



FACULDADE CAL DE ARTES CÊNICAS

FABIO TUBENHLAK

O MITO E SUAS VARIANTES

Rio de Janeiro

2015

FABIO TUBENCHLAK

O MITO E SUAS VARIANTES

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao curso de Teatro da Faculdade Cal de Artes Cênicas, como parte das exigências para a obtenção do título de bacharel em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Carol Pucu.

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Ao meu irmão mais velho, Rubens, parceiro eterno, por ter acreditado numa versão do mito de Édipo que escrevi quando tínhamos apenas vinte e poucos anos, e por ser o autor das composições que transformaram a referida versão em ópera popular.

E à minha esposa Antonia, que reinterpreta o mito da rainha Jocasta diariamente, desprezando sempre as versões que a transformariam em vítima, e por me permitir realizar meu Édipo, quando preciso.

AGRADECIMENTOS

“Ô, Carolina, eu preciso de você”¹

Seu Jorge

Primeiramente, agradeço, de forma ampla, à CAL – Casa das Artes de Laranjeiras e à Faculdade Cal de Artes Cênicas. Em segundo, mais especificamente, a aqueles que, atualmente e desde muito tempo, são o cérebro e o coração dessas instituições: o Diretor Geral Gustavo Ariani e o Diretor Acadêmico Hermes Frederico. Por me proporcionarem ingressar nas engrenagens do mundo do teatro nos longínquos anos 80 do século passado. E por me possibilitar voltar a ele, em 2014.

Em terceiro, à minha orientadora Carol Pucu. Por ter acolhido a minha proposta de maneira imediata, contribuindo para a plena realização do projeto sempre de forma intensa e inquestionável, mesmo nos momentos mais difíceis.

¹ *In Carolina*, do CD “Samba Esporte Fino”, do cantor e compositor Seu Jorge. Gravadora Regata, 2001.

"E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio" ²

Caetano Veloso

"Tudo ainda é tal e qual
E no entanto nada é igual." ³

Caetano Veloso

² *In Um índio*, do LP "Doces Bárbaros – ao vivo", do grupo Doces Bárbaros, formado pelos cantores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. Gravadora Philips, 1976.

³ *In Os mais doces bárbaros*, do LP "Doces Bárbaros – ao vivo", do grupo Doces Bárbaros, formado pelos cantores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. Gravadora Philips, 1976.

RESUMO

A partir da percepção de que existem incontáveis e substanciais diferenças entre as versões dramáticas existentes do mito de Édipo, principalmente no teatro e no cinema, vimos, nesse trabalho, investigar as particularidades disso que chamamos “mito”, para que possamos responder as perguntas: “qual é a versão mais correta do mito de Édipo?”, “Versões com intenções diferentes estariam, na verdade, tratando de diferentes mitos?”, “Porque variantes de um mesmo mito trazem consigo diferentes ideias?”, “Existiriam versões erradas do mito?”, “Afiml, como um dramaturgo pode se certificar de que está optando pela melhor versão ou a mais correta?”, “Aliás, a melhor é a mais correta?”. Para responder tais questões, o presente trabalho percorrerá as várias escolas do estudo do mito.

Palavras-chave: Édipo, Jocasta, mito, mitologia grega, teatro, cinema.

SUMÁRIO

1. Introdução: variantes mitológicas – uma moda que não passa	07
1.1. Édipo na Odisséia, de Homero	09
1.2. “Édipo Rei”, de Sófocles	11
1.3. As diferenças entre as primeiras versões	21
1.4. Outras variantes do mito	22
1.5. Problema: como identificar a melhor ou a mais correta versão do mito?	24
2. O Mito	25
2.1. Senso comum	26
2.2. Teorias, métodos de análise e escolas	29
2.2.1. Escolas naturalista, historicista, animista e escola do mito e do ritual	31
2.2.2. Escola etnográfica	34
2.2.3. Escola psicológica	36
2.2.4. Escola analítica	38
2.2.5. Escola estruturalista	41
3. Considerações finais	45
3.1 Respondendo os problemas	47
3.2 Apontando para o futuro	49
4. Referências bibliográficas	50
5. Outras referências	52
5.1 Filmes de ficção	52
5.2 Peças teatrais	53
5.3 Telenovelas	54
5.4 Óperas e musicais	54
5.5 Documentários em DVD	54

1. Introdução: variantes mitológicas – uma moda que não passa

"A arte é uma mentira que diz a verdade." ⁴

Pablo Picasso

A mitologia tem sido grande fonte de inspiração para as artes dramáticas, da antiguidade clássica à contemporaneidade. Como paradigma, podemos citar o mito de Édipo e sua família, um dos mais retratados em variantes dramáticas, até hoje. Dele, de imediato lembramo-nos das peças escritas na Grécia antiga por Sófocles (“Édipo Rei”, “Antígona” ⁵ e “Édipo em Colono” ⁶) e Eurípedes (“As Fenícias” ⁷), cada qual com suas particularidades. Adaptar mitos para as artes dramáticas tem sido uma prática comum desde então. Nas últimas décadas, porém, versões cinematográficas vem inundando as telas dos cinemas com filmes baseados em mitos de variadas culturas, por vezes arrecadando vultuosas somas provenientes de bilheteria, um fenômeno que se repete similarmente na TV e no teatro. As adaptações cinematográficas feitas a partir da série literária “Percy Jackson & os Olimpianos”, por exemplo, *best seller* escrito por Richard Russell Riordan Júnior, compostas pelos filmes “O ladrão de raios” ⁸ e “O mar de monstros” ⁹, arrecadaram quase 427 milhões de dólares, segundo dados divulgados na Wikipedia ¹⁰ e demais mídias. Mas poderíamos citar ainda inúmeras outras versões de

⁴ Frase de origem desconhecida, comumente atribuída a Pablo Picasso.

⁵ Escritas por volta de 427 a.C. e 442 a.C. respectivamente.

⁶ Encenada em 401 a.C., após a morte de Sófocles.

⁷ Escrita por volta de 411 a.C..

⁸ Produzido por 20th Century Fox, em 2010, com direção de Chris Columbus.

⁹ Produzido por 20th Century Fox, em 2013, com direção de Thor Freudenthal.

¹⁰ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Percy_Jackson_%26_the_Olympians:_The_Lightning_Thief e https://pt.wikipedia.org/wiki/Percy_Jackson:_Sea_of_Monsters . Acessos em 26/8/2015.

mitos que foram adaptados para as artes dramáticas, como as animações “Hércules”, de 1997, produzida pelos estúdios Disney¹¹ e “Song of the Sea”¹² (2014), produzida pelo estúdio Cartoon Saloon; os filmes “O Mahabharata”¹³ (1989), dirigido por Peter Brook, em produção multinacional¹⁴ e “Orfeu Negro” (*Orphée Noir*)¹⁵, adaptação feita por Marcel Camus e Jacques Viot, em 1959, a partir da peça teatral “Orfeu da Conceição” (1954) – escrita por Vinícius de Moraes e posteriormente musicada por Tom Jobim –, em produção italiana, francesa e brasileira. Poderíamos elencar ainda um sem número de versões teatrais baseadas em mitos, do musical “Jesus Christ Superstar”¹⁶ (1971), de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice, ao musical “Gota d’ádua”¹⁷ (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes; da tragédia “Fedra”¹⁸ (1677), de J. B. Racine, à comédia “Eros uma Vez”¹⁹ (1993), de Evandro Mesquita; ou da telenovela “Mandala”²⁰ (1887-88), produzida pela Rede Globo, à telenovela “Os Dez Mandamentos”²¹ (2015), produzida pela Rede Record. Catalogar todas as obras dramáticas cujas tramas foram baseadas nos mitos de todas as épocas e sociedades seria um trabalho tal qual o de Sísifo: sem fim. De sorte que não é essa a nossa proposta.

Vimos neste estudo tão somente investigar as relações que se estabelecem entre mito, indivíduo e sociedade, a fim de que possamos entender quais seriam os critérios necessários para se poder diferenciar uma boa adaptação mitológica de uma ruim, no sentido de ser fiel ao mito – se é que é possível estabelecer critérios capazes de distinguir as adaptações dramáticas mitológicas segundo tais termos.

¹¹ Produção americana, baseada na mitologia grega, dirigida por Ron Clements e John Musker.

¹² Produção irlandesa, baseada na mitologia celta, dirigida por Tomm Moore.

¹³ Produção multinacional, baseada na mitologia indiana e na montagem teatral de Peter Brook, com duração de 9 horas.

¹⁴ Países envolvidos na produção do filme: Antilhas Holandesas, Austrália, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, Finlândia, França, Grã-bretanha, Irlanda.

¹⁵ Baseada na mitologia grega e produzido pela produtoras Dispat Films, Gemma Cinematografica e Tupan Filmes.

¹⁶ Baseada na mitologia judaico-cristã.

¹⁷ Baseada na mitologia grega.

¹⁸ Baseada na mitologia grega.

¹⁹ Baseada na mitologia grega.

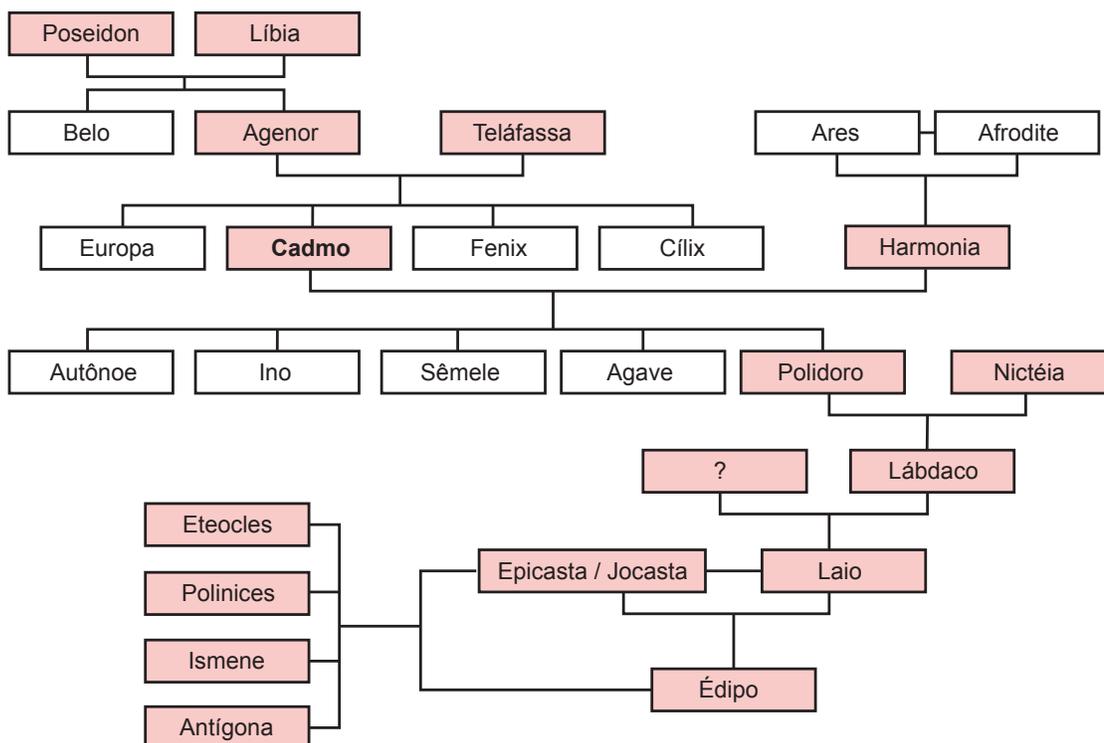
²⁰ Baseada na mitologia grega.

²¹ Baseada na mitologia judaico-cristã.

1.1. Édipo na Odisséia, de Homero

Para que possamos dar seguimento à nossa proposta, retomamos ao paradigma inicialmente indicado, qual seja, o do mito de Édipo e sua família. O que diz esse mito? Que história ele nos conta?

Os registros mais antigos do mito a que tivemos acesso foram o poema épico “Odisséia”, de Homero (escrito por volta do fim do século VIII a.C.) e as tragédias “Édipo Rei” (escrita por volta de 427 a.C.), “Édipo em Colono” (escrita por volta de 401 a.C) e “Antígona” (escrita por volta de 442 a.C), todas de Sófocles e “As Fenícias” (escrita por volta de 411 a.C.), de Eurípedes. A tragédia “As Bacantes” (escrita por volta de 405 a.C.), também de Eurípedes e o poema épico “Metamorfoses” (escrito por volta do ano 8), de Ovídio, narram acontecimentos anteriores aos “vívidos” por Édipo, protagonizados por alguns de seus familiares, descendentes do rei Cadmo, o fundador de Tebas. Cadmo teria sido o avô paterno de Lábdaco; bisavô de Laio; e trisavô de Édipo, vide árvore genealógica apresentada abaixo.



Na “Odisséia”, de Homero, encontramos apenas o texto a seguir:

“Epicasta eu vi bela, em cujo toro,
 Fatal engano! entrou seu filho Édipo,
 Ignaro parricida. O fato horrível
 Tendo o Céu revelado, ele, por dura
 Sentença divinal curtindo penas,
 Os Cadmeus regeu na amena Tebas;
 Ela em agro pesar, suspenso um laço
 De Celsa trave, do Orco às portas baixa,
 Ao cúmplice legando quantas fúrias
 Sabe evocar do inferno a dor materna.” (ODISSÉIA, 2009, livro
 XI, versos 208 – 219).

Ou, numa versão em prosa, mais acessível:

“Vi também a mãe de Édipo, a formosa Epicasta, que monstruoso crime cometeu ao casar, sem o saber, com seu próprio filho; este desposou-a, após matar o pai num recontro, e de repente os deuses revelaram a verdade ao mundo. Ele, porém, reinou sobre os cadmeus na amável Tebas, embora torturado pelos funestos desígnios dos deuses, ao passo que ela desceu à mansão de Hades, de portas fortemente guardadas; vencida pelo sofrimento, suspendeu um barço do alto do elevado forro e deixou a ele uma herança de incontáveis tormentos, tudo quanto infligem as Eríneas vingadoras das mães.” (ODISSÉIA, sem data, p. 132).

Ou seja, segundo a versão de Homero, do mito de Édipo (a mais antiga que tivemos acesso), ficamos sabendo apenas que Epicasta, a mãe de Édipo, “vencida pelo sofrimento”, matou-se enforcada, após os deuses terem revelado que ela se casara com o próprio filho, fato antes ignorado por ela; enquanto Édipo, que, havia matado o próprio pai, permaneceu reinando em Tebas, embora “torturado pelos funestos desígnios dos deuses” e atormentado pelas Eríneas, deusas “vingadoras das mães”.

Vejamos agora como Sófocles narra o mito em sua clássica versão teatral.

1.2. “Édipo Rei”, de Sófocles

Segue abaixo o resumo, cena a cena, da peça “Édipo Rei”, que, segundo Adriane da Silva Duarte, originalmente foi denominada “Édipo Tirano”. Tal mudança de título teria se dado, conforme relata Duarte, devido ao termo “tirano” ter, com o tempo, se tornado pejorativo, “denotando um exercício ilegítimo e cruel do poder, de modo que associá-lo ao herói produziria prévia antipatia” (DUARTE, 2013, p.188). Porém, ainda segundo a estudiosa, para os gregos, “tirano” significava tão somente aquele que exercia um poder que não havia sido outorgado por transmissão hereditária, concluindo que, muitas vezes, o chamado “tirano” era amado pelas partes menos favorecidas da sociedade, que o tinham como um benfeitor. Vejamos a peça.

Prólogo, cena 1:

A peça se inicia com Édipo saindo do palácio e se dirigindo aos suplicantes para saber o motivo de estarem eles ali, ajoelhados e segurando ramos próprios de rituais, enquanto queimam incensos, entoam tristes hinos e gemem. O rei de Tebas, em seguida, passa a inquirir o sacerdote ancião pela causa de tantas súplicas. O sacerdote então lhe diz que Tebas, sofrendo o flagelo imposto por uma peste que espalha uma "febre flamejante", vê, desalentada, sua gente e seus rebanhos perecendo e suas mulheres abortando, de modo que, não lhes resta outra alternativa que não a de lhe implorar pela salvação uma segunda vez, posto que Édipo já livrara a cidade anteriormente (certamente por viver sob a influência benigna dos deuses, creem todos), quando libertara a cidade das garras da devastadora Esfinge. Assim, Édipo lhe responde que não ignorava o sofrimento de Tebas, que é também o seu sofrimento, e que, por isso, já havia incumbido seu cunhado, Creonte, de viajar até o santuário de Apolo, em Delfos, a fim de que o deus lhe indicasse o caminho que ele deveria trilhar para por um fim ao flagelo da peste. Édipo promete ao ancião, na presença de todos, que fará tudo o que o deus indicar para livrar a cidade da fatalidade que a abate. Nesse momento o coro indica a chegada repentina de Creonte, que volta de sua missão.

Prólogo, cena 2:

Creonte chega informando ao rei que traz boas novas e pergunta se Édipo as escutaria na presença de todos os ali presentes ou em particular, no interior do palácio, ao que ouve a resposta do rei de que compartilharia as boas notícias com todos, ali mesmo e de imediato. Assim sendo, Creonte comunica que havia sido informado pelo deus que o assassino do antigo rei de Tebas, anterior a Édipo, se encontrava, vivendo impune, na cidade, e que, por isso, a maldição se abatia sobre Tebas. Ao ouvir a notícia, Édipo se compromete de público a encontrar o assassino do antigo rei Laio e puni-lo com o banimento ou a morte, conforme havia orientado o deus, para que, desse modo, a cidade se visse livre do ser impuro e, conseqüentemente, da peste, ficando finalmente em segurança. Aqueles que já mataram um rei podem muito bem matar outro, se não forem punidos, raciocina Édipo, após ser informado que o antigo rei Laio havia sido morto por numerosos bandidos, quando se encontrava fora de Tebas, em viagem rumo ao mesmo santuário de Apolo, do qual agora retornara Creonte, em busca de um remédio que pudesse libertar Tebas da Esfinge que lançava enigmas insolúveis. Em seguida Édipo pede a todos que se retirem e todos saem, exceto o coro, que passa a clamar salvação aos deuses (Zeus, Apolo, Artemis e Baco), ao mesmo tempo em que relata os inúmeros sofrimentos por que passam aqueles que vivem em Tebas, sejam homens, bichos ou plantas, devido a peste.

Episódio 1, cena 1:

A cena se inicia com o rei Édipo conclamando os cidadãos tebanos a denunciar o assassino de Laio e o mesmo a se entregar, posto que agindo assim não sofrerá nada além do exílio, sendo-lhe a vida poupada. Em seguida Édipo proíbe que se estenda qualquer tipo de ajuda ao assassino e aos seus cúmplices no crime, rogando aos deuses que o mesmo passe a viver "na desgraça e miseravelmente"; e invocando para si os mesmos males, caso o assassino viva consigo, sem que ele, Édipo, o saiba.

Após suas palavras, o corifeu sugere a Édipo que seja trazido o adivinho Tirésias, profeta próximo do deus Apolo, para que o mesmo possa lhes indicar a identidade do assassino de Laio. Édipo, no entanto, aconselhado por Creonte, já havia mandado buscar o adivinho. Enquanto esperam, o corifeu informa a Édipo sobre a existência de rumores que indicam que Laio havia sido morto por andarilhos, ao que Édipo informa já ter ciência destes rumores, mas que não haviam testemunhos.

Episódio 1, cena 2:

Terésias se aproxima, sendo guiado por um menino. Ao chegar ouve do rei o pedido para que ele revele a todos a identidade do assassino do antigo rei Laio, para que possam bani-lo ou exilá-lo, conforme os havia orientado o deus Apolo. Ao escutar a súplica real, Tirésias tenta retirar-se sem que a pergunta seja respondida, embora declare saber a resposta. Tal atitude enfurece o rei Édipo, que insinua que o adivinho, insistindo em negar a revelação, seria um traidor da cidade. Porém, como Tirésias persiste, Édipo acaba por acusá-lo de ter sido o mentor do crime que castiga a cidade. Então, irritado com a falsa acusação, Tirésias decide falar, revelando que é o próprio Édipo o "maldito" em Tebas, "o assassino que procuras" e que, além disso, Édipo "mantém relações torpes e sacrílegas com a criatura que" devia venerar. As falas de Tirésias exasperam cada vez mais a Édipo, que passa a supor haver um conluio entre Tirésias e Creonte, contra ele, por ambição ao trono e inveja por ter sido ele, Édipo, quem conseguira, tempos atrás, desvendar o enigma imposto pela Esfinge, salvando a cidade, e não o adivinho. Ao escutar tamanhas injúrias, Tirésias passa a revelar que Édipo não sabe onde mora, com que mulher deita, nem de quem nascera; que é um amaldiçoado e que haverá de ser expulso de Tebas, enxergando somente sombras e envolto em infundáveis lamentos que em breve serão de conhecimento de todos; e que em pouco tempo Édipo será igual a seus filhos e se sentirá "tão aniquilado como jamais homem algum foi neste mundo". Depois disso Tirésias ainda insinua que Édipo não conhece seus pais, mas que ele, "num mesmo dia", conhecerá seu "princípio e fim". Finalmente, depois de mais uma breve discussão com Édipo, Tirésias revela o trágico destino de Édipo, mas dessa vez em palavras diretas, sem a forma de enigmas: Édipo

seria o filho e o assassino de Laio; o filho e o marido da rainha Jocasta; o pai e o irmão dos filhos que tivera com Jocasta; havia nascido em Tebas e em breve ficaria pobre e cego; e viveria o restante de sua vida no exílio, apoiado em um bordão. Após o vaticínio, ambos se retiram, inconformados, Édipo rumo ao interior do palácio e Tirésias em outra direção. Fica somente o coro, que antevê o assassino sendo punido por Apolo. Porém, ao mesmo tempo, o coro mostra-se atônito diante das palavras do adivinho Tirésias, mas não crente, posto que ainda acredita na pureza de Édipo, que seria filho de Pôlibo; e fiel a este que outrora salvara a cidade das garras da Esfinge, graças a sua sapiência e a proteção que os deuses lhe concedem. Por fim, o coro reafirma seu amor por Édipo, e a crença de sua inocência diante do assassinato de Laio.

Episódio 2, cena 1:

Creonte chega indignado com a acusação que Édipo havia feito contra sua pessoa e inquiri o coro sobre as circunstâncias que levaram o rei a proferir tamanha calúnia. O coro tenta conter o ânimo de Creonte, ao mesmo tempo em que busca amenizar a acusação Édipo, por ter sido feita, segundo ele, "mais no arrebatamento que na reflexão". No entanto, Édipo surge, saindo do palácio, e torna a acusar Creonte de tramar, em conluio com Tirésias, para tomar-lhe o trono. Segue-se uma discussão em que cada um expõe o seu ponto de vista, Édipo acusando e Creonte se defendendo. O coro então sai em defesa de Creonte, porém Édipo não escuta a ninguém e pretende condenar Creonte a morte. A discussão vai aumentando de tom até que surge a rainha Jocasta, trazendo argumentos também em defesa de seu irmão Creonte. A discussão continua, um acusando e o restante tentando dissuadir o que acusa sem provas. Édipo, por fim, sede, contrafeito, à vontade da maioria, e desiste de condenar Creonte a morte, mas adverte que o melhor seria que ele partisse em exílio. Creonte aceita a solução do exílio para si, mesmo dizendo-se inocente e tendo os cidadãos tebanos ao seu lado.

Episódio 2, cena 2:

Com a saída de Creonte, Jocasta passa a perguntar sobre o motivo de tamanha discussão, ao que o coro responde que haviam tido acusações vagas que ofenderam ambas as partes implicadas na briga, seu irmão Creonte e o rei. Édipo então toma a palavra para cobrar lealdade do corifeu, que lhe reafirma submissão. Em seguida, Édipo passa a narrar os fatos, sob a sua ótica, para sua esposa Jocasta. Segundo ele, Creonte o acusava, pelas palavras de Tirésias, de ter matado o rei Laio. Desse modo, para convencer o marido de que não devia dar ouvidos a adivinhos, Jocasta narra o que lhe havia acontecido anos antes: um interprete de Apolo havia dito a Laio, com quem era casada, que se ele tivesse um filho, este o mataria. Assim, segundo ela, quando tiveram um filho, após o seu terceiro dia de vida o próprio Laio amarrou-lhe os tornozelos e o entregou a estranhos para que o jogassem de um precipício. Anos depois Laio teria sido morto por assaltantes de outras terras, em uma encruzilhada. Conseqüentemente, a previsão feita pelo interprete do deus falhara e, sendo assim, não haveriam motivos para se acreditar em adivinhos, pois, segundo ela, "o próprio deus evidencia seus desígnios quando quer".

Ao escutar a narrativa de Jocasta, Édipo se alarma e passa a inquirir sua esposa sobre os detalhes da morte de Laio, posto que a rainha lhe diz que Laio fora morto na região de Fócis, na encruzilhada das estradas de Delfos e Dráulia, muitos anos atrás, pouco antes de ele, Édipo, assumir o poder em Tebas; Laio então era alto, já tinha os cabelos prateados e parecia-se com ele agora, Édipo; cinco eram seus acompanhantes, sendo um deles o arauto, e ocupavam somente um carro; um serviçal apenas havia se salvado e havia comunicado esses detalhes à ela. Tal servo, ao voltar a Tebas, vendo-o, Édipo, ocupar o lugar de Laio, suplicara a ela que o mandasse pastorear longe da cidade, o que foi atendido.

Depois de tudo escutar, tendo Jocasta respondido as suas várias perguntas, Édipo, visivelmente alarmado com a possibilidade de o adivinho Tirésias estar certo nas suas predições, solicita à rainha que traga o servo sobrevivente à sua presença para que possa ser interrogado. Jocasta consente, mas pede a Édipo que lhe esclareça os

motivos de suas angústias. Assim, Édipo passa a narrar a parte da sua história que lhe aflige: sendo filho do Pôlibo e Mérope, rei e rainha de Corinto, certo dia, numa festa, um homem que bebera demais lançara-lhe a injúria de ser um filho adotivo. No dia seguinte, após interrogar os pais, ouve Pôlibo e Mérope negarem o fato veementemente. No entanto, sem o conhecimento de ambos, Édipo vai a Delfos tentar desfazer por completo a dúvida que se tornara latente. Porém, o oráculo, ao invés de responder-lhe a pergunta, diz-lhe somente que ele mataria o próprio pai e tornaria a sua descendência impura, casando-se com sua própria mãe. Ao ouvir tal predição, Édipo decide nunca mais retornar a Corinto. Passa a vagar sem rumo, guiando-se pelas estrelas, até que chega justamente ao trívio onde fora morto Laio, segundo as indicações que acabara de ouvir. Lá, depara-se com um carro vindo em sentido oposto ao seu. O arauto e o passageiro desse carro empurram-no violentamente para fora da estrada. Édipo, então, enfurecido, devolve o empurrão ao arauto, sendo em seguida atingido na cabeça pelo passageiro (um homem maduro, com traços semelhantes ao que Jocasta descrevera como sendo de Laio), por um "dúplíce aguilhão", o que o revolta e o faz reagir, matando-o, assim como a todos que o acompanhavam.

Após a narrativa, Édipo expõe claramente para Jocasta sua desconfiança de ser o assassino de Laio e, conseqüentemente, de ter que sofrer as maldições proferidas por ele próprio, ou seja, exilar-se de Tebas. Além disso, Édipo se lamenta de não poder voltar a Corinto, por medo de matar o próprio pai e casar-se com a mãe, conforme lhe havia predito o oráculo. Somente o testemunho do servo sobrevivente, confirmando que teriam sido vários os assassinos de Laio, e não um somente, poderia livrar-lhe de tamanho infortúnio.

Por fim, Jocasta pondera que ainda assim os adivinhos não devem ser levados a sério, uma vez que Laio não fora morto pelo próprio filho, conforme haviam previsto ao antigo rei. Todavia, Édipo já pouco se importa com isso e insiste em ouvir o testemunho do servo sobrevivente. Os dois saem de cena em direção ao interior do palácio. Novamente resta somente o coro em cena.

Agora o coro já não se mostra tão simpático, como antes, ao rei Édipo. Insinua que ele seja orgulhoso, arrogante, sacrílego e profano, dentre outras coisas, por não dar os devidos créditos aos profetas. Além disso clamam a Zeus por uma resposta ao desdém de Jocasta ao oráculo de Apolo. Creem, lamentavelmente, que o casal real já não reverencia mais aos deuses em geral e a Apolo em particular.

Episódio 3:

A cena começa com a entrada de Jocasta acompanhada de suas criadas, carregando coroas e perfumes, em oferenda ao deus Apolo. Ela se prostra diante da imagem do deus e roga para que ele purifique a cidade da mácula, pois todos sentem-se perdidos, principalmente seu esposo, o rei Édipo. Depois, enquanto as criadas queimam incenso, ela junta-se ao mensageiro que acabara de chegar e se aproximara do coro. Ao trocarem palavras, Jocasta fica sabendo, pelo mensageiro, que o povo de Corinto clama pela volta de Édipo, pois querem fazê-lo rei, uma vez que seu pai Pôlibo morrera. Exultante com a notícia, Jocasta manda que chamem seu marido. Ela crê, mais uma vez, que a notícia é um indício da falha dos oráculos dos deuses, que haviam predito que Édipo mataria o próprio pai. Ao chegar e ficar sabendo do falecimento, Édipo questiona o mensageiro sobre a causa da morte de Pôlibo e fica feliz ao ser informado que o rei morrera de morte natural, concluindo, como fez Jocasta, que os oráculos falhavam. Édipo, porém, revela que, apesar de tudo, ainda teme partilhar do mesmo leito da mãe, que ainda está viva, Mérope. Então o mensageiro tenta lhe confortar revelando-lhe que Mérope não seria sua verdadeira mãe, nem Pôlibo seu verdadeiro pai, pois ele próprio fora quem o dera, como um presente, aos reis de Corinto, que não possuíam filhos, quando ainda recém-nascido, após recebe-lo, com os pés feridos e traspassados, das mãos de um outro pastor, servidor do antigo rei Laio, quando pastoreavam no monte Citéron. Atordoado com as novas informações, Édipo decide falar com esse antigo pastor de Laio, escutando do coro, como resposta, que este seria justamente o servo que já mandara buscar, o mesmo que se salvara, como único sobrevivente, do ataque ocorrido na intercessão das estradas onde Laio havia sido morto, e que Jocasta poderia confirmar os fatos. No entanto, Jocasta, que

aparentemente já compreendera toda a tragédia, tenta dissuadir seu marido de continuar com a investigação. Seus esforços, porém, são em vão, pois Édipo crê que sua esposa teme apenas por descobrir que ele seja descendente de escravos, de forma que não lhe dá a devida atenção, enquanto clama pela presença do servo que poderá revelar sua verdadeira origem. Percebendo que não pode lutar contra o destino, Jocasta se retira para o interior do palácio. O coro se alarma com a saída abrupta de Jocasta, mas Édipo insiste em interpretar seu incômodo como sendo um capricho feminino, uma vaidade ferida, típico comportamento de mulher. Assim, convencido pelas alegres esperanças de Édipo, o coro especula se Édipo não teria sido, tal qual um semi-deus, criado nas montanhas pelas ninfas.

Episódio 4:

No início da cena Édipo avista o idoso servo, que mandara que trouxessem a sua presença, ser conduzido na sua direção, e, após confirmar a sua identidade, primeiramente com o corifeu e posteriormente com o mensageiro, passa a interrogá-lo. O idoso servo tenta se esquivar das perguntas como pode, mas, vendo-se ameaçado por Édipo, não lhe resta alternativa se não confessar tudo: ele era um pastor da mais alta confiança de Laio e recebera das próprias mãos de Jocasta o recém-nascido, fruto da união de Laio com ela. O neném deveria ser exterminado, pois oráculos funestos haviam predito que a criança mataria o próprio pai. Porém, por piedade, ele havia dado o bebê para seu colega de pastoreio, para que o mesmo o levasse para longe de onde nascera. Ao escutar tais revelações Édipo compreende, finalmente, que não poderia nascer de quem havia nascido, nem viver com quem havia vivido, e que havia matado quem não devia. Em seguida Édipo sai correndo em direção ao palácio, enquanto o idoso servo sai numa direção e o mensageiro em outra. Então, lento e triste, o coro recapitula a terrível trajetória de Édipo, que por muito tempo julgou ser o mais feliz dos homens e depois descobriu ser o que carregava, de todas, a maior desdita.

Êxodo, cena 1:

Entra um criado, vindo de dentro do palácio, com uma expressão de assombro, e começa a narrar os últimos acontecimentos: a rainha Jocasta havia se trancado em seu leito e lá ficara gritando, gemendo e chorando, clamando por Laio e lamentando-se por sua união com Édipo, até que calara-se; em seguida Édipo, por sua vez, adentrara o palácio maldizendo o seu próprio destino e penetrara em seu leito, quando, então, vira Jocasta morta, pendurada pelo pescoço em uma forca que a estrangulava. Assim, após deparar-se com cena tão impactante, Édipo rapidamente desfizera o laço que a suspendia, fazendo-a cair no chão; retirara, em seguida, das roupas da rainha os broches de ouro que as enfeitavam e com eles furara os próprios olhos, gritando que não mais "seriam testemunhas nem de seus infortúnios nem de seus pecados".

Então o criado conclui que, apesar de Édipo e Jocasta terem provado antes a felicidade, agora só lhes restavam "gemidos, vergonha, maldição e morte, ou, em resumo, todos os males, todos, sem faltar um só"; e que Édipo ordenara que fossem abertas as portas do palácio, para que o parricida fosse exposto a todos e que, vítima das maldições proferidas por si próprio, ele deveria exilar-se. Por fim, o criado se compadece do trágico destino de Édipo, instigando a todos que o ofereçam apoio.

Êxodo, cena 2:

Édipo aparece, vindo de dentro do palácio, com os olhos perfurados. O corifeu, chocado com o que sucedera, lamenta profundamente o destino de Édipo e se compraz com sua má sorte. Édipo lamenta igualmente seu destino, ao mesmo tempo que reconhece a amizade que o corifeu lhe confere como sendo a última que lhe resta. Ao ser questionado, pelo corifeu, pelo autor de suas feridas, Édipo acusa o deus Apolo de o ter induzido ao flagelo, porém admite que foi ele próprio quem desferiu os golpes contra si. Em seguida Édipo pede ao corifeu que o levem para longe, pois é um homem odiado "por deuses e homens". Ambos lamentam novamente o trágico destino, rememorando determinadas sequências. O corifeu o questiona se não seria melhor a morte, ao que Édipo lhe responde que não deseja os seus concelhos; que não teria

como encarar seus pais no Hades; que não teria prazer algum mais de ver os seus filhos-irmãos, nem sua cidade, nem as imagens sagradas dos deuses, nem seu povo. Mais lamentos se seguem e recordações de seu amaldiçoado destino. Por fim, ele roga novamente que o levem para longe onde ninguém mais o possa encontrar.

Êxodo, cena 3:

Entra Creonte, agora o novo rei de Tebas. Édipo reconhece que foi injusto com ele e Creonte ordena que levem Édipo de volta para o palácio, pois caberia somente aos parentes suportar a visão daquele ser impuro e conceder-lhe piedade. Édipo, porém, pede para Creonte que, ao invés de levarem-no de retorno ao palácio, o guiem para fora de Tebas, para qualquer lugar isolado de tudo e todos, pois assim é que se deveria agir com o parricida. Creonte, no entanto, lhe diz que antes de tomar qualquer decisão irá consultar o oráculo para se assegurar do que deve ser feito. Édipo então lhe suplica que conceda a Jocasta um funeral digno; lhe insiste que o abandone no monte Cotéron, onde seus pais supunham que ele tivesse morrido; e lhe pede que zelasse pelas suas filhas, ainda pequenas, e que o deixasse tocá-las ainda uma última vez. Aos filhos varões nada solicita, pois já estariam crescidos. Nesse instante, surpreendendo Édipo, Ismene e Antígona entram, trazidas por uma criada, conforme Creonte já havia ordenado anteriormente, prevendo o último desejo de Édipo. Assim, emocionado, Édipo agradece a Creonte, ao mesmo tempo em que, chorando, prevê dias infelizes para as filhas, herdeiras das maldições que o acompanham. Édipo pede a Creonte que ele seja um pai para elas e Creonte toca-lhe em sinal de que seu pedido seria consentido. Édipo então aconselha suas filhas apenas a desejar viver uma existência mais feliz que a dele. Em seguida Creonte pede que Édipo cesse o choro e retorne ao palácio; repete que irá consultar o oráculo a fim de confirmar como deverá ser conduzido o parricida; e exorta Édipo a obedecer-lhe, pois seu poder de mandar já havia deixado “de existir”. As crianças são afastadas de Édipo e Creonte conduz o infortunado ao palácio, sedo seguido pelas meninas e a criada. Permanece em cena apenas o coro, que pondera, finalmente, que ninguém deveria afirmar ter existido um mortal feliz sem que antes de morrer o mesmo tenha vivido algum sofrimento.

1.3. As diferenças entre as primeiras versões

Percebemos, assim, algumas diferenças entre a versão dramática de Sófocles e o poema épico de Homero. Enumeremo-las:

Versão de Homero (“Odisséia”):

- 1) O nome da mãe-mulher de Édipo é Epicasta;
- 2) Após a revelação do parricídio e do incesto, Édipo permanece reinando na “amena”/“amada” Tebas.

Versão de Sófocles (“Édipo Rei”):

- 1) O nome da mãe-mulher de Édipo é Jocasta;
- 2) Após ver sua mãe-mulher, Jocasta, enforcada, Édipo se cega, e pede que o levem para fora da cidade, a fim de que viva o resto de seus dias no exílio;
- 3) Após a revelação da identidade do assassino de Laio; da morte de Jocasta; e da automutilação de Édipo, Creonte passa a reinar em Tebas.

Mesmo sem fazer uma análise profunda das outras peças que tratam do mito de Édipo, a que tivemos acesso, escritas no período clássico, podemos citar algumas diferenças básicas entre elas, conforme enumeramos abaixo:

Versões de Sófocles (“Édipo Rei” e “Édipo em Colono”):

- 1) Laio estaria indo ao oráculo de Delfos pedir ajuda para derrotar a Esfinge, quando cruza com Édipo, sem saber que se tratava de seu próprio filho;

- 2) Após a revelação do parricídio, do incesto, do suicídio de Jocasta e da automutilação de Édipo, este pede que o levem para fora da cidade, a fim de que pudesse viver o resto de seus dias no exílio, o que será feito, conforme revela a tragédia “Édipo em Colono”;

Versão de Eurípedes (“As Fenícias”):

- 1) Laio estaria indo ao oráculo de Delfos para saber se seu filho permanecia vivo, quando cruza com o próprio, sem saber de quem se tratava;
- 2) Após a revelação do parricídio, do incesto e da automutilação de Édipo, este continua a viver em Tebas, com sua mulher Jocasta, embora encarcerado pelos filhos;
- 3) Jocasta não se enforca após tomar conhecimento de que praticara grave incesto, mas se mata, anos depois, ao transpassar no próprio pescoço uma espada curda que pegara de um de seus dois filhos, que jaziam no chão após duelarem.

1.4. Outras variantes do mito

Incluindo as versões mencionadas acima, em rápida busca, sem pretender abarcar a totalidade das variantes do mito, selecionamos um número considerável de obras dramáticas baseadas ou inspiradas (mesmo que levemente ou que apenas em alguns personagens) na antiga e mundialmente conhecida história (ou parte dela) do rapaz que mata o pai e se casa com a mãe. Vejamos, a seguir, catalogadas por: **a)** Peças e respectivos dramaturgos; **b)** Filmes e respectivos diretores; e **c)** Outras variantes dramáticas.

a) Peças e respectivos dramaturgos: “Édipo Rei” (escrita por volta de 427 a.C.), “Édipo em Colono” (escrita por volta de 401 a.C.) e “Antígona” (escrita por volta de

442 a.C), ambas de Sófocles; “As Fenícias” (escrita por volta de 411a.C) e “As Bacantes” (estreada em 405 a.C, após a morte do autor), ambas de Eurípedes; “Édipo” (escrita em algum momento do século I a. C.), de Sêneca; “Édipo” (1659), de Pierre Corneille; “Édipo: A Tragédia” (1679), de John Dryden e Nathaniel Lee; “Édipo” (1718), de Voltaire; “Antônio Marinheiro (o Édipo de Alfama)” (1960), de Bernardo Santareno; “Adorável garoto” (2004), de Nick Silver; Jocasta (2007), de Mariana Percovich; “Incêndios” (2013), de Wajdi Mouawad; “*A Particle of Dread (Oedipus Variations)*” (2013), de Sam Shepard; “Jocasta” (2013), de Elias Andreato; “Jocasta libertada” (2013), do autor desse trabalho; “EDYPOP” (2014) e “Laio e Crisipo” (2015), de Pedro Kosovisk; e, finalmente, “*Updating Jocasta*” (2015), também do autor desse trabalho. Total: 19.

b) Filmes e respectivos diretores: “*Oedipus Rex*” (1909), de Giuseppe di Liguoro; “*Oedipus Rex*” (1911), de Theo Frenkel; “*Oedipus Rex*” (1957), de Tyrone Guthrie; “Psicose” (1960), de Alfred Hitchcock; “Édipo Rei” (1967), de Pier Paolo Pasolini; “A primeira noite de um homem” (1967), de Mike Nichols; “Édipo Rei” (1968), de Philp Saville; “Pele de asno” (1970), de Jacques Demy; “O sopro do coração” (1971), de Louis Malle; “*Oedipus Orca*” (1978), de Eriprando Visconti; “*Oedipus Rex*” (1984), de Hans Hulscher; “*Oedipus no yaiba*” (1986), de Toichiro Narushima; “Édipo Arrasado” (1989), de Woody Allen; “*Oedipus Rex*” (1992), de Julie Taymor; “Perdas e danos” (1992), de Louis Malle; “*Spanking the monkey*” (1994), de David O. Russell; “Poderosa Afrodite” (1995), de Woody Allen; “Édipo alcade” (1996), de Jorge Alí Triana; “*Oedipus*” (1997) de Fernando de Felipe; Ken Park (2004), de Larry Clark e Edward Lachman; “Pecados inocentes” (2007), de Tom Kalin; e, por fim, “Incêndios” (2011), de Denis Villeneuve. Total: 22.

c) Outras variantes dramáticas: “Édipo” (ópera de 1936, com libreto de Edmond Fleg e música de George Enescu), “*Oedipus Rex*” (ópera de 1927, com libreto de Jean Cocteau e música de Ígor Stravinski), “Édipo” (ópera de 1987, de Wolfgang Rihm), “Mandala” (telenovela veiculada em 1987/88, com dramaturgia de Dias Gomes), “O Clone” (telenovela veiculada em 2001/02, com dramaturgia de Glória Perez) e “Lilith e o sonho de Laio” (ópera/musical inédita, com libreto de Fabio Tubenclak e música

de Rubens Tubenclak). Total: 6.

1.5. Problema: como identificar a melhor ou mais correta versão do mito?

Ao analisar, mesmo que superficialmente, as variantes seleccionadas, ou parte delas, percebemos que as intenções das mesmas muitas vezes se chocam entre si, induzindo o investigador pouco familiarizado com o tema em imediata confusão. Ou seja, desde a antiguidade clássica variantes incluem, retiram e modificam partes da trama, ao exclusivo critério do autor. Qual, então, seria a versão mais correta, no meio de tantas variantes? Teria, o mito, uma única intenção? Se sim, estariam estas versões tratando do mesmo mito ou de mitos diferentes, embora parecidos? Se não, como variantes de um mesmo mito podem representar ideias opostas? Porque? Não seriam mitos diferentes? Existiriam versões erradas do mito? As questões se multiplicam. No entanto, ao mergulharmos um pouco mais fundo no universo mitológico, aprendemos que o mito tem uma lógica própria, uma forma particular de se relacionar com o indivíduo e com a sociedade. Afinal, o que é “mito”? Como um dramaturgo pode se certificar de que está optando pela melhor versão ou a mais correta? Aliás, a melhor seria a mais correta?

2. O mito

“Mentiras sinceras me interessam...”²²

Cazuza e Frejat

Conforme enunciamos, temos como finalidade, neste momento do trabalho, definirmos o que seja “mito”. Tarefa de aparência simplória, mas, na realidade, um tanto quanto complexa. Inúmeros estudiosos já se debruçaram sobre essa pequena palavra, com o intuito de explicitar o seu significado: Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Erich Fromm, Melanie Klein, Mircea Eliade, Erich Neumann, Umberto Eco, Roland Barthes, Foucault, Claude Lévi-Strauss, Gaston Bachelard, Junito de Souza Brandão, Joseph Campbell e Roberto da Matta, só para citar alguns, aleatoriamente. Todavia, segundo nos diz Everardo da Rocha, em seu introdutório e esclarecedor livro "O que é mito" (1986), embora quase não haja consenso entre as muitas escolas que se propuseram a analisar o que seja o mito, todas elas concordam que se trata de algo que deva ser interpretado, decifrado, a semelhança de um enigma: "O que subsiste de comum nestes muitos e alternativos discursos sobre o mito é a ideia de que o mito está, efetivamente, ligado à possibilidade de ser interpretado" (ROCHA, 1986, p. 5).

²² *in* **Maior abandonado**, do LP "Maior abandonado", da banda Barão Vermelho. Gravadora Som Livre, 1984.

2.1. Senso comum

Na linguagem informal, do dia a dia do mundo contemporâneo, entre indivíduos não compromissados com o falar acadêmico, imbuídos apenas do senso comum, próprio do conhecimento empírico, é comum a palavra "mito" ser utilizada, certas vezes, para designar simplesmente um conceito falso, uma convenção equivocada, um "preconceito", ou uma narrativa fantasiosa, como uma lenda folclórica ou uma "lenda urbana", que não corresponde a realidade, uma mentira que, no entanto, por algum tempo muitos acreditaram (ou ainda acreditam) ser verdade. Exemplos: "no Brasil não existe preconceito de cor" (mito do Brasil tolerante), "os comunistas comem crianças" (mito do comunismo como sendo um sistema adotado por indivíduos desumanos, cruéis e "sem alma"), "não existe judeu pobre" (mito do poder e da dominação judaica sobre os outros grupos sociais), "no capitalismo todos tem a mesma chance de obter sucesso profissional e econômico" (mito da igualdade existente no sistema capitalista) ou "mulheres são mais distraídas que homens, no trabalho" (mito da incompetência feminina para exercer determinadas funções e mito de inferioridade do gênero feminino). Enquanto que, noutras vezes, a palavra "mito" é utilizada para designar uma personalidade que se destacou pela realização de feitos extraordinários, para o bem ou para o mal. Exemplos: Pelé ("o rei do futebol"), Ayrton Senna ("o maior piloto de Formula 1, de todos os tempos"), Lula ("o melhor presidente que o Brasil já teve", ou "o mais corrupto"), Leonardo da Vinci ("o maior gênio de toda a história"), Hitler ("a encarnação da maldade"), Elis Regina ("a maior cantora do Brasil) e etc.. Ainda assim, tais exemplos exigem que o indivíduo comum exerça algum grau de interpretação, como indica Everardo da Rocha, a fim de que a natureza de cada um dos mitos seja revelada, conforme enunciamos acima entre os parênteses.

Assim, segundo elaboraram determinadas escolas que se dedicaram a estudar o mito (algumas das quais pinçaremos adiante), o mito irá exercer um papel fundamental na formação do caráter social, da personalidade de cada um dos segmentos sociais que o adota - como exemplo a ser seguido ou evitado, por exemplo, consciente ou inconscientemente -, ou que o rejeita, uma vez que a simples rejeição de um mito não desfaz, necessariamente, a sua especificidade mítica, por vezes até a reforça, dando-

lhe brilho e destaque dentro do cosmos social, pois a eficácia do mito não está relacionada com a fé, crença, que determinado grupo deposita nele, uma vez que o mito não é "uma verdade". Afinal, de acordo com o que vários pensadores já explicitaram, a verdade não existe, é apenas um ponto de vista abraçado por um conjunto específico de indivíduos, circunscritos num território delimitado, em um particular período temporal. Frederich Nietzsche sentenciou: "Não há fatos eternos, como não há verdades absolutas" (2007). Oscar Wilde escreveu: "Se alguém diz a verdade, pode estar certo de que será descoberto, mais cedo ou mais tarde" (1909)²³. E disse: "Verdade, em assuntos de religião, é simplesmente a opinião que sobreviveu" e "A verdade jamais é pura e raramente é simples"²⁴. Millôr Fernandes disse: "Nada é mais falso do que uma verdade estabelecida" e "Fique tranquilo: sempre se pode provar o contrário"²⁵. Sigmund Freud popularizou: "O falso é às vezes a verdade de cabeça para baixo"²⁶. E Platão, antes de todos, eternizou, no diálogo com Teeteto, ao narrar o pensamento do sofista Protágoras: "O homem é a medida de todas as coisas, das que são como são e das que não são como não são" (2005), indicando que para aquele pensador a verdade era uma ideia subjetiva, relativa, ou seja, mutável. Everardo da Rocha resume:

"A eficácia do mito e não a verdade é que deve ser o critério para pensá-lo. [...] Em última instância, a própria ideia de verdade é um conceito discutível. Muitos pensadores acreditam que ela não exista e que o que chamamos de verdade não passe, no fundo, de uma versão bem-sucedida sobre um determinado acontecimento. [...] Qualquer verdade que por acaso se encontre no mito será relativa, seja porque a própria definição de verdade é problemática, seja porque o mito não parece estar muito preocupado com ela." (ROCHA, 1986, p.6).

²³ V.6 Página 176.

²⁴ Frases atribuídas a Oscar Wilde no site https://pt.wikiquote.org/wiki/Oscar_Wilde. Acesso em 26/8/2015.

²⁵ Frases atribuídas a Millôr Fernandes no site http://www.brasilwiki.com.br/noticia.php?id_noticia=49223. Acesso em 26/8/2015.

²⁶ Frase atribuída a Freud, no filme "Freud Além da alma", dirigido por John Huston e lançado em 1963.

Junito de Souza Brandão nos brinda com o seguinte raciocínio, completado pelo de Pierre Grimal:

“O mito, porém, não possui outro fim senão a si próprio. Acredita-se nele ou não, à vontade, por um ato de fé, se o mesmo parece ‘belo’ ou verossímil, ou simplesmente porque se deseja dar-lhe crédito. Assim é que o mito atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações.” (BRANDÃO, 2004, p.14).

“[...] o mito acabou por viver uma vida própria, a meio caminho entre a razão e a fé... Até os filósofos, quando o raciocínio atingiu o seu limite, recorreram a ele como a um modo de conhecimento capaz de comunicar o incognoscível.” (GRIMAL *apud* BRANDÃO, 2004, p.14).

Dessa forma, para aquele que acredita em Jesus, Cristo é a verdade; é aquele que se sacrificou para expiar os pecados do mundo. Contudo, ainda para aqueles que não acreditam que o nazareno tenha sido o filho de Deus, o messias enviado pelo Nosso Senhor, ou para aqueles que nem acreditam que ele tenha existido, ainda assim é praticamente impossível, ao menos na contemporaneidade e em grande parte do mundo que existiu nos últimos dois mil anos, escapar da sua influência mítica, o que faz com que Jesus Cristo seja um dos maiores mitos toda a história do homem (junto com Moises, Buda, Maomé e Édipo, dentre outros).

Bem diverso, contudo, é o mito da cantora Elis Regina, por exemplo, considerada por determinado grupo social como o grande mito da Música Popular Brasileira, a maior voz surgida até hoje no universo da canção nacional (mesmo ela tendo falecido a mais de 30 anos, em 1982). Dona de um estilo insuperável, Elis unia emoção e técnica a serviço de um repertório de primeira grandeza. Porém, ainda assim, há quem ache que a “Pimentinha”²⁷ foi apenas mais uma cantora acima da média. Nem mesmo boa cantora terá sido, dirão alguns poucos. E ousa dizer que grande parte das novas gerações já nem a conhece direito, fazendo-me supor que num futuro breve sua

²⁷ Apelido dado por Vinicius de Moraes à cantora Elis Regina.

história perderá por completo as características próprias do mito, que ainda marca indelevelmente apenas um seletto grupo sócio-cultural de fãs, composto majoritariamente por indivíduos nascidos até meados da década de 70. Pois, assim são os mitos contemporâneos (como os de Pelé, Ayrton Senna, Lula, Leonardo da Vinci, Hitler, Elis Regina e outros tantos): de fôlego curto, de duração breve, comparados aos mitos clássicos (como o de Jesus Cristo). Contudo, trata-se apenas de uma suposição. Se tal ou tais mitos contemporâneos terão, de fato, uma vida ligeira, de poucas gerações, por vezes nem gerações, apenas verões, ou se ingressarão no rol dos mitos seculares, milenares, como o do salvador crucificado, somente o tempo poderá confirmar. Torceremos, contudo, para que ao menos o mito da maldade encarnada no homem, representado pela persona de Hitler, permaneça eternizado ao longo das gerações que se sucederão no próximos séculos e até milênios; que nenhum outro seja capaz de superá-lo, naquilo em que se destacou; que a humanidade não se esqueça jamais de todo o sofrimento que ele causou; e que a sua história fique para todo o sempre marcada, como uma cicatriz indelével, no inconsciente coletivo, representando o mito mais trágico e desprezível de todos os mitos que encarnaram a maldade no homem.

2.2. Teorias, métodos de análise e escolas

No entanto, quando voltamos nossa atenção exclusivamente para a mitologia clássica, percebemos outras características próprias daquilo que, por meio de inúmeras tentativas de se chegar a uma definição precisa, convencionou-se, dentro do mundo acadêmico, chamar de mito, mesmo sem haver unanimidade em todos os requisitos.

Na busca pelo melhor sentido, surgiram algumas escolas do estudo do mito (naturalista, historicista, animista, estruturalista, psicológica, etc.), a grande maioria surgida entre o fim do século XIX e o início do século XX, inicialmente em oposição à escola simbólica criada a partir dos escritos de Friedrich Schelling, que havia, por sua

vez, surgido em oposição à escola alegórica, da qual pertenciam, dentre outros, Teógenes, de Régia (séc. VI a.C.), Plutarco e Heráclito (ambos do séc. I).

Da escola alegórica, pode-se dizer, simplificadamente, que a mesma interpretava o mito como representação de algo outro, que não ele mesmo. Assim é que, por exemplo, Teógenes vai relacionar as divindades aos elementos da natureza e as suas respectivas ações a determinadas disposições espirituais.

Já da escola simbólica, dizemos, igualmente de forma sucinta, que pregava justo o contrário: a necessidade de enxergar o mito como algo em si. Recortamos um trecho do livro “Mito e Metafísica” (1979), de Georges Gusdorf, em que o autor cita o filósofo Schelling:

“Schelling, de resto, já tinha sentido muito vivamente que o essencial, no mito, era o sentido direto. ‘As representações mitológicas, escrevia ele, não foram nem inventadas, nem livremente aceitas. Produtos de um processo independente do pensamento e da vontade, elas eram para a consciência que lhes fazia registro, de uma realidade incontestável e irrefutável. Povos e indivíduos não passam de instrumentos deste processo que ultrapassam seus perspectivas horizontes e a cujo serviço eles se colocam sem nem se quer compreenderem’” (SCHELLING *apud* GUSDORF GUSDORF, 1980, p. 35).

Com a afirmação acima, Schelling antevê aquilo que somente mais tarde será elaborado por Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, ou seja, que o mito nasce “de um processo independente do pensamento e da vontade” e que a partir do seu nascimento passa a ser “uma realidade incontestável e irrefutável” “para a consciência”. Além disso, o filósofo alemão ainda afirmava que era necessário que se fizessem leituras literais dos mitos.

“É preciso compreende-la [a mitologia] tal como ela se exprime, como se não houvesse nenhum outro subentendido, e como se ela não dissesse se não isso mesmo que diz” (SCHELLING *apud* GUSDORF, 1980, p. 35).

Nesse caso, porém, Schelling se opunha ao pensamento de Freud e Jung, que seguia na direção do entendimento de que mito deveria ser visto como um símbolo que devesse ser interpretado (falaremos adiante, com maior propriedade, das interpretações do mito feitas por Freud e Jung), ao mesmo tempo em que se alinhava ao entendimento da escola do mito e do ritual, por estarem ligadas às religiões e, assim, enxergarem o mito com uma maior literalidade.

Vejamos adiante o que falavam/falam algumas dessas escolas que vieram *a posteriori*.

2.2.1. Escolas naturalista, historicista, animista e escola do mito e do ritual

Resumidamente, para a escola naturalista, por exemplo, o mito nasce da relação contemplativa do homem primitivo com as forças indomáveis e incompreensíveis da natureza. Destacamos, dessa escola, o linguista, orientalista e mitólogo Friedrich Max Müller, para quem o sol ocupava um papel de destaque entre todos os mitos, em oposição à "Sociedade para o Estudo Comparativo do Mito", cujos adeptos criam que a lua, e não o sol, era o mito que mais exercia influência no comportamento social das primeiras civilizações.

Já para a escola historicista, os mitos não passam de espécies de crônicas de eventos passados, contados e recontados através dos tempos. Porém, como "quem conta um conto aumenta um ponto", conforme diz o dito popular, às narrativas originais, supostamente verídicas, foram, ao longo dos séculos, sendo agregadas narrativas fantásticas, moldando os mitos segundo as formas fantásticas como os conhecemos hoje. Todavia, como eu disse, o mais importante a salientar é que, para essa escola, todo mito teria como gêneses um fato real.

A escola animista, fundada pelo antropólogo evolucionista Sir Edward Bunnett Tylor, se dedicava a explicar os mitos "primitivos", próprios, segundo ela, dos estágios mais "infantis" do desenvolvimento humano, relacionando os seus nascimentos com a história das religiões e dos princípios gerais da evolução das sociedades. Para os que partilhavam das ideias dessa escola, as sociedades "primitivas" tinham o hábito de "animar", "personificar" ou "espiritualizar" qualquer fenômeno ou ser (humano e não humano) da natureza, criando, assim, um duplo (corpo e espírito).

A escola animista, por se dedicar tão intensamente ao estudo das relações do mito com as religiões, acabou por pavimentar a estrada por onde seguiu a escola do mito e do ritual, eventualmente chamada escola funcionalista, iniciada com a publicação de "Themis", de Jane E. Harrison, em 1912. Essa escola defendia a tese de que o mito estaria ligado originalmente e necessariamente ao ritual, ou melhor, que o mito seria, conseqüentemente, a parte falada do rito. Samuel H. Hooke, um dos maiores representantes desse pensamento, em seu livro "The Labyrinth" (1935), afirma:.

"No princípio, a coisa dita e a coisa feita se achavam inseparavelmente unidas, embora no transcurso do tempo elas viessem a divorciar-se e dessem origem a formas literárias, artísticas e religiosas amplamente diferentes" (HOOKE *apud* PATAI, 1974, p.33).

Outrossim, na tentativa de resumir o conceito de mito, Lorde Raglan, que também aderiu à escola do mito e do ritual, vai afirmar que mito "é simplesmente uma narrativa associada a um rito"²⁸ (RAGLAN *apud* PATAI, 1974, p.33), sentença que provavelmente inspirou Van der Leeuw a declarar que rito "é o mito em ação"²⁹ (LEEUEW, *apud* GUSDORF, 1980, p.36).

Geoges Gusdorf, usa a mitologia cristã para exemplificar:

²⁸ Lorde Reglan, "Mito e Ritual", *Journal of American Folklore* VXVIII (outubro-dezembro de 1955), 454; cf. Reglan, *The Hero* (Londres, 1936), p.145.

²⁹ LEEUEW, Van der, "*L'homme primitive et la Religion*", trad. Francesa, Alcan, p.120.

“O gesto, a palavra, a atitude ritual não devem ser considerados nos seus pormenores, como um automatismo da piedade. O rito é um fenômeno de primeiro plano que se inscreve na retaguarda do mito. O rito visa o mito; poder-se-ia mesmo dizer que ele tem a virtude de suscitá-lo ou pelo menos de reformulá-lo. O rito é uma maneira de contar esta história, que não é uma história, com o corpo e com as mãos, é um modo de se incorporar nela juntamente com a sua reencarnação na terra dos homens. O sinal da cruz prolonga e atualiza para o fiel a história e o sacrifício de Cristo” (GUSDORF, 1980, p.36 e 37).

Joseph Campbell vai escrever que “através do ritual, atinge-se aquela dimensão que transcende a temporalidade, aquela dimensão da qual a vida provém e para a qual retorna” (Campbell, 1990, p.92), e seguirá com seu raciocínio: “o ritual é o cumprimento de um mito. Ao participar de um ritual você participa de um mito” (Campbell, 1990, p.95), “a função do ritual é lança-lo para fora, não leva-lo de volta ao lugar de onde você tem estado o tempo todo” (Campbell, 1990, p.97). Prosseguindo na mesma linha, Junito de Souza Brandão vai afirmar: “o rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora” (BRANDÃO, 2004, p.39). E segue adiante: “o rito, reiterando o mito, aponta o caminho, oferece um modelo exemplar, coloca o homem na contemporaneidade do sagrado” (BRANDÃO, 2004, p.40).

Ao se referir às sociedades arcaicas, em seu livro *Mito e Realidade* (1963), Mircea Eliade escreveu:

“... conhecendo o mito, conhecesse a “origem” das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento “exterior”, “abstrato”, mas de um conhecimento que é “vivido” ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação” (ELIADE, 2013, p.22).

E continua:

“‘Viver’ os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente ‘religiosa’, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida cotidiana” (ELIADE, 2013, p.22).

Outra passagem que merece destaque, em relação a esse tema, é a que Mircea escreveu no livro “Cosmos e História, o mito do eterno retorno” (1954):

“[...] um objeto ou um ato torna-se real apenas na medida em que imita ou repete um arquétipo. Assim, a realidade é adquirida exclusivamente através da repetição ou participação; tudo o que carece de um modelo exemplar é ‘sem sentido’, ou seja, ela não tem realidade.”³⁰ (ELIADE, 1959, p.34).

Assim podemos concluir, com Junito de Souza Brandão, que a repetição ritualística do arquétipo, ou seja, o rito, “aspecto litúrgico do mito”, “transforma a palavra em ‘verbo’”, “abole o tempo profano e recupera o tempo sagrado do mito” (BRANDÃO, 2004, p.40). Qual um poeta, Brandão sacramenta:

“É precisamente essa reversibilidade que liberta o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo. O profano é o tempo da vida; o sagrado o ‘tempo’ da eternidade” (BRANDÃO, 2004, p.40).

Raphael Patai, sendo menos poético e mais didático, ainda se referindo à escola do mito e do ritual, vai pontuar da seguinte forma: “(1) o mito é a parte falada do ritual; (2) não há mito sem ritual; e (3) não há ritual sem mito” (PATAI, 1974, p.33).

2.2.2. Escola etnográfica

Além das contribuições das escolas acima citadas (simbólica, alegórica, naturalista, historicista, animista e funcionalista – também chamada “do mito e do ritual”), para a compreensão daquilo que chamamos “mito” (origem, significado, função...), durante o período compreendido entre o fim do século XIX e os anos 20 do

³⁰ Tradução nossa do texto a seguir: “[...] an object or an act becomes real only insofar as it imitates or repeats an archetype. Thus, reality is acquired solely through repetition or participation; everything which lacks an exemplary model is “meaningless”, i.e., it lacks reality.”

século XX vimos a receber outra inestimável ajuda para o seu estudo, dessa vez advindo da Antropologia Social, sob a forma de metodologia: o trabalho de campo. Esse método de pesquisa, também conhecido como "etnografia", que serve, dentre outras coisas, para estudar os mitos de determinadas sociedades vivas, foi praticado pela primeira vez pelo antropólogo polaco Malinowski, durante os 31 meses, entre 1914 e 1918, em que viveu com os habitantes das ilhas Trobriand.

Vera Bastazin, no capítulo 6, intitulado "Literatura e Mitologia: Uma Nova Hipótese sobre as Personagens em José Saramago", do livro "Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago", vai nos brindar com as seguintes palavras a respeito de Malinowski:

"Ele [Malinowski] mostra, em suas pesquisas de campo, no livro *Primitive Psychology* (1926), que, nas sociedades arcaicas, o mito não é um meio de conhecimento científico ou pré-científico: ele desempenha funções puramente práticas e mantém as tradições e a continuidade da cultura tribal, por meio do apelo à realidade sobrenatural dos acontecimentos pré-históricos. O mito codifica o pensamento, reforça a moral, propõem certas regras de comportamento, sanciona os ritos, racionaliza e justifica as instituições sociais. Malinowski, portanto, enfoca o mito a partir de sua função eminentemente pragmática, chegando a sugeri-lo como uma espécie de "escritura sagrada" verbal que influencia o destino do mundo e dos homens" (BASTAZIN, 2006, p.88)

Já Everardo Rocha, sem deixar de reconhecer a inestimável contribuição de Malinowski, pondera:

"Em que pese a visão do mito funcional, [Malinowski] mostrou que o mito servia, "funcionava", socialmente [...] para saciar o conhecimento, a religiosidade, a moralidade, para servir de regras, embora o mito não seja "tão funcional assim". (ROCHA, 1986, p.17)

2.2.3. Escola psicológica

Antes, porém, em 1899, o médico neurologista Sigmund Freud, ao publicar seu livro “A interpretação dos sonhos”, vai fazer uma revolucionária leitura do mito de Édipo, criando o famoso complexo que leva o seu nome (Complexo de Édipo) e assinalando, dentre outras coisas, que haveriam significativos pontos de intercessão entre o fenômeno da criação dos sonhos e o nascimento dos mitos. Vejamos abaixo uma rápida observação a respeito de ambos, feita por Freud no livro citado:

“Nos sonhos, como na mitologia, a saída da criança das águas uterinas é comumente representada, por distorção, como a entrada da criança na água; entre muitos outros, os nascimentos de Adônis, Osíris, Moisés e Baco são ilustrações famosas disso” (FREUD, 1991, p.43).

Ao longo de sua vida Freud desenvolveu uma prática terapêutica que ficou conhecida como "análise freudiana", que se estabelece através da palavra. Para ele, por meio de determinada conduta terapêutica, calcada, sobretudo, na palavra, se poderia acessar ao menos parte do conteúdo inconsciente, onde se encontram os sonhos e os mitos. Aliás, para Freud, mitos e sonhos por vezes se confundem, sendo, ambos, matérias primas da psicologia, conforme escreveu na abertura do trabalho intitulado “Sobre os Sonhos”, publicado em 1901:

“Durante a época que se pode descrever como pré-científica, os homens não tinham nenhuma dificuldade em descobrir uma explicação para os sonhos. Quando se lembravam de um sonho depois de acordar, encaravam-no como uma manifestação favorável ou hostil de poderes superiores, demoníacos ou divinos. Quando começaram a florescer as maneiras de pensar próprias da ciência natural, toda essa engenhosa mitologia se transformou em psicologia” (FREUD, 1991, p.193).

Vejamos agora a passagem, do mesmo trabalho, em que o pai da psicanálise assinala o “simbolismo onírico” como semelhança de sonhos e mitos, diferenciando, desta feita, um do outro:

“O simbolismo onírico se estende muito além do âmbito dos sonhos; não é peculiar aos sonhos, mas exerce uma influência dominante similar sobre a representação nos contos de fadas, nos mitos e lendas, nos chistes e no folclore. Não devemos supor que o simbolismo onírico seja uma criação do trabalho do sonho; com toda probabilidade, ele é uma característica do pensar inconsciente que fornece ao trabalho do sonho o material para a condensação, o deslocamento e a dramatização” (FREUD, 1991, p.228).

Everardo da Rocha explica:

"A interpretação psicanalítica da mitologia [...] aponta caminhos até então não trilhados. [...] o mito se interioriza [...] ganha espaço dentro do ser humano [...] passa a ser reflexo de múltiplos movimentos de interiores. Próximo do sonho, da fantasia, do devaneio. O mito é o produto do inconsciente. Nesse lugar se origina, nesse lugar se processa. Nele, também, se realiza. Ainda mais, é do inconsciente uma forma de expressão" (ROCHA, 1986, p.17).

Também para Benes Alencar Sales, Freud, em “A Interpretação dos Sonhos”, estabelece “uma ligação entre o simbolismo do sonho e do mito”:

“Para ele [Freud], o mito é uma das experiências mais profundas da alma humana. Apresenta uma linguagem rica em significado, embora não clara, precisando ser decifrada, pois é expressa em símbolos. Como o sonho, o mito encerra dois conteúdos: o **manifesto** e o **latente**. O manifesto é o que é narrado, mas dito de forma distorcida, sem sentido aparente. O latente é o que se acha oculto, escondido na simbologia, susceptível de interpretação.

Semelhante ao inconsciente, o mito é *ilógico e irracional*” (SALES, 1999, p.110)

2.2.4. Escola analítica

Já a escola analítica, também chamada junguiana, por ter sido criada pelo psiquiatra e terapeuta Carl Gustav Jung (que começou seus estudos pelas mãos de Freud, mas em determinado momento se tornou um dissidente deste), acredita na existência do inconsciente coletivo, lugar onde segundo os adeptos dessa escola, os mitos se encontram:

"Os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente coletivo são "arquétipos" que existem sempre a *priori*" (JUNG, 2001, p.31).

"O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve a sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*" (JUNG, 2002, p.53).

Aqui cabe um "parênteses" para falarmos um pouco de arquétipo. Segundo a escola neoplatônica, que vigorou entre os séculos III e IV, e se baseava nas ideias de Platão, mas não somente (os neoplatonistas tiveram várias influências, além da filosofia platônica, como, por exemplo, das religiões egípcia e judaica, dentre outras), o termo "arquétipo" servia para designar o "modelo ideal" platônico. A filosofia cristã (principalmente por meio da obra do filósofo e teólogo Santo Agostinho, que viveu durante o chamado Cristianismo Primitivo) adaptou o termo passando a utilizá-lo para designar aquilo que teria sido idealizado por Deus, ou seja, para designar o ideal divino. Porém, é somente através da psicologia analítica, criada por Jung, que o termo passa a designar algo correlato a "mito". Para Jung, "arquétipo" seria o vocábulo utilizado para

determinar aquilo que, por meio de imagens ou narrativas, representa um tipo arcaico, primordial, ou seja, existente desde os tempos mais remotos da civilização, no “inconsciente coletivo”. Todavia, segundo Jung, mesmo se manifestando por meio de imagens e narrativas, o “arquétipo”, ou, conforme ele também se referia, as “imagens primordiais”, nunca terão uma forma fixa, que as aprisione ou que dê conta de sua totalidade:

“Nenhum arquétipo pode ser reduzido a uma simples fórmula. Trata-se de um recipiente que nunca podemos esvaziar, nem encher. Ele existe em si apenas potencialmente e quando toma forma em alguma matéria, já não é mais o que era antes. Persiste através dos milênios e sempre exige novas interpretações. Os arquétipos são os elementos inabaláveis do inconsciente, mas mudam constantemente de forma.” (JUNG, 2002, p.179).

Junito de Souza Brandão nos ajuda a compreender mais um pouco sobre aquilo que Jung chamou de “arquétipo”:

“‘Arquétipo’, do grego *arkhétypos*, etmologicamente, significa modelo primitivo, idéias inatas. Como conteúdo do inconsciente coletivo foi empregado pela primeira vez por Jung. No mito, esses conteúdos remontam a uma tradição, cuja idade é impossível determinar. Pertencem a um mundo do passado, primitivo, cujas exigências espirituais são semelhantes às que observam entre culturas primitivas ainda existentes. Normalmente, ou didaticamente, se distinguem dois tipos de imagem:

- a) imagens (incluindo os sonhos) de caráter pessoal, que remontam a experiências pessoais esquecidas ou reprimidas, que podem ser explicadas pela ‘anamnese’ individual;
- b) imagens (incluindo os sonhos) de caráter impessoal, que não podem ser incorporados à história individual. Correspondem a certos elementos coletivos: são hereditárias.” (BRANDÃO, 2004, p.37).

Concordando com Everardo Rocha:

"O inconsciente coletivo manifesta-se em padrões que ele [Jung] chama [...] de 'arquétipos'. O arquétipo significa um determinado tipo de 'impressão' psíquica, como se fosse uma marca ou imagem. Um conjunto de caracteres que, em sua forma e significado, são portadores de motivos mitológicos arcaicos [...] Reflete-se na exterioridade cultural, nasce na interioridade psíquica. Está expresso em muitos lugares, habita apenas aqui dentro". (ROCHA, 1986, p.18-19)

Ao dizer que o arquétipo está "expresso em muitos lugares", Rocha quer nos assinalar que para Jung esse conjunto de mitos e símbolos denominado "arquétipo", sintomaticamente se repetia e se repete em diferentes sociedades, em versões similares, por mais distantes que se encontrassem e/ou se encontrem tais grupos sociais, em espaço e tempo: "O inconsciente coletivo é, como diz o nome, algo compartilhado pela humanidade toda, é um patrimônio comum." (ROCHA, 1986, p.5). Junito de Souza Brandão confirma:

"Compreende-se por *inconsciente coletivo* a herança das vivências das gerações anteriores. Desse modo, o inconsciente coletivo expressaria a identidade de todos os homens, seja qual for a época e o lugar onde tenham vivido" (BRANDÃO, 2004, p.37).

Vamos finalizar esse item com as palavras do próprio Jung:

"O inconsciente coletivo é constituído, numa proporção mínima, por conteúdos formados de maneira pessoal; não são aquisições individuais, são essencialmente os mesmos em qualquer lugar e não variam de homem para homem. Este inconsciente é como o ar, que é o mesmo em todo lugar, é respirado por todo o mundo e não pertence a ninguém. Seus conteúdos (chamados arquétipos) são condições ou modelos prévios da formação psíquica em geral" (JUNG, 1973, p.408).

2.2.5. Escola estruturalista

Para finalizar nosso pequeno resumo da história do estudo do mito, é forçoso que cite o antropólogo Claude Lévi-Strauss, autor do marco literário “A Estrutura dos Mitos” (1955) e idealizador do método estrutural, também conhecido como Estruturalismo. Tal método investe na conexão estabelecida entre mito e discurso narrativo proferido através da palavra.

"A mais fundamental das ideias de Lévi-Strauss, quase que o ponto de partida, é que existe uma relação muito próxima entre o mito e a linguagem. [...] o mito é uma narrativa. Lévi-Strauss assume que o mito provém do discurso se dando a conhecer pela palavra." (ROCHA, 1986, p.34)

Roland Barthes confirma esse pensamento, lembrando que o mito é uma “fala”:

"O MITO É UMA FALA

Claro que não se trata de qualquer fala: a fala necessita de condições especiais para se converter em mito. [...] O mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Isso indica que o mito não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia; posto que é uma forma de significado, um modo.

[...] O mito não é definido pelo objeto de sua mensagem, mas pela forma como ele é pronunciado: os seus limites são formais, não substanciais”.³¹ (BARTHES, 2010, p.266)

³¹ Tradução nossa do texto abaixo, retirado do livro “Mitologías”, de Roland Barthes (editora Siglo XXI, 2010, p.34):

“MITO ES UNA HABLA

Claro que no se trata de cualquier habla: el lenguaje necesita condiciones particulares para convertirse en mito. [...] el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma. [...]

[...] El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales.”

Assim, não se deve entender a palavra “fala” no sentido estreito de seu significado, mas sim como algo amplo, podendo ser traduzido também como “imagem”, ou “gesto”, por exemplo, conforme escreveu Maurice Leenhardt:

“O mito é sentido e vivido antes de ser inteligido e formulado. Mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo como uma criança, antes de fixar-se como narrativa” (LEENHARDT *apud* BRANDÃO, 2004, p.36).

Vejamos agora as palavras do próprio Lévi-Strauss:

“A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na *história* que nele é contada. O mito é uma linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, *descolar* do fundamento lingüístico no qual inicialmente rodou” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.225).

Outro ponto essencial do pensamento desenvolvido por Lévi-Strauss é aquele que parte da compreensão já adquirida por escolas anteriores do mito, como por exemplo da escola analítica, de que é próprio do mito a existência de inúmeras versões do mesmo. Assim é que Lévi-Strauss vai afirmar categoricamente que “um mito se compõe do conjunto de suas variantes” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 234). Ou seja, para Lévi-Strauss, se não há variantes, não há mito. Seguindo por esse raciocínio, Lévi-Strauss vai desenvolver a sua análise estrutural do mito, que considera todas as variantes “na mesma medida” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 234), concluindo com a seguinte sentença: “Não existe versão ‘verdadeira’ [do mito], de que todas as demais seriam meras cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 236).

Desta forma, Lévi-Strauss compreende e reafirma essa que para ele é talvez a principal característica do mito: a repetição, embora de forma variada, em variantes.

“O método nos livra, assim, de uma dificuldade que, até agora, constituiu um dos principais obstáculos ao progresso dos estudos mitológicos, a saber, a busca de uma versão autêntica ou primitiva. Propomos, ao contrário, definir cada mito pelo conjunto de todas as suas versões. Dito de outro modo: o mito continua sendo mito enquanto for percebido como tal (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.223).

“A fórmula acima adquire pleno sentido quando lembramos que, segundo Freud, dois traumas (e não um só, como tantas vezes se tende a crer) são necessários para que nasça o mito individual que é uma neurose” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.246).

Assim, para a plena compreensão do mito, segundo Lévi-Strauss, este deve ser lido da forma tradicional, cronicamente (cada versão separadamente e dividida em partes autônomas – mitemas –, da direita para a esquerda, como se lê a maioria das histórias), e sincronicamente (agrupando todas as suas versões – mitologema), concomitantemente, conforme uma partitura orquestral, verticalmente (daí o sentido da referida prática ser chamada de “método estrutural”), evidentemente sem ignorar as suas referências, ou seja, o “onde/quando/como/porque/por quem” o mesmo foi elaborado. Segundo Everardo Rocha, Lévi-Strauss nos “diz que temos que ver o mito com um olho na sociedade que produziu e o outro olho nos demais mitos daquele contexto” (ROCHA, 1986, p.39). Porém, o melhor é finalizarmos o item com as palavras do criador do método:

“A repetição possui uma função própria, que é a de tornar manifesta a estrutura do mito. Mostramos, com efeito, que a estrutura sincro-diacrônica que caracteriza o mito permite ordenar seus elementos em seqüências diacrônicas (as linhas de nossos quadros) que devem ser lidas sincronicamente (as colunas). Todo mito possui, portanto, uma estrutura folheada que transparece na superfície, por assim dizer, no e pelo procedimento de repetição.

Contudo (este é o segundo ponto), as camadas nunca são rigorosamente idênticas. Se o objetivo do mito é, de fato, fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável quando a contradição é real), um número teoricamente infinito de camadas será gerado, cada uma delas ligeiramente diferente da que a precede. O mito irá desenvolver-se como uma espiral, até que o impulso intelectual

que lhe deu origem se esgote. O crescimento do mito é, portanto, contínuo, por oposição à sua estrutura, sempre descontínua” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.247-248).

3. Considerações finais



32

Stuart Hample

Assim, parece-nos que tanto a escola psicológica de Freud, quanto a escola analítica de Jung e a estrutural de Lévi-Strauss, em oposição às escolas naturalista e historicista, por exemplo, vão concordar com a seguinte observação de Georges Gusdorf:

“O mito designa um regime de existência caracterizado pelo fato de que suas estruturas tem validade permanente, não histórica, poder-se-ia dizer, mais ontológica. Não é, pois, suficiente dizer que os mitos perpetuam a lembrança de antigos

³² In “A vida privada de Woody Allen”, 1981.

eventos, que se teriam perdido na noite dos tempos. Situar o mito no tempo seria despojá-lo de sua modalidade existencial. [...] Trata-se, pois, exatamente, de um tempo transtemporal. É o tempo da presença total.

O fato capital para a compreensão da consciência mítica parece então ser, pois, que o mito, como estrutura ontológica, perpetua uma realidade “dada”. Isto é o essencial. Nem é preciso inventá-lo. Levá-lo em conta é o que se precisa e é quanto basta” (GUSDORF, 1980, p.38).

Junito de Souza Brandão faz coro com Freud, Jung e Gusdor, quando diz que o mito, apesar de “não se enquadrar no tempo” (BRANDÃO, 2004, p. 16), e ser totalmente “ilógico e irracional” (BRANDÃO, 2004, p. 36), “se apresenta como um sistema, que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem” (BRANDÃO, 2004, p. 13), ou quando o chama, junto com o psiquiatra e analista Carlos Byington, de “inesgotável repositório de símbolos que realizam ‘a interação do Consciente com o Inconsciente Coletivo’ ” (BRANDÃO, 2004, p. 15), entendendo, evidentemente, símbolo como “a expressão de um conceito de equivalência” (BRANDÃO, 2004, p.38).

Mas se é ilógico, como pode ser coerente? Simples, basta ser verossímil. A coerência, e não a lógica, é o atributo próprio da verossimilhança. Lévi-Strauss é taxativo:

“Tudo pode acontecer num mito. A sucessão dos eventos não parece estar aí submetida a nenhuma regra de lógica ou de continuidade, qualquer sujeito pode possuir qualquer predicado, qualquer relação concebível é possível” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.223).

Assim, se concordarmos (e concordamos) com Junito de Souza Brandão, quando este nos diz que “conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas” (BRANDÃO, 2004, p. 39), concluiremos, finalmente, então, que: mito é onde estão guardados os “segredos da origem das coisas”.

Joseph Campbell vai poetizar tudo de forma magistral, ao responder a pergunta “o que é “mito?””:

"Eu penso na mitologia como a pátria das Musas, as inspiradoras da arte, as inspiradoras da poesia. Encarar a vida como um poema, e a você mesmo como o participante de um poema, é o que o mito faz por você" (CAMPBELL, 1990, p.66).

"Mitologia é a canção do universo" (CAMPBELL, 1990, p.10).

3.1 Respondendo os problemas

Pronto, cruzamos o último portal da nossa jornada e agora estamos aptos a responder aos problemas elencados no item 1.5.: dentre tantas variantes do mito de Édipo, das clássicas às contemporâneas, qual é a mais correta? Versões com intenções diferentes estariam, na verdade, tratando de diferentes mitos? Porque variantes de um mesmo mito trazem consigo diferentes ideias? Existiriam versões erradas do mito? Afinal, como um dramaturgo pode se certificar de que está optando pela melhor versão ou a mais correta? Aliás, a melhor é a mais correta?

Como diria o esquetejador, vamos por partes:

a) Dentre tantas variantes do mito de Édipo, das clássicas às contemporâneas, qual é a mais correta?

Concordamos com Lévi-Stausse quando este afirma que “um mito se compõe do conjunto de suas variantes” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.234). Logo, “Não existe versão ‘verdadeira’ [...] Todas as versões pertencem ao mito (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.236), das clássicas às contemporâneas. São mitemas que formam o mitologema, a mitologia. O mito é justamente o contínuo movimento de sobreposição de um mitema sobre o outro, formando a tal “estrutura folheada” de que falou Lévi-Strauss. Assim, todas as

versões são corretas e necessárias para a existência do mito. A “mais correta” será aquela que melhor se adequar aos interesses do dramaturgo, diretor e/ou produtor.

b) Versões com intenções diferentes estariam, na verdade, tratando de diferentes mitos? Porque variantes de um mesmo mito trazem consigo diferentes ideias? Existiriam versões erradas do mito?

O mito não possui uma intenção. O mitema sim, possui, por vezes até mais de uma. Junito de Sousa Brandão, quando fala de obra de arte, nos dá uma pista a esse respeito:

“[...] o mito vive em variantes, e nelas se contém; e a obra de arte de conteúdo mitológico forçosamente reflete apenas uma dessas variantes” (BRANDÃO, 1992, p.238)

Logo, cada uma das variantes pode ter uma intenção diferente, o que não causa nenhum prejuízo ao mito, ao contrário, o enriquece. Aliás, essa parece ser justamente uma das prerrogativas do mito, possuir multiplicidade de ideias e intenções, em suas variantes. Ao contrário de cada uma das variantes. Desse modo, não existe versão errada do mito. Conforme disse Lévi-Strauss: “o mito continua sendo mito enquanto for percebido como tal” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.223). Assim como disse Georges Gusdorf: “Levá-lo em conta é o que se precisa e é quanto basta” (GUSDORF, 1980, p.38). E ponto.

c) Como um dramaturgo pode se certificar de que está optando pela melhor versão ou a mais correta? Aliás, a melhor é a mais correta?

Conforme mencionamos acima, para que pudéssemos avaliar se determinado ou determinados dramaturgos, diretores e/ou produtores, optaram “pela melhor versão ou a mais correta” do mito, seria preciso que soubéssemos a intenção, consciente ou inconscientemente, do dramaturgo, diretor e/ou produtor ao escolher determinada versão para realizar o(s) seu(s) propósito(s). Somente assim seríamos capazes de

avaliar se o propósito de um se coaduna com a intenção do outro. A melhor e mais correta versão seria, conseqüentemente, aquela que servisse plenamente aos propósitos do dramaturgo, diretor e/ou produtor.

3.2 Apontando para o futuro

Respondidos os problemas, ou seja, o que são “mito” e “variantes mitológicas”, estamos, por fim, devidamente capacitados para, num próximo trabalho, começar a investigar o mito propriamente dito e suas variantes, por meio da análise estrutural criada por Lévi-Strauss, ou outra que se assemelhe a ela; que decifre as intenções de cada uma das versões aqui apontadas, encarando-as de frente, conforme disse Schelling, exatamente como elas se exprimem, como se não existissem entrelinhas ou subtextos, bem como conforme nos ensinou Freud, Jung e Malinowski, ou seja, desvendando seus mistérios, suas intenções obscuras, suas “funções”. Os inúmeros Laios, Édipos e Jocastas de tantas variantes nos aguardam para serem destrinchados, desvendados, para que, assim, possamos nós também desnudarmo-nos, através deles.

Que a canção do universo continue a soar para a dança das musas.

4. Referências bibliográficas

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 2ª edição. México: Siglo XXI, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico**, volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico**, volume II. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**, volume I. 18ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**, volume III. 4ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. FLOWERS, Betty Sue (org.). São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.

COSTA, Terezinha. **Édipo**. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1**. Coleção Trans. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a Céu Aberto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DUARTE, Adriana da Silva. Apresentação geral. *In*: ESQUILO; SÓFOCLES; ARISTÓFANES; EURÍPEDES. **O melhor do teatro grego: Prometeu acorrentado, Édipo Rei, Medeia, As Nuvens – Edição comentada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIADE, Mircea. **Cosmos and History, The Myth of the eternal return**. New York: Harper Torchbooks. 1959.

EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

EURÍPEDES. **As fenícias, uma tragédia grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos (II) e Sobre os Sonhos**. Coleção Freud, vol. 05. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Edição XX. Local: Editora, ano.

GUSDORF, Georges. **Mito e Metafísica**. São Paulo : Convívio, 1980.

HAMPLE, Stuart. **A vida privada de Woody Allen**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.

HOMÉRO. **Odisséia**. São Paulo: Editora Cultrix, sem data.

HOMÉRO. **Odisséia**. São Paulo: eBooksBrasil, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **Aion** – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo. Obra completa de C. G. Jung, vol. 9/2. Petrópolis: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Obra completa de C. G. Jung, vol. 9/1. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002.

LAZNIK, Marie-Christine. **O Complexo de Jocasta**: feminilidade e sexualidade pelo prisma da menopausa. Rio de Janeiro: Companhia de Freud editora, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naif. 2012

NASIO, Juan-David. **Édipo**: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano** – um livro para os espíritos livres. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

PLATÃO. **Teeteto**. 3ª edição. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**, coleção primeiros passos, volume 151. Editora Brasiliense. Publicado em 1996 e digitalizado em 2006.

SALES, Benes Alencar. **O mito e a psicanálise**. Revista Perspectiva Filosófica – Volume VI – nº 12, 1999.

SCHELLING, **Introduction à la Philosophie de la Mytologie**. VIII.e leçon, Aubier, 1945.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

WILDE, Oscar. **Pen, Pencil and Poison – A Study in Green**, 1889.

WILDE, Oscar. **Complete Works**, Publicado por National Library Co., 1909.

5. Outras referências

5.1 Filmes de ficção

A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM. Direção de Mike Nichols, 1967.

ÉDIPO ALCADE. Direção de Jorge Alí Triana, 1996.

ÉDIPO REI. Direção de Pier Paolo Pasolini, 1967.

ÉDIPO REI. Direção de Philp Saville, 1968

ÉDIPO ARRASADO. Direção de Woody Allen, 1989.

INCÊNDIOS. Direção de Denis Villeneuve, 2011.

KEN PARK. Direção de Larry Clark e Edward Lachman, 2004.

OEDIPUS. Direção de Fernando de Felipe, 1997.

OEDIPUS ORCA. Direção de Eriprando Visconti, 1978.

OEDIPUS NO YAIBA. Direção de Toichiro Narushima, 1986.

OEDIPUS REX. Direção de Giuseppe di Liguoro, 1909.

OEDIPUS REX. Direção de Hans Hulscher, 1984.

OEDIPUS REX. Direção de Julie Taymor, 1992.

OEDIPUS REX. Direção de Theo Frenkel, 1911.

OEDIPUS REX. Direção de Tyrone Guthrie, 1957.

O SOPRO DO CORAÇÃO. Direção de Louis Malle, 1971.

PECADOS INOCENTES. Direção de Tom Kalin, 2007.

PELE DE ASNO. Direção de Jacques Demy, 1970.

PERDAS E DANOS. Direção de Louis Malle, 1992.

PODEROSA AFRODITE. Direção de Woody Allen, 1995.

PSICOSE. Direção de Alfred Hitchcock, 1960.

SPANKING THE MONKEY. Direção de David O. Russell, 1994.

5.2 Peças teatrais

ADORÁVEL GAROTO. Nick Silver, 2004.

A PARTICLE OF DREAD (OEDIPUS VARIATIONS). Sam Shepard, 2013.

ANTÔNIO MARINHEIRO (O ÉDIPO DE ALFAMA). Bernardo Santareno, 1960.

JOCASTA. Elias Andreato, 2013.

JOCASTA. Mariana Percovich, 2007.

JOCASTA LIBERTADA. Fabio Tubenclak, 2013.

ÉDIPO. Pierre Corneille, 1659.

ÉDIPO. Sêneca, sem data.

ÉDIPO. Voltaire, 1718.

ÉDIPO: A TRAGÉDIA. John Dryden e Nathaniel Lee, 1679.

EDYPOP. de Pedro Kosovisk, 2014.

INCÊNDIOS. Wajdi Mouawad, 2013.

LAIO E CRÍSIPO, de Pedro Kosovisk, 2015.

UPDATING JOCASTA. Fabio Tubenclak, 2015.

5.3 Telenovelas

MANDALA. Dias Gomes, 1987/88.

O CLONE. Glória Perez, 2001/02.

5.4 Óperas e musicais

ÉDIPO. Libreto de Edmond Fleg e música de George Enescu, 1936.

ÉDIPO. Wolfgang Rihm, 1987.

OEDIPUS REX. Libreto de Jean Cocteau e música de Ígor Stravinski, 1927.

LILITH E O SONHO DE LAIO. Libreto de Fabio Tubenclak e música de Rubens Tubenclak, 2005.

5.5 Documentários em DVD

O PODER DO MITO, disco 1. Coleção O Poder do Mito. PBS (Public Broadcasting System). Estados Unidos. Distribuidora Log On editora multimídia, 2009.

O PODER DO MITO, disco 2. Coleção O Poder do Mito. PBS (Public Broadcasting System). Estados Unidos. Distribuidora Log On editora multimídia, 2009.

A JORNADA DO HERÓI. Coleção O Poder do Mito. PBS (Public Broadcasting System). Estados Unidos. Distribuidora Log On editora multimídia, 2009.

SUKHAVATI - UMA JORNADA MÍSTICA. Coleção O Poder do Mito. PBS (Public Broadcasting System). Estados Unidos. Distribuidora Log On editora multimídia, 2009.