

TRADUÇÃO DO ENSAIO “PASSO A PASSO MITOCRÍTICO”, DE GILBERT DURAND¹

Camile Fernandes Borba

Jéssica Cristina dos Santos Jardim²

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: O artigo seguinte, situado entre os contemporâneos estudos da Mitocrítica, trata-se de uma tradução ao texto “Pas à pas mythocritique”, no qual Gilbert Durand expõe, de maneira didática, o percurso teórico-prático em direção à Mitocrítica, ou seja, a crítica que tem em conta as estreitas relações existentes entre as narrativas de uma cultura e os mitos. De acordo com Durand, este processo se dá por níveis de análise que compreendem progressivamente o título, as obras de pequena e grande dimensão, a obra completa de um autor, as épocas históricas e, enfim, a imemorialidade mítica.

Palavras-chave: Mitocrítica; Teoria Literária; Teoria Narrativa; Mito; Tradução.

Résumé : L'article suivant, situé entre les contemporaines études de la Mythocritique, s'agit-il d'une traduction au texte « Pas à pas mythocritique », dans lequel Gilbert Durand expose, de façon didactique, le processus

1. Nous remercions l'autorisation pour l'usage à titre gracieux de traduction du chapitre « Pas à pas mythocritique », présent dans l'ouvrage Champs de l'imaginaire, de Gilbert Durand, paru aux Ellug en 1996, à Daniel Lançon, Directeur scientifique, et Ilka Milanov, Responsable des Editions de l'ELLUG - Université Stendhal, Grenoble. / Agradecemos a autorização de uso gratuito para tradução do capítulo “Pas à Pas mythocritique”, inserido na obra Champs de l'imaginaire, de Gilbert Durand, publicado pelas edições Ellug em 1996, à Daniel Lançon, Diretor científico, e Ilka Milanov, responsável pelas edições ELLUG - Universidade Stendhal, Grenoble.

2. Graduandas em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Este trabalho foi orientado pelas Professoras Doutoradas Joice Armani Galli e Simone Pires Barbosa Aubin. Este artigo foi publicado em *Imaginários francófonos*, sob a direção de Arlette Chemain, nas Publicações da Universidade de Nice, em 1996. (N. do autor)

théorique-pratique vers la Mythocritique, c'est-à-dire, la critique qui prend en compte les étroites relations existantes entre les récits d'une culture et les mythes. D'après Durand, ce processus se déroule à travers des niveaux d'analyse qui comprennent progressivement le titre, les oeuvres de petite et grande dimension, l'oeuvre complète d'un auteur, les époques historiques et enfin l'*immémorialité* mythique.

Mots-clés : Mythocritique ; Théorie Littéraire ; Théorie du récit ; Mythe ; Traduction.

Trata-se aqui, simplesmente, de indicar, da maneira mais didática possível – tantos estudantes e doutorandos com frequência me pediram isso! –, o caminho prudente que convém efetuar para se alcançar uma verdadeira “mitocrítica”. Como guiar a pesquisa mitocrítica em um texto ou em qualquer outra “obra da cultura”?

É preciso que se pergunte, antes de tudo, o “porquê”! Por que uma “crítica”, ou, como perguntava Gusdorf, “Para que professores?”, e especialmente professores de Letras, Línguas e Ciências Humanas? A resposta é fácil: os “mestres” existem para guiar o estudante – como novato, aprendiz, “recruta”! – na compreensão (*Verstehen*) de uma obra, para lhe ensinar o “passo a passo” do como fazer. Certamente, nenhuma “interpretação” é infalível – músicos e encenadores devem saber bem disso! – mas a deontologia do ofício de mestre (sua honestidade) deve se estabelecer sobre a mais fiel e mais sincera interpretação. Isto é: sobre a pesquisa, que não deve negligenciar nenhum detalhe, nenhum esclarecimento da obra, do autor inserido em seu tempo e sua sociedade, do leitor igualmente inserido em seu tempo e sua cultura...

Já indiquei, com diversos exemplos de apoio, os elementos e as justificações deste método em meu livro *Figuras míticas e facetas da obra* [216]³. Pretendo, aqui, refinar essa metodologia, precisá-la “passo a passo”.

3. As indicações do autor no tocante às obras foram mantidas entre colchetes conforme original e suas

Antes de tudo, é necessário, o mais brevemente possível, definir suas intenções, seus objetivos. A mitocrítica, que o romancista e historiador de religiões Mircea Eliade anteviu há vários anos, discorre quanto ao fato de que todo “discurso”⁴ (literário, é claro, mas também em outras linguagens: musical, cênica, pictórica etc) mantém um parentesco estreito com o *sermo mythicus*, o mito. O mito seria, de alguma maneira, o “modelo” matricial de todo discurso, estruturado por padrões e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa. É preciso, pois, pesquisar qual – ou quais – mito mais ou menos explícito (ou latente!) anima a expressão de uma “linguagem” segunda, não mítica. Por que razão? Porque uma obra, um autor, uma época – ou ao menos um “momento” de uma época – é “obsedado” (Ch. Mauron), de maneira explícita ou implícita, por um (ou mais) mito que, de maneira paradigmática, toma consciência de suas aspirações, seus desejos, seus medos, seus terrores...

É, portanto, a uma “caça” ao mito (*Venatio Panis*, dizia Francis Bacon...) que a mitocrítica nos convida. Vamos dividir nossos conselhos (ousaria eu dizer aqui, diante de um público acadêmico, “nossas receitas”?) em duas partes. A primeira, mais estática, concerne à delimitação de nossos terrenos de caça e ao espinhoso problema da coleta dos vestígios, dos indícios da presença da caça mítica. A segunda, mais dinâmica, será consagrada aos movimentos do mito: como um mito “muda”, quais são os procedimentos dessas mudanças, como a “mudança” se dá...?

O terreno onde pode se exercer a mitocrítica é muito variável e, antes de tudo, variável em dimensões. Assim, é preciso ter muito cuidado com a noção de escala. Pois é bem evidente que a mitocrítica poderá se

referências encontram-se ao final do artigo. (N. das Trad.)

4. No original francês, Durand utiliza o termo “récit”. Optamos traduzi-lo, por questões teóricas, como “discurso”. Aqui, no entanto, entenderemos “discurso” em seu sentido mais amplo: a sucessão de enunciados significativos. Assim será também nas referências que se farão em seguida aos tipos narrativos e demonstrativos. (N. das Trad.)

exercer cada vez mais à medida que seu “terreno” for mais vasto, ou seja, quando oportunizar numerosos referenciais. Referenciais de quê? Daquilo que fundamenta o procedimento mesmo do *sermo mythicus*, a saber, a repetição, a redundância. É o caractere que separa – aliás, mais ou menos – o mito do discurso demonstrativo (o raciocínio, do qual a demonstração matemática é o mais puro exemplo) do mito do discurso narrativo (“monstrativo”, poder-se-ia dizer, descritivo, como aquele utilizado pela “história natural”). É a “redundância” (Lévi-Strauss) que revela um mito, a possibilidade de organizar seus elementos (mitemas) em “pacotes” (enxames, constelações etc) sincrônicos (ou seja, possuindo ressonâncias, homologias, semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio “diacrônico” do discurso. O mito repete, repete-se para impregnar, ou persuadir. É por esta razão banal que há mais chance de delimitarem-se os elementos “mitocríticos” em um longo romance do que em um conto breve, um soneto, ou até mesmo um simples título.

Pode-se, grosso modo, discernir seis “níveis” na escala do discurso, da informação por meio do “discurso”:

1. O simples título. Ele pode ser significativo, sobretudo se ele próprio é redundante em um autor, como, por exemplo, os títulos-imagens de claustrofilia em Xavier de Maistre [216], mas ele pode também impelir ao contrassenso: o famoso *Assim falou Zaratustra* não se refere a Dioniso, como acredita seu autor, mas antes a Hermes. O *Tirso* de Baudelaire cobre na realidade a descrição de um caduceu! Diversos “títulos” apócrifos de obras musicais ou pictóricas (*Sonata Claire de Lune*, *A Mona Lisa*, *A ronda noturna* etc) não remetem nem mesmo às intenções do autor.
2. A obra de pequena dimensão, soneto, balada, *lied*, esboço,

- croqui, conto, já é mais indicativa de suas intenções. Indico apenas as inumeráveis interpretações às quais deu origem o soneto *Os gatos* (ver minha própria leitura em *Figuras míticas* [216]).
3. Mas é com uma obra de grande dimensão (ciclo de *lieder*, coletânea de poemas: *Ésmaltes e camafeus*, *As flores do mal*, *O fim de Satã* etc; vasto afresco, mural, coleção de croquis preparatórios, enfim, grande romance: *A cartuxa de Parma*, que eu especialmente analisei, *Os miseráveis*, *A montanha mágica*, *O tempo redescoberto* etc) que a mitocrítica pode se desdobrar com eficácia.
 4. Na obra completa de um autor, que envolve de quinze a sessenta, até mesmo setenta anos de sua vida, as redundâncias temáticas, dramáticas, manifestam-se com majestade; a amplitude da obra permite distinguir “épocas” – azuis, rosas ou negras – na gênese mítica de uma obra. As “conversões” de um autor aparecem com mais frequência, as mudanças de mito também (ver Stendhal, Wagner, Goya, Lautréamont etc).
 5. Uma obra completa nos incita a examinar as “épocas históricas” de uma cultura em seu todo. É assim que se sobressaem na cultura da Europa mitos românticos (L. Cellier, P. Albouy), barrocos (D. Fernandez, Cl. G. Dubois, E. d’Ors), “góticos” (P. Gallais, Ph. Walter), augustinianos (J. Thomas). A reflexão sobre as épocas incita a distinção, no tempo e no espaço cultural, das “bacias semânticas” (G. Durand), elas mesmas dispostas em seis fases indicando gêneses e declínios dos mitos.
 6. Enfim, se o “terreno” de investigação abarca um espaço e um tempo atingindo a imemorialidade, pode-se revelar

então a dinâmica de um mito em todas as suas nuances, em toda sua amplitude. Foi o que fizeram Arlette e Roger Chemain para o imenso terreno da África francófona, lendo por trás da epopeia diurna das descolonizações o grande noturno ressurgente das culturas da África negra, esta “mãe perdida e reencontrada” que Arlette analisa tão bem. É o que faz com sucesso Chaoying Sun, identificando as estruturas dos mitos fundamentais nas gigantescas durações e intervalos da civilização chinesa.

Portanto, poder-se-ia dizer que quanto mais vasto é o terreno de informação, mais a mitocrítica é fértil, porém, que quanto mais a análise se enriquece, mais ela se complica pelo acúmulo de camadas, de pseudomorfoses, de mestiçagens semânticas. Ainda seria preciso levar em conta – quando a mitocrítica tender a abraçar uma mitanálise – os graus de recepção (H. R. Jauss) de um mito, sua “grandeza relativa”: sua relação com outros mitos existentes no momento estudado, sua “distância com o real”, a maneira como é definido pela epistemologia de uma sociedade, sua “força problemática” no impulso que ele pode dar à pesquisa científica (A. Moles). Não faremos isso aqui: tais conceitos excedem a simples mitocrítica [266].

Estando resolvido o problema da balizagem do terreno de estudo, formula-se a temível questão da coleta de amostras significativas. Acabamos de ver que a eficácia do método já se situava em um universo grosseiramente mensurável: aquele que distingue “o maior” do “menor”. Pode-se propor então um refinamento dessas medidas (Piaget), situadas entre zero, ou mesmo um (“a exceção”), e “todos” (“a totalidade”), limites puramente teóricos e jamais alcançados. Restam: “alguns”, “quase todos”, a partir dos quais é preciso elaborar nossa “grade” de coletas; quais “tramas” da rede é preciso escolher para capturar o mito significativo?

Na sequência dessas inevitáveis reflexões que concernem ao quantitativo, alguns pensaram (P. Guiraud, Van den Berghe, a Escola de Groningue) que o método estatístico poderia ser aplicado aos léxicos e sintaxes de um “texto” (literário, dramático, musical, pictórico...). Porém, o que enumerar? A Escola de Groningue pensou que apenas o léxico era enumerável, mas então se perde a preciosa contribuição dos conectores, das preposições. E, sobretudo, se cai na armadilha de palavras tornadas lugares-comuns, arbitrariedades, tendo perdido por isso toda virtude significativa: no século XVII, na França, a “chama” não evoca mais os incêndios! Cada época, cada grupo social tem um jargão banalizado, tendo perdido toda raiz etimológica e semântica: a “flamme”⁵ das “preciosas” não significa mais o fogo e o incêndio, assim como o “maton” dos carcereiros não evoca mais sua raiz, o verbo “mater”⁶; o “rabo-de-andorinha” do carpinteiro ou do matemático (R. Thom) perdeu pelo caminho a andorinha e sua primavera!

Dessa forma, os métodos de estatísticas lexicais foram abandonados, porque eles mal conseguiam, por exemplo, em Valéry (P. Guiraud), mostrar que o poeta utilizava a palavra “clarté”⁷ 4% mais frequentemente que os escritores de sua época. Indicação bem anêmica!

Se o léxico não funciona, talvez a sintaxe funcionasse? É nisso que acreditou o estruturalismo, e eu amplamente critiquei a interpretação que R. Jakobson e Lévi-Strauss deram ao poema *Os gatos* [216]. Ao querer forçar significações em uma maquinaria binária, “digital”, como se diz, ao

5. A “paixão” das mulheres do século XVII, ditas “preciosas”, por suas maneiras refinadas e elegantes, porém, não raras vezes, frívolas. (N. das Trad.)

6. “Maton” é expressão que designa os guardas de prisão. Sua etimologia aponta para o verbo “mater”, que, no entanto, significa “docilizar”, “cuidar”, “proteger” tendo posteriormente agregado a si o sentido de “vigiar”. (N. das Trad.)

7. “Claridade” (N. das Trad.)

querer reduzir a retórica a somente duas figuras – a metonímia e a metáfora (Jakobson) –, chegou-se, como dizia ferinamente Ricoeur, “à admirável sintaxe de um discurso que não diz nada”.

Mediante uma contagem lexical, assim como por meio de uma contagem sintática, não se alcança, portanto, a exegese dos textos, e do “quase todos” da estatística não sai nenhuma significação. É preciso, pois, observar o qualitativo...

Para isso, é necessário utilizar outro método de abordagem: aquele que chamei por muito tempo, na esteira de P. Sorokin, “quase-estatístico”, mas que prefiro hoje chamar “método qualificativo”, porque abarca o “alguns” e tenta qualificá-lo. A redundância que firma o mito, a “metábole”, é bem compreendida no campo da linguagem musical: ela é a marcação, seja de um certo “continuo” (serenata, chacona...) atrás das variações, seja de um certo “tema”, por meio dos “desenvolvimentos” (forma sonata, minueto, rondó, refrão, leitmotiv etc), seja de um certo “modo” (e, desde J. S. Bach, o maior e o menor) que dá cor ao conjunto da peça. Modo musical, tema, continuo “qualificam” o efeito produzido pelo trecho musical, qualificam sua compreensão. A “qualificação” consiste, como diz Le Robert ou Lapalisse, “em qualificar alguma coisa (sic!)”, ou seja, em dar uma qualidade bem definida a um objeto, a um ato; com Genette dizemos: a “um objeto” ou a “uma situação”. O termo que se encontra em gramática como “adjetivo qualificativo” tem uma origem técnica jurídica: em jurisprudência, um ato é “qualificado” por um “código”. O delito de roubo, por exemplo, é qualificado por atributos e epítetos: furto, extorsão, à mão armada, com arrombamento etc. Essa noção de “qualificação” já faz sobressair-se bem a originalidade semântica de nossos métodos de mitanálise: o epíteto ou o atributo “qualificativos” têm a preferência sobre o substantivo e, sobretudo, pelo substantivo próprio e, afinal de contas, o padrão verbal subjacente ao adjetivo tem a precedência sobre esse último... Mas é a categoria do “alguns” que é suficiente para indicar a qualificação:

por exemplo, por meio da pintura e da literatura do final do século XVIII, por trás do grande número – quase estatístico! – de “pinturas de gênero”, de galantes balanços, de concertos campestres, os temas mais raros – mas tão insólitos à primeira vista, em pleno século das Luzes – de Bélisaire, de Ossian, de Homero, a lenda de Milton, o cego etc, em uma palavra, o motivo da “cegueira-clarividente”, devem atrair nossa interpretação... Da mesma forma, na obra de Stendhal, as figuras da “intimidade fechada” devem atrair nossa análise: capelas, mosteiro, jardim de inverno, cenáculo, cela na prisão, retorno à prisão feliz [51]... O que configurou o caráter “obsedante” (Ch. Mauron) de “algumas” dessas imagens é, de alguma maneira, sua força insólita de coerência “sincrônica” por trás das peripécias do discurso diacrônico. Pode-se falar então de “redundância diferencial”.

É claro, há sempre um risco no ato de se “interpretar”, mas a “leitura”, que é interpretação, constitui a felicidade da “boa leitura” (G. Bachelard), e interpretar um texto literário (lê-lo!), assim como um trecho musical ou a tela de um pintor, constitui um “belo risco a correr” (como Sócrates dizia, a propósito de outro assunto!). O “sentido” de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre a ser descoberto, ele não é automaticamente dado por uma receita de análise *fastfood*. E é o “mito” que “descobre” a interpretação, o mito com seus pontos de referência metalépticos, suas redundâncias diferenciais do “alguns”, seja “mito pessoal”, seja mito de uma época, seja mito de uma cultura, seja mito eterno e universal...

Acrescente-se que uma obra humana, texto literário, quadro, sinfonia ou monumento tem sempre necessidade de uma “interpretação”. O exemplo da música é o mais marcante: o “texto” musical da partitura não pode passar tal qual na sua execução sonora por uma máquina. Eu tenho presente na memória um *Concerto do Imperador* cuja partitura para piano um amigo confiara – nota por nota – a uma máquina. Bem, o resultado foi terrível e nenhuma orquestra pôde “acompanhar” esse texto musical

“puro” de todo contexto interpretativo! Leitura, interpretação são, em última análise, “tradução” que dá vida, que empresta minha vida à obra imobilizada, morta. Por meio da “tradução”, minha própria linguagem se torna uma com aquela do criador. No entanto, percebe-se bem rapidamente que essa linguagem não é simples. Podem-se fazer dela várias “leituras”. Por exemplo, lendo o poeta A. Ramos-Rosa [209], eu pude inicialmente fazer uma leitura epitética com sensibilidade bacheleriana: *Sabor primeiro* do terrestre, do sombreado, do visceral. Pude, em seguida, fazer uma leitura verbal, uma leitura de antes das substantificações: *O mundo é novo*, abrir, partir, viajar... Enfim, mais profundamente, eu pude mergulhar na imagem do autor, esse *Deus nu(lo)* que sobe das profundezas imemoriais da *Algarvia*...

O “primeiro passo” da qualificação é, como dissemos, a referência taxonômica (que permite uma classificação) a um código. Poderíamos parafrasear o famoso adágio do direito romano, *Nullum crimen sine lege*, e dizer “não há interpretação, leitura, portanto, não há texto sem referência a uma lei compreensiva”. Previno o leitor contra este amadorismo, agradável a alguns e muito na moda para outros, que consiste em uma “interpretação” selvagem, divertida e algumas vezes extravagante, que não coloca em evidência senão “virtuosismos” do intérprete e não faz em nada avançar a compreensão da obra. Divertem-se colocando em evidência *um só traço*, *uma única citação*, sem levar em conta a redundância mínima do “alguns”.

Estabelecemos, há mais de trinta anos, uma “grade” de “estruturas figurativas” que permite decifrar a obra tanto do ponto de vista dos símbolos quanto daquele de suas frequências retóricas e de sua lógica própria. Não retornaremos aqui sobre essas três qualificações de base (antitética, “mística”, disseminatória ou “dramática”); digamos que se revelam como conjuntos simbólicos “obsedantes” (Ch. Mauron), os quais, em uma obra ou em um conjunto de obras, permitem que se faça uma leitura sincrônica (“à americana”, como diz agradavelmente Lévi-Strauss, permitindo-se aplicar ao mito de Édipo uma leitura já feita sobre

os mitos ameríndios) na qual “pacotes” (enxames, constelações etc) de imagens vêm acomodar-se sob a mesma estrutura simbólica: a felicidade no espaço fechado (“prisão feliz”) em Stendhal, a “primavera sacrificada” em Shakespeare, dois grandes mitos progressivamente sucessivos no século XIX francês: o mito romântico (L. Cellier), do qual Prometeu (R. Trousson) é o símbolo, e o mito “decadente” que inaugura explicitamente, desde *As Flores do Mal*, a mulher fatal.

Façamos sobre este tema uma observação importante, em conformidade com o grande sociólogo Roger Bastide: frequentemente, a denominação do mito (o nome do “herói” do mito) é difícil, como se bloqueada, reprimida por ideologias ou um imaginário ambiente pouco favorável. Como em psicanálise, podemos dizer que o mito permanece “latente”, o que as tentativas de designação manifestam: a mulher fatal pode se denominar Herodiade, Salomé, Dalila, Brunilda ou o Anjo azul... Bastide dissecou bem, em Gide, “a anatomia” de um mito anticristão, portanto, inconfessável. Como se diz, “encontramos apenas o que não procuramos”, escondido sob personagens tão diversos como o rei Saul, Cristóvão Colombo, Coré, Édipo... Este fenômeno de “latência” nos incita a levar em conta tanto as situações e a ação (expressa pelo verbo) quanto a fragilidade e a fugacidade de um nome... Como mostramos desde 1959, é o padrão verbal que vem primeiro, que é arquétipo, pouco importa o nome do personagem que o encarna, pouco importa até mesmo a “voz ativa” ou “passiva” que ele utiliza...

Uma vez entendida esta “qualificação”, é preciso não se contentar em pôr definitivamente uma etiqueta em uma obra e armazená-la no frasco de uma das “estruturas figurativas” que estabeleci! Uma obra, sobretudo a de uma certa envergadura, é viva, não é fundida de um único e imutável metal... Todo o interesse da “interpretação” consiste em detectarem-se as tensões, os escrúpulos que existem no seio da obra entre tal ou tal estrutura. Por exemplo, no autor de *O Vermelho* e o *Negro*, a tendência mística do

cenário tem dificuldade em se impor face à tendência heroica na qual se situa inicialmente o herói oriundo do imaginário do militar aposentado Henri Beyle (Ver *Le Décor mythique* [51])... No século XIX francês, o “mito da mulher fatal” terá muita dificuldade para se emancipar da figura romântica da jovem pura e inocente: em Wagner, Ortrude triunfa dificilmente de Elsa, e Vênus não chega a triunfar de Santa Elisabeth... Em um século XVIII saturado de galanterias pictóricas, a figura mítica inquietante da clarividência cega, a de um Bélisaire, de um Ossian, até mesmo de um Homero ou do poeta cego Milton, “persistem” por trás das imagens de balanços, alcovas pecaminosas, embarques para Cítara ou “beijos roubados”...

Naturalmente, quanto mais o objeto de estudo é vasto, mais dificilmente o mito diretor (o “motivo diretor”, *leitmotiv*...) se sobressai dentre os elementos míticos que o ocultam. Desde que a vastidão cubra, durante um período de duração média (um século, um século e meio), uma cultura social inteira, coloca-se em evidência uma “tópica” na qual vemos se erguer um mito “latente” e confuso contra o mito já existente (“atualizado”, segundo a terminologia de Stéphane Lupasco) no momento social estudado. Não discorreremos deste assunto aqui, uma vez que se trata de mitanálise (ver *L'Imaginaire* [239] e “La sortie du XX siècle” [156]).

Contudo, essas noções de “latência” e de “tópica”, porque instalam uma dualidade, senão uma franca dualidade (latente/manifesta; mito atualizado/mito potencial...) no interior do “objeto” estudado (texto literário, ópera, sinfonia, obras completas etc), inscrevem a análise – e a interpretação! – em direção aos problemas da dinâmica, até mesmo da gênese e do ocaso do mito.

Antes de abordar a importante questão da “mudança do mito” – à qual nosso Grupo de pesquisas coordenadas sobre o imaginário consagrou quatro anos de férteis estudos... –, é preciso retornar brevemente a alguns detalhes impostos ao mesmo tempo pela lógica do “alguns” e pela escala de amostras.

É evidente que a frequência de redundância de um “mitema” (menor elemento significativo de um mito, evidenciado por sua redundância, sua metábole) varia de acordo com a amplitude, a escala das amostras. Por isso, é bom utilizar uma “obra” que eu diria “média” quanto à sua amplitude: grande romance, ciclo de pintura ou de arquitetura, obra completa, geração, *trend* secular etc. Chegamos a distinguir, então, no “cenário mítico” de tal obra, 5 a 10 núcleos atrativos, distinguindo-se pela redundância semântica. Sem tomar como exemplo os quase 85 a 95 *leitmotive* que os musicólogos encontram no imenso *Ring wagneriano*, porém, contentando-nos, como exemplo, com os 25 referenciados em *Tristão*, 7 ou 8 não são meras ilustrações ou “lembranças” anedóticas, mas, ao contrário, “motivos diretores” cuja repetição é mais frequente que a dos outros e sobretudo que se situam nos momentos culminantes do poema dramático: o desejo, a morte, a transfiguração no amor, o ardor etc. Essa rarefação mitêmica pode surpreender se não nos referirmos ao que Lévi-Strauss e nós mesmos constatamos e codificamos: isto é, que as possibilidades do imaginário e, *a fortiori*, o registro antropológico de suas fontes profundas, são limitados, portanto, restritos. O imaginário humano não imagina qualquer coisa, não é uma inesgotável “casa de loucos”, mas sim, uma “obra de imaginação” – e elas, as obras, o são todas! –, não podendo jamais se transmitir, comunicar-se e, finalmente, “traduzir-se”. A universalidade do imaginário vale por sua limitação.

Por outro lado, estes “alguns” (de cinco a doze...) núcleos duros pulsam diferentemente de uma “lição” (como dizemos em mitologia: as “lições” de um mito) a outra, sem que por isso o mito mude. Com acerto adverte-se contra os *Dicionários de mitologia* cujos artigos são a condensação artificial de sete, dez, quinze “lições” diferentes. Jamais um mito se apresenta repleto de todas essas “lições” como em um artigo de *Dicionário* ou de *Léxicon*! O corolário desta “especificação” de cada lição é que nunca há um mito-modelo de origem! O mito é – como diz Thomas Mann! – o “poço sem fundo do passado”. Cada época, cada momento

cultural mantém apenas o grupo de lições que lhe convém. É assim que na Renascença destacamos, sobretudo, o papel de Argus, “com uma centena de olhos”, no vasto mito de Hermes, e – como eu disse certa vez ao cineasta De Sica – Orfeu permanece Orfeu mesmo se Eurídice tornar-se uma bicicleta (*Ladrões de Bicicleta*)! Um mito, em seus enunciados, pode, portanto, alegremente usar o florilégio de suas lições. Mas, então, quando há uma mudança real?

Eu tinha outrora formulado uma “regra dos 4/5” que garantia, não obstante a perda de 1/5, a perenidade de um mito. Temos que nuanciar e precisar: trata-se de mitemas diretores, não de mitemas puramente ornamentais ou anedóticos. É, por exemplo, corretamente que Ricoeur censura Freud por ter amputado o mito (é ele um “mito”, tem-se aí um assunto controverso...) de Édipo de toda a sequência de *Édipo rei*, por ter mantido apenas os mitemas constitutivos do famoso “complexo”: assassinato do pai, incesto com a mãe... e ter esquecido que Édipo rei perfura os olhos e se exila para salvar Tebas... O mito de Édipo (ainda uma vez, caso haja mito, do que muito duvida J. P. Vernant: “Édipo sem complexo”!) é seriamente modificado.

O mesmo acontece – e nesses casos podemos falar de “mudança parcial” – quando o mito de Prometeu – desprezador dos deuses, benfeitor da humanidade, que obseda com sua generosidade heroica todo o século “romântico” (R. Trousson) – perde o importante mitema da “beneficência” e torna-se novamente (escrevo “torna-se novamente”, pois é no século XVI que “explode” – expressão de A. Moles – o mito de Fausto) Fausto, o sábio ávido de saber, de poder, de juventude... E ainda, no século XIX, em várias “lições” (de Goethe à Gounod, Boito, Berlioz), Fausto hesita e manifesta “compaixão” por Margarida... É apenas no Doutor Fausto (Thomas Mann), no século XX, que Fausto atinge a inumanidade dodecafônica e... nazista.

Mudanças mais radicais podem se manifestar por modificação interna – voluntária ou involuntária – da “mitologia” de uma obra ou

de um ciclo. O exemplo de Fabrício de Stendhal é conclusivo: entre o jovem herói estouvado, assassino, batalhador do início da *A Cartuxa* e o apaixonado, o “viúvo” inconsolável, o cartuxo da segunda parte da obra-prima, vinte anos se passaram... O mito “mudou” totalmente de regime, Fabrício está irreconhecível. Muitas outras “conversões” de um regime para outro são detectáveis na gênese das obras: muito já comentamos sobre a “mudança” do mito da “Rainha da noite” – mãe desolada que se tornou uma bruxa fatal – no libreto de Mozart. Podemos igualmente acompanhar muitas das conversões na lenta composição, no curso de um quarto de século, do *Ring* de Wagner. Estudei, na obra tão complexa de Shakespeare, a “mudança” do mito da “primavera sacrificada” (Ofélia/Hamlet, Píramo/Tisbe, Julieta/Romeu) que subitamente tornou-se mais denso, a partir de 1603, pelo mitema do ciúme (Desdêmona/Cleópatra) e, afinal, totalmente “revirada” pelo mitema das “falsas sepulturas” (Imógene, Thaísa, Marina, Hermione...).

A “duração média” dessas obras significativas de Stendhal, Wagner, Shakespeare etc nos leva a considerar mudanças mais profundas ainda, quando esta “duração” tende a “longa duração”, ou seja, vai além da vida de um autor e mesmo do falso problema das “gerações” (G. Michaud, H. Peyre, G. Matoré...). A “medida” – aproximada! Não estamos, nem jamais estaremos em uma “ciência exata”! – da presença histórico-social de um mito, ou melhor, se nos referimos ao esquema da “tópica” sociocultural, define-se no seio de uma “bacia semântica” (ver “La sortie du xx siècle” [156] e *Introdução à mitodologia* [266]), transbordando (não exporemos as razões disso aqui) em cerca de 30 a 50 anos a duração média de 4 gerações de 30 anos, ou seja, um total de aproximadamente 150-170 anos. Observemos que esta “bacia semântica” não é uma estrutura instantânea e rígida: ela está escalonada em 6 fases (escoamento, divisão de águas, confluências, “nome do rio”, planejamento das margens, deltas e meandros) das quais praticamente as primeiras e últimas fases podem

sobrepôr uma “bacia semântica” precedente ou que está por vir. É nessa “sobreposição” que acontece a tensão “tópica” (entre mito manifesto e mito latente, reprimido) já definida. Contudo, é preciso ainda relativizar as modalidades dessas “sobreposições”, tanto no início quanto no final. Spengler já havia observado, na passagem do paganismo romano para o cristianismo nascente, o fenômeno da “pseudomorfose” (conceito que será utilizado com sucesso pelo etnólogo Jacques Soustelle⁸), no qual as estruturas antigas do romanismo, sua impregnação simbólica integram e embebem, pode-se dizer, o “arabismo” (*sic*) nascente do cristianismo. A famosa “conversão” de Constantino, na verdade, nada é senão uma absorção do cristianismo na ordem do imaginário romano. Mas essa noção é ainda muito parcial. M. C. Brunet, em sua tese⁹, mostrou bem, a propósito do símbolo plástico, pictural, gráfico da cruz, que poderia haver aí outras modalidades de sobreposição, tais como a “paramorfose” (obrigação do rechaço, da substituição), da “metamorfose” nos sincretismos célticos, da “pleromorfose” no século XII cluniano e bernardino, da “catamorfose” no realismo franciscano e na *devotio moderna*, enfim, da “anamorfose” barroca... A mudança de mito ou de imaginário resulta de situações bem diferentes dos conflitos “tópicos”, e essas modalidades constituem categorias, “códigos” segundos de qualificação.

É dentro de tais contextos temporais que se desenrola a profunda “mudança de mito”. Por exemplo, os mitos “românticos” da mulher élfica, da redenção, do progresso prometeico lentamente trazido à tona desde o século XVIII são pouco a pouco desalojados – em torno dos anos 1860... – pelos mitos “decadentes” da mulher fatal, da danação – fosse ela de Fausto! –, dos benefícios da decadência, do mal, da doença, da morte...

8. J. Soustelle, *Les quatre Soleils*, Paris, UGE Poche/Pocket, 1970. (N. do autor)

9. M.C. Brunet, *Invariance et dérivations socioculturelles*, université de Grenoble II, 1980. (N. do autor)

Assim, a “bacia semântica” romântica emergente em torno dos anos 1750-1770, que perdurou com mais ou menos força até o século XX, é progressivamente substituída pelos desencantamentos (*Entzauberung*) de uma decadência que, pouco a pouco, cobre o nosso findante século XX...

Os “últimos passos” da mitocrítica caminham progressivamente em direção a uma mitanálise e mesmo a uma filosofia – completamente empírica – da história e da cultura. Não é minha proposta aqui me estender sobre essas perspectivas filosóficas. Gostaria de tão somente sugerir boas – assim espero! – receitas para levá-los a interpretar bem obras de uma cultura. Tentei instruí-los no que era a delicadeza da escolha de uma amostra e de sua “escala”, de torná-los atentos contra as científicidades quantitativas ou altaneiramente formais, de insistir sobre o processo de “qualificação” ao qual deve-se antes de tudo dar-se um “código”, para em seguida proceder-se “à americana”, estabelecendo-se uma grade “sincrônica” de leitura, tendo cuidado com os desnivelamentos “tópicos”, em particular discernindo claramente mitos latentes e mitos expressos. Enfim, na segunda parte, eu quis indicar quais são os critérios da “mudança do mito”, a partir de simples variantes de diferentes lições até as conversões e mudanças radicais. Estas reflexões dinâmicas nos introduzem à mitanálise e, portanto, aos fenômenos de longa duração de uma sociedade.

O que expus aqui, é necessário acrescentar, é o fruto de centenas de trabalhos efetuados na França e no exterior por cerca de 600 pesquisadores (reconhecidos!) situados em mais de 50 centros e nas cinco partes do mundo. Estejam, então, ao menos seguros de que as receitas disponibilizadas são comestíveis e não correm o risco de envenenar sua “feliz leitura”, mas, ao contrário, aumentam o trato da interpretação e o festim dos ensinamentos.

Referências do autor citadas na edição

DURAND, Gilbert. « Pas à pas mythocritique ». In : *Champs de l'imaginaire*. Grenoble : ELLUG, 1996.

[51] *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme : les structures figuratives du roman stendhalien*, 2e éd., préface à la 2e éd., Paris, José Corti, 1971, 252 pages.

[156] « La sortie du XXe siècle », *Pensées hors du rond*, dir. M. Beigbeder, *La Liberté de l'esprit*, n° 12, juin 1986.

[239] *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.

[266] *Introduction à la mythodologie. Mythes et société*, Paris, Albin Michel (La pensée et le sacré), 1996.

[51] *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme : les structures figuratives du roman stendhalien*, 2e éd., préface à la 2e éd., Paris, José Corti, 1971, 252 pages.

[209] « Trois brèves lectures d'Antonio Ramos Rosa », *Hommage à A. Ramos Rosa, Le Courrier du centre international d'études poétiques*, n° 185-186, Bruxelles, 1990.

[216] *Figures mythiques et visages de l'oeuvre : de la mytocritique à la mythanalyse*, 3e éd., Paris, Gallimard (Foliothèque), 1992.

[266] *Introduction à la mythodologie. Mythes et société*, Paris, Albin Michel (La pensée et le sacré), 1996.

Referências

AVOLIO, Jelssa; FAURY, Mára. *MINIDICIONÁRIO MICHAELIS FRANCÊS/PORTUGUÊS*. São Paulo: Editora Melhoramentos. 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura ocidental*. V.2. São Paulo: Editora Leya. 2011.

BESCHERELLE: *LA CONJUGAISON POUR TOUS* (1997). 1997.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2009.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2001.

LE PETIT LAROUSSE. Paris: Editora Larousse. 1964.

LE ROBERT DE POCHE. Paris: Dictionnaires Le Robert - Sejer. 2011.

LITAIFF, Aldo. Antropologia e Linguagem: uma abordagem neo-pragmatista. In: *Revista Linguagem em (Dis)curso*, V. 3, N.1. 2002. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0301/09.htm>. Acesso em: 01 de março de 2012.

MINIDICIONÁRIO LAROUSSE FRANCÊS/PORTUGUÊS. São Paulo: Larousse do Brasil. 2008.

MINIDICIONÁRIO LAROUSSE OUI FRANCÊS/PORTUGUÊS. São Paulo: Larousse do Brasil. 2009.