra natureza qualquer.

Mas, a jornada nesse labirinto que nos propusemos adentrar não terminou. Na verdade, a jornada nunca acaba na última página. Como disse Borges:

Senti, na última página, que minha narrativa era um símbolo do homem que eu fui enquanto a escrevia e que, para redigir essa narrativa, eu tive de ser aquele homem e que, para ser aquele homem, eu tive de redigir essa narrativa, e assim até o infinito. (BORGES, 2014, p. 92).

¹²³ Certas características literárias do Barroco latino-americano estudadas por Severo Sarduy, como o artifício e a paródia se adequam bem à Borges e ao fantástico do realismo maravilhoso. No artifício, a narrativa usa estratégias de “substituição”, isto é, um personagem, um autor ou elemento é substituído por outro que parece ser o seu simulacro. Também usa a proliferação, ou seja, dificultar a percepção de um significante para compreender um significado. Na verdade, os significantes são multiplicados diacronicamente na obra de tal modo que aos poucos, no andamento da leitura e no desvendar dos eventos, percebemos o seu real significado. Seria um modo de esconder aquelas intenções narrativas diretas de literaturas lineares ou com pouco teor lírico. Também seria um modo de adotar formas e conteúdos de outras literaturas, autores e personagens de outros lugares e mencionar como se fossem metáforas. Já na paródia, muito comum em Borges, a estratégia literária é o uso da intertextualidade, isto é, do diálogo com obras e literaturas anteriores e paralelas, dando um novo sentido, muitas vezes com o artifício da ironia. Também usa a intratextualidade, ou seja, referencia-se a si mesmo. Borges faz isso o tempo todo com seus personagens, metáforas e cenários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acabo de escrever *infinita*. Não interpolei esse adjetivo por costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem limites esquecem que os abrange o número possível de livros. Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: *A Biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança.

– Jorge Luis Borges – *A biblioteca de Babel* – *Ficções*

Se a teologia continuamente faz alguma hermenêutica tendo como estratégia epistemológica e ferramenta interpretativa alguma “linguagem de empréstimo”, seja da filosofia, sua “primeira” interlocutora, da sociologia, da linguística, da antropologia, etc., para realizar a sua tarefa de se debruçar sobre uma obra literária, é de se esperar que em algum momento, uma “mitohermenêutica” surja no horizonte da pesquisa das relações entre teologia e literatura. Não se trata de “inventar” uma nova crítica teológica, mesmo porque a mitodologia que utilizamos nessa pesquisa nem sempre tem em conta os limites epistemológicos comumente convencionados pelos teólogos, da teologia como “estudo de Deus ou sobre Deus”, de uma origem metafísica, “de cima para baixo”, ou antropológica, “de baixo para cima”. Em todo caso, se a teologia já “emprestou” hermenêuticas baseadas em teorias literárias como a crítica estruturalista, a temática, a da recepção, a genética, a sociológica, etc., então uma “mitohermenêutica” não deveria ser estranha. Na verdade, se pudermos falar em vantagens sobre as outras críticas, a mitodologia revela uma dimensão ainda pouco explorada do mito enquanto elemento da linguagem humana presente de modo originário tanto na teologia quanto na literatura. Uma vez que habilmente teólogos e críticos conseguiram observar a convergência da teologia com a literatura em suas dimensões estruturais, temáticas, fenomenológicas, genéticas ou autorais, sociológicas, etc., pode ser também possível ver essa convergência, ou origem, em suas dimensões míticas.

Nesse caso, o que a metodologia propõe, não só porque recupera as tramas entrelaçadas entre religião e ciência no decurso das atuais teses “holonômicas”¹²⁴, é a possibilidade de uma síntese, uma união ou harmonia dos contrários: teologia e literatura, apesar de possuírem linguagens diferentes na maioria dos casos em que são postas em diálogo, também podem ser “eufemizadas” no mesmo processo que põe a linguagem no campo da narrativa e, com isso, expressarem em termos simbólicos e míticos, mais semelhanças do que diferenças.

Experimentar a metodologia como uma saída hermenêutica ainda nos dá a vantagem de evitar certas armadilhas do desequilíbrio de linguagem entre teologia e literatura em um gênero literário¹²⁵. Por exemplo, se um ensaio¹²⁶ se aproxima mais da teologia, por causa de suas características explicativas, uma poesia se distanciará mais, por causa de suas características indicativas¹²⁷. Quanto mais lírica for uma obra literária, maior será a dificuldade de aproximação com a teologia, que por natureza é prosaica. Logo, o desequilíbrio de linguagem surge porque a teologia tem uma linguagem eminentemente explicativa, racionalizando e sistematizando os dados da experiência religiosa, em contraposição, a literatura utiliza uma linguagem indicativa, ou seja, fundada na experiência da criação e recriação, de escritura e leitura, sendo que só posteriormente ela passa por um corpo teórico. Significa que, seja no interior de uma obra literária ou de uma obra teológica, a relação entre teologia e literatura sempre se dará de uma forma cruzada. Enquanto a teologia privilegia o seu estatuto teórico, a literatura privilegia o seu estatuto experiencial.

Mas, devemos compreender que tal desequilíbrio de linguagem se dá principalmente em seus pontos de convergência, em seus pontos de chegada, onde os limites epistemológicos já estão bem definidos. Por outro lado, quando carregamos a teologia e a literatura para algum ponto inicial de suas origens, simbólica e mítica, por exemplo, elas revelam sua natureza fraterna e matricial. Ou seja, a metodologia é a possibilidade de um exercício hermenêutico “reverso”, na busca das “causas primeiras” das ciências e saberes em geral. Assim, se teologia e literatura seguirem um caminho “sintrópico”, cada vez mais organizado e sistemático, a

¹²⁴ Do grego *holos*, isto é, “o todo”. Assim, a “holonomia”, ou “operações que agregam dimensões contrárias em um todo”, é uma “performance” teórica, muitas vezes expressa de modo “fático”. A holonomia está presente em pensadores como Jung, Bachelard, Lupasco, Morin, Berdiaev, Bertalanffy, o próprio Durand, e tantos outros que citamos no decorrer dessa tese.

¹²⁵ Esta é a principal razão de não termos nos detido no conto como gênero literário aproveitado por Borges. Seria uma discussão perdida e digressiva, nos afastando de nossos objetivos.

¹²⁶ Trabalhamos com essa possibilidade do ensaio como gênero híbrido que se reporta tanto a uma base teórica quanto a uma base ficcional (CARVALHO, 2000). Porém, a solução não foi completamente satisfatória, pois se trata de apenas um gênero. Cada gênero impõe seus obstáculos para o diálogo entre teologia e literatura.

¹²⁷ Não negamos que a teologia muitas vezes utilize uma linguagem poética para se expressar, mas trata-se de exceção em sua história e não regra.

mitodologia permite o caminho inverso, “entrópico”, onde teologia e literatura estavam, por assim dizer, “desorganizadas”, partilhando de uma mesma raiz “espiritual” da linguagem humana¹²⁸.

Borges também não foi uma escolha aleatória, uma seleção apenas para ter um objeto de crítica “mitanalítica”. Pelo contrário, o autor argentino revelou um procedimento narrativo que vai para além de suas interações com uma mitanálise e uma mitocrítica. Os contos de Borges o tempo todo jogam com a verossimilhança, com o simulacro. Não importa se seus temas são teológicos, antropológicos, filosóficos, metafísicos, de cunho religioso, dogmático, histórico ou psicológico, a impressão que temos é que tudo se resume ao procedimento narrativo; no campo da narração, tudo é possível e híbrido. Isso indica muito bem, em termos práticos e numa espécie de “reificação” das ideias de Durand, que os contos de Borges são obras que unificam, no engenho narrativo, na ação eufemizante da imaginação, o lado racional e científico com o lado simbólico e mítico. Borges narra ciências em termos míticos.

No capítulo um a escolha por dividir as contribuições metodológicas e alguns de seus respectivos exemplos de trabalho por área geográfica, serviu para satisfazer duas necessidades: a necessidade de organização e a necessidade de metaforização. A primeira permitiu organizar e sistematizar o que para mim pareceu uma sequência lógica e não ficar perdido diante de um emaranhado de contribuições. A segunda permitiu ligar as posições geográficas à metáfora do labirinto, em um percurso que seguimos por todo o trabalho.

O capítulo dois serviu para apresentar as principais teorias sobre o mito e suas relações com a literatura e com a teologia. Antes mesmo de chegarmos em Durand, já pudemos observar que várias teorias implicaram o mito como precursor da literatura e da teologia em vários níveis.

O terceiro capítulo trouxe todo o antecedente teórico da antropologia de Durand para que compreendêssemos as suas concepções sobre o aparato simbólico humano, inspirado em Cassirer, Jung e Bachelard, até chegar às noções básicas que empreendeu no sentido de uma visão mítica do mundo. Tal visão que se tornou metodologia mais específica com a mitodologia. Importa ressaltarmos que esse capítulo mostrou estruturas imaginárias e exemplos ligados à cultura que poderiam ser utilizados na comparação com uma diversidade enorme de temas literários e teológicos, ou mesmo na elaboração de outros métodos de aplicação hermenêutica sobre outras expressões da cultura humana.

¹²⁸ Cassirer, influenciador de Durand, talvez seja o mais premente pensador a se concentrar nessa dimensão original da linguagem, conforme citamos algumas vezes.

Quem chegou ao último capítulo, especialmente na “mitocrítica”, e está acostumado com críticas e análises literárias mais “tradicionais”, deve ter estranhado a ausência de exemplos dos mitemas ou “metáforas-mitos” de Borges em cada conto. Entretanto, ainda que seja uma possibilidade, didatista por sinal, esse procedimento não faz parte do método mitodológico. Os mitemas são decorrentes das imagens arquetípicas do mito de uma era, de uma época, portanto, devem ser investigados em seu fluxo, em suas redundâncias dentro da obra como um todo. Os mitemas, apesar de serem unidades simbólicas, não são partículas separadas umas das outras fora de uma estrutura e como se a sua literalidade significasse alguma coisa. Seguindo o exemplo de Bachelard, as imagens (aqui mitemas) não são estáticas, são ativas, devem ser seguidas em suas ações e transformações. Em Durand, as imagens por serem eufemizantes, o tempo todo “deslizam”, “escorregam” de um significado para o outro, de um significante para o outro. Por exemplo, o labirinto não tem sentido apenas porque aparece a palavra “labirinto” e sim porque se trata de uma metáfora de um procedimento narrativo proposto por Borges em vários momentos de sua obra. Portanto, dizer onde está cada mitema e em que conto, seria trair a proposta original da mitodologia e da concepção orgânica que Borges deu aos seus contos.

Por fim, as obras literárias latino-americanas estão esperando e nos desafiando a procurar nelas a sua fortuna simbólica que, sem dúvida, revigoram a teologia e propõe mudanças nas nossas formas tradicionais de perceber a Bíblia, a figura de Deus, o cristianismo ou mesmo os temas da teologia dogmática. Não é possível fazer teologia diante dessas obras sem encarar a sua vocação híbrida, mestiça e sincrética, tanto nas expressões religiosas, nas expressões da identidade cultural, quanto nas expressões de linguagem. Mais do que isso, talvez a literatura latino-americana, como a de Borges, esteja pondo diante de nós a necessidade de fazer um exercício de repensar a linguagem da teologia e percebê-la como uma “metateologia”, isto é, uma teologia que consegue sair de sua área de conforto pelas pontes das metáforas, ou, se quisermos, pelas pontes dos mitemas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS OU AS OBRAS NAS PRATELEIRAS DA BIBLIOTECA DE BABEL

- AGUIAR, F. e VASCONCELOS, S. G. T. (Orgs). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- ALCARAZ, R. C. *O Cristo da fé: Fé teológica-vs-fé poética*. In: *XI Congresso Interacional da ABRALIC – Tessituras, interações, convergências*. São Paulo (USP), Julho de 2008.
- ALES BELLO, Â. *Fenomenologia e Ciências Humanas*. Bauru: EDUSC. 2004.
- ALVES, R. *Protestantismo e repressão*. São Paulo: Ática, 1982.
- ARAÚJO, H. V. *O roteiro de Deus - Dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- ARAÚJO, A. F. & BAPTISTA, F. P. (Orgs). *Variações sobre o imaginário*. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARCELLOS, J. C. *A terceira margem da ficção: literatura e teologia em Jorge Luís Borges*. In: *Primeiro Colóquio Internacional ALALITE*, 27-28-29 de Abril de 2007 - Pedra de Guaratiba, Rio de Janeiro.
- _____. *Literatura e teologia: Aproximações*. http://revistabrasil.org/revista/arqmorto/arquivo_morto.html- acessado em 30 de Abril de 2010.
- _____. *Literatura e teologia*. In: ALMEIDA, E. F. e LONGUINI, L. (Orgs) *Teologia para que?* Rio de Janeiro: Mauad X: Instituto Mysterium, 2007, p. 113-128.
- _____. *O drama da salvação: espaço autobiográfico e experiência cristã em Julien Green*. Rio de Janeiro: PUC – Rio, Tese. Departamento de Teologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2000.
- BENN, G. *Soll die dichtung das leben bessern?* In: *Gesammelte werke*. WEELLERSHOFF, D. (Org.). vol. IV, Wiesbaden, 1968.
- BERNARDO, G. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014.
- BERND, Z. *Literatura e americanidade*. In: BERND Z. & CAMPOS, M. C. (Orgs). *Literatura e americanidade*, Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1995.
- _____. *Planejando o futuro das relações literárias interamericanas*. In: *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada Interamericana*, Porto Alegre: Ed. da Universidade (UFRGS), 1998, p. 23-28.
- BOFF, C. *Teoria do método teológico*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BOFF, L. *O pensar sacramental: sua estrutura e articulação*. *Revista eclesiástica brasileira*, n. 35, Petrópolis, 1975.
- BORGES, J. L. *Discussão (1932)*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- _____. *Ficções*. 3 ed. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *O Aleph*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 5 ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.
- BROTHERSTON, G.; MEDEIROS, S. (Orgs). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BRUNEL, P. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.
- CAILLOIS, R.. *Approches de l'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.
- CALASSO, R. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- CALDAS FILHO, C. R. *Teologia e cultura: Uma introdução à estética filosófica em perspectiva da teologia reformada, com ênfase na literatura* In: *Fides reformata et semper reformanda est*. São Paulo: Centro Presbiteriano de Pós-Graduação Andrew Jumper, v 1, nº 1, continuação de Fides Reformata, v. 6, nº 1, 2000, p. 139-153.
- CALVANI, C. E. B. *Teologia e MPB*. São Paulo: Loyola, 1998.
- CAMARANI, A. L. S. *A literatura fantástica: Caminhos teóricos*. Araraquara (SP): Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMPOS, M. B. *Possibilidade de encontros teológicos poéticos a partir da mística na obra de Adélia Prado* In: ROCHA, A.; YUNES, E.; CARVALHO, G. (Orgs) *Teologias e literaturas: Considerações metodológicas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2011, p. 25-47.
- CARVALHO, R. G. *Imagens do sagrado no ensaio A expressão americana de José Lezama Lima como base para o diálogo entre teologia e literatura*, 2000. 122 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo.
- CARVALHO, V. M. *Fora da poesia não há salvação: Uma hermenêutica literária da poesia de Mário Quintana à luz da via negativa*, 2005. 205 p. Tese (Doutorado em Literaturas Românicas e Cultura) Faculdade de Filosofia da Universidade de Passau. Passau, Alemanha.
- CASAGRANDE, A. J. C. *Jesus como personagem literária: Análise do romance Entre todos os homens*, 2011. 106 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHANTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.
- CHENU, M-D. *La littérature comme "lieu" de la théologie* In: *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 53, 1969, p. 70-80.
- CHIAMPI, I. *Barroco e Modernidade*, São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CONCEIÇÃO, D. R. *Identidade de gênero e memória religiosa: pacto autobiográfico e expressões de si mesmo na poesia de Adélia Prado* In: FERRAZ, Salma et al. (Orgs) *Teologias e literaturas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013, p. 143-164.
- _____. *Teologias e literaturas 3: Aspectos religiosos em Machado de Assis*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.
- CROCE, B. *Breviário de Estética: Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.
- CRUZ, E. R. *Estatuto epistemológico da Ciência da Religião* In: PASSOS, J. D; USARSKI, F. (Orgs). *Compêndio de ciência da religião*. São Paulo: Paulinas: Paulus, 2013.

- DELUMEAU, J. *Les malheurs des temps – histoire des fléaux et des calamités*. France. Paris: Larrouse, 1987.
- DUBY, G. & LARDREAU, G. *Diálogos sobre a nova história*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- DUPLOYÉ, P. *La religion de Péguy*. Genebra: Slatkine Reprints, 1978.
- DURAND, G. *A fé do sapateiro*. Brasília. UnB, 1995.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Figures mytiques et visages de l'oeuvre, De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Dunot, 1992.
- _____. *De la mitocrítica al mitoanálisis : Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- _____. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FALCÃO, V. L. S. B. *Notas sobre a literatura canadense anglófona: marcando a diferença* In: BERND Z. & CAMPOS, M. C. (Orgs). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1995.
- FELICIO, V. L. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FERRAZ, S. *O diabo e a morte em De Morte!, de Angela Lago* In: FERRAZ, Salma et al. (Orgs) *Teologias e literaturas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013, p. 77-103.
- FERREIRA SANTOS, M. *Práticas crepusculares: Mytho, ciência e educação no Instituto Butantan: Um estudo de caso em antropologia filosófica*, 1998. 2 vs. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Da profecia ao labirinto: Imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ/Imago, 1994.
- FIGUEIREDO, E. L. L. *Inter-relações pessoais divinizadas em Alberto Caeiro e Jorge Amado* In: FERRAZ, Salma et al. (Orgs) *Teologias e literaturas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013, p. 343-355.
- FOUCAULT, M. *Do governo dos vivos*. Curso no College de France, 1979-1980 (excertos). 2 ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Achiamé, 2011
- FRANCIS, U. *João Guimarães Rosa – Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- FRAZER, J. G. *Apollodorus: The library*. London & New York, 1921.
- FRYE, N. *Código dos Códigos. A Bíblia e a Literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GARAGALZA, L. *A hermenêutica filosófica e a linguagem simbólica* In: ARAÚJO, A. F. & BAPTISTA, F. P. (Orgs). *Variações sobre o imaginário*. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- GARHAMMER, E. e LANGENHORST, G. (Orgs). *Schreiben ist totenerweckung* In: *Theologie und Literatur*. Würzburg, 2005.

- GERA, L. *Desafíos actuales del diálogo teología, estética y literatura: experiencia y lenguaje* - Entrevista y Homenaje a Lucio Gera (1924-2012) In: *Teoliteratura* (Revista Brasileira de Literaturas e Teologias) – v. 3, n. 5 (2013), Edição Argentina - Volume 1, p. 161-188.
- GESCHÉ, A. *La théologie dans le temps de l'homme: littérature et revelation* In: J. VERMEYLEN J. (éd.). *Cultures et theologies en Europe. Jalons pour un dialogue*. Paris: 1995, p. 109-142.
- GIBELLINI, R. *A teologia do século XX*. São Paulo: Loyola, 1998.
- GIUCCI, G. *Viajantes do maravilhoso*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- GODINHO, H. *Imaginário e literatura* In: ARAÚJO, A. F. & BAPTISTA, F. P. (Orgs). *Variações sobre o imaginário*. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O. *Cuatro poetas desde la otra ladera: Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde*. Madrid: Trotta, 1996.
- GRANT, M. *Roman myths*. Londres, 1971.
- GRASSI, E. *Poder da imagem, impotência da palavra racional: Em defesa da retórica*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GREGGERSEN, G. *A poética da graça comum* in: *Fides reformata et semper reformanda est*. São Paulo: Centro Presbiteriano de Pós-Graduação Andrew Jumper, v 1, nº 1, continuação de *Fides Reformata*, v. 6, nº 1, 2000, p. 115-130.
- GUTIERREZ, G. *Entre as calandras: algumas reflexões sobre a obra de José Maria Arguedas* In: RICHARD P. (Org.). *Raízes da Teologia Latino Americana*. São Paulo: Paulinas, 1987, p. 327-350.
- HORTON, M. S. *O cristão e a cultura*. São Paulo: Cultura Cristã, 1998.
- HOZVEN, R. *O ensaio hispano-americano: possível alegoria de nossa identidade?* In: GUMBRECHT, H. U. e ROCHA J. C C. (Orgs). *Máscaras da mimesis - a obra de Luiz Costa Lima*, Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 285-312.
- IANNI, O. *O labirinto latino-americano* In: *Cultura Vozes* - nº 4, Julho/Agosto de 1992.
- JAMES, H. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.
- KERMODE, F. *Puzzles and epiphanies*. New York: Chilmark Press, 1962.
- KLAUTAU, D. G. (2007). *As estórias de fadas na Cidade de Deus: a teoria literária de J.R.R. Tolkien e as virtudes cardeais de S. Agostinho* In: *Ciberteologia* (Revista de teologia & Cultura), ano III, n. 14. Disponível em <http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologia/index.php/artigos/as-estorias-de-fadas-na-cidade-de-deus-ateoria-literaria-de-j-r-r-tolkien-e-as-virtudes-cardeais-de-s-agostinho/>.
- _____. *As matrizes de Tolkien: As fontes da Terra Média em abordagem fenomenológica*. Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das religiosidades (ANPUH) – Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá (PR): v. III, n.9, jan/2011. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>.
- _____. *O Bem e o Mal na Terra Média – A filosofia de Santo Agostinho em O Senhor dos Anéis de J.R.R. Tolkien como crítica à modernidade*. (2007b). 255 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). São Paulo.

_____. (2011b). *Os dois olhos do dragão: uma análise de Beowulf a partir de Tolkien e Borges* In: *Ciberteologia* (Revista de teologia & Cultura), ano VII, n. 33. Disponível em <http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologia/index.php/artigos/os-dois-olhos-do-dragao-uma-analise-de-beowulf-a-partir-de-tolkien-e-borges/>.

KRZYWON, E. J. *Literatuwissenschaft und theologie: über literature theologische kompetenz. Stimmen der Zeit*, 193, 1975, p. 199-204.

KUSCHEL, K-J. *Os escritores e as escrituras - retratos teológico-literários*. São Paulo: Loyola, 1999.

LACERDA, S. *História, narrativa e imaginação histórica* in: SWAIN, T. N. (Org.). *História no plural*, Brasília, UnB, 1994, p. 9-42.

LANGENHORST, G. *Teología y literatura: História, hermenéutica y programa desde una perspectiva europea* In: *Teoliteratura* (Revista Brasileira de Literaturas e Teologias) - v. 1, n. 1 (2011), p. 169-185.

LEMOES, G. C. *O domínio do espiritual na literatura pós-colonial indiana de Amitav Ghosh* In: FERRAZ, Salma et al. (Orgs) *Teologias e literaturas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013, p. 327-339.

LEZAMA LIMA, J. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIBANIO, J. B. - MURAD, A. *Introdução à teologia - perfil, enfoques, tarefas*. 2 ed. São Paulo: Loyola, 1998.

LOPES, M. S. e LISBOA, E. G. G. *O Cordeiro: O paganismo no poema de William Blake* In: *Ciberteologia* Revista de Teologia & Cultura, Edição nº 14 - Ano III - Novembro/Dezembro 2007, p. 1-9.

LOPES, P. C. C. *Utopia cristã no sertão mineiro - Uma leitura de A hora e vez de Augusto Matraga de João Guimarães Rosa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAGALHÃES, A. C. de Melo. *A Bíblia como obra literária. Hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia* In: *XI Congresso Interacional da ABRALIC – Tessituras, interações, convergências*. São Paulo (USP), Julho de 2008.

_____. *Deus no espelho das palavras: Teologia e literatura em diálogo*. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

_____. *Notas introdutórias sobre teologia e literatura* In: MAGALHÃES, A. C. M. (org.). *Teologia e Literatura*, Cardernos de pós-graduação 9, São Bernardo do Campo: 1997, p. 7-40.

MANIGNE, J-P. *O ensaio* In: JOSSUA, J-P e METZ, J. B. (Orgs). *Teologia e Literatura*, Concilium/115 - 1976/5, p. 35-44.

MANZATTO, A. *Teologia e literatura: Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

_____. *Teologia e literatura: aproximações pela antropologia* In: *Primeiro Colóquio Internacional ALALITE*, 27-28-29 de Abril de 2007 - Pedra de Guaratiba, Rio de Janeiro.

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

MARIANO, A. V. B. O. *O sentido da vida na trajetória poética de Carlos Drumond de Andrade: Reflexão teológica a partir da antropologia contida na obra drumondiana*, 2008. 175

p. Dissertação (Mestrado em Teologia Sistemática) Pontifícia Faculdade de teologia Nossa Senhora da Assunção. São Paulo.

MARIANO DA ROSA, L. C. *Literatura e religião: entre o tudo-dizer e o nada-dizer (do poder-ser)* In: *Ciências da Religião: História e Sociedade*, v. 10, nº 1, 2012.

MIGNOLO, W. *Lógica das diferenças e política das semelhanças* - da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa In: CHIAPPINI, L. e AGUIAR, F. W. (Orgs). *Literatura e História na América Latina* - Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. São Paulo, Edusp, 1993, p. 115-135.

MIELIETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Cotia/SP: Ateliê editorial.

MILES J. *Deus: Uma biografia*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MONEGAL, E. R. *Borges: Uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORAIS, C. *O bem e o mal em A vida e a outra vida de Roberto do Diabo* In: FERRAZ, Salma et al. (Orgs) *Teologias e literaturas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013, p. 381-396.

MORENO, C. F. (Coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MORSE, R. M. *A volta de MacLuhanaíma: Cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

NITRINI, S. *Literatura comparada* - história, teoria e crítica. São Paulo: EdUSP, 1997.

PAGÁN, L. N. R. *Mito, exílio y demonios: Literatura y teología en américa latina*. Hato Rey: Publicaciones Puertorriqueñas, 1996.

PALUMBO, C. A. *La experiencia mística como corazón de la estética teológica de Hans Urs von Balthasar* In: *Teoliteratura* (Revista Brasileira de Literaturas e Teologias) – v. 3, n. 6 (2013), Edição Argentina - Volume 2.

PAULINO DA SILVA, C. F. *Religião e sertão: a vida, a palavra e o sagrado como veredas de leitura teológico-literária para a obra de João Guimarães Rosa*, 2009. 238 p. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

PINTO, J. P. *Uma memória do mundo: Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

PRIORE, M. D. *A história cultural entre monstros e maravilhas* In: SWAIN, T. N. (Org.). *História no plural*, Brasília: UnB, 1994, pp. 69-98.

PROPP, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

QUELQUEJEU, B. *Quando a escrita é questionada...* - algumas perguntas aos que “escrevem teologia” In: JOSSUA, J-P e METZ, J. B. (Orgs). *Teologia e Literatura*, Concilium/115 - 1976/5, p. 54-64.

RAHNER, K. *Teologia e antropologia*. São Paulo: Paulinas, 1969.

REIS SANT’ANNA, J. *Ateísmo e Deísmo: Espinosa e a (est)ética de José Saramago* In: FERRAZ, S. et al. (Orgs) *Teologias e literaturas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013, p. 211-232.

RENARD, J-C. *Poesia, fé e teologia* In: JOSSUA, J-P e METZ, J. B. (Orgs). *Teologia e Literatura*, Concilium/115 - 1976/5, p 16-34.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

- ROCHA, A. *Por que teologias e literaturas?* A trajetória do singular ao plural desde a retórica à epistemologia In: ROCHA, A.; YUNES, E.; CARVALGO, G. (Orgs) *Teologias e literaturas: Considerações metodológicas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2011, p. 25-47.
- ROCHA BEZERRA, A. G. *Poesia e sagrado: Deus como representação da ausência em Hilda Hilst* In: Salma et al. (Orgs) *Teologias e literaturas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013, p. 285-300.
- ROLLÁN, M. S. *Jean-Claude Renard: (La poesia como) ofício e transparência* In: *Teoliteratura* (Revista Brasileira de Literaturas e Teologias) – v. 4, n 8, 2014, p. 138-148.
- ROLAND, A. M. *Fronteiras da palavra, fronteiras da história: contribuição à crítica da cultura do ensaísmo latino-americano através da leitura de Euclides da Cunha e Octavio Paz*. Brasília: UnB, 1997.
- ROUSSEAU, H. *A literatura: Qual o seu poder teológico?* In: JOSSUA, J-P e METZ, J. B. (Orgs). *Teologia e Literatura*, Concilium/115 - 1976/5, p. 7-15.
- RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SARLO, B. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SARTRE, J-P. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- SCANNONE, J. C. *Poesia popular e teologia - a contribuição do Martin Fierro a uma Teologia da Libertação* In: JOSSUA, J-P e METZ, J. B. (Orgs). *Teologia e Literatura*, Concilium 115, 1976, p. 91-100.
- SCHAFF, A. *História e verdade*. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SCHMIDT, H-P. *Schicksal – Gott – Fiktion*. Die Bibel als literarisches Meisterwerk. Paderborn: Schöningh, 2005.
- SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.
- SILVA, E. B. *O nascimento de Jesus-Severino no auto de Natal pernambucano como revelação poético-teológica da esperança: Hermenêutica transtexto-discursiva na ponte entre teologia e literatura*, 2001. 294 p. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo.
- SOARES, A. M. L. *Ciência da Religião aplicada à Teologia* In: PASSOS, J. D; USARSKI, F. (Orgs). *Compêndio de ciência da religião*. São Paulo: Paulinas: Paulus, 2013.
- TADA, E. *A cruz do corpo: Uma proposta de teologia da literatura a partir de Paul Tillich e Clarice Lispector*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.
- TENÓRIO, W. *A paixão religiosa de Saramago: leitura de O Evangelho segundo Jesus Cristo de José Samarago* In: *Revista Lusófona de Ciência das Religiões* – Ano VI, 2007, n. 11, p. 295-305.
- TILLICH, P. *Textos selecionados*. São Paulo: Fonte Editorial, 2006.
- TOCQUEVILLE, A. *Da democracia na América*. Porto, Portugal: RÉ, s/d.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TOYNBEE, Arnold J. *Um estudo de história*. Rio de Janeiro, São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1953.

TOLKIEN, J. R. R. *The monster sand the critics and the other essays*. London: Harpercollins Publishers, 1997.

TRIGO, P. *Teologia narrativa no novo romance latino-americano* In: RICHARD, P. (Org.). *Raízes da Teologia Latino Americana*. São Paulo: Paulinas, 1987.

TURCHI, M. Z. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UnB, 2003.

VERMEYLEN, J. (dir.) *Cultures et théologies en Europe: jalons pour dialogue*. Paris: Cerf, 1995, p. 109-142.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.