

# Práticas Crepusculares:

## Mytho, Ciência & Educação no Instituto Butantan

- Um estudo de caso em Antropologia Filosófica -

**Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos<sup>1</sup>**

Fragmentos adaptados dos volumes I e II da Tese de Doutorado na área de Filosofia da Educação (FEUSP, 1998) para fins didáticos. A paginação correta, bem como as ilustrações, devem ser consultadas nos originais à disposição nas bibliotecas da Faculdade de Educação (FEUSP) e do Instituto Butantan (SP).

### I.1.4. Estrutura mítica de sensibilidade Mística

*"As cinco cores cegam o olho  
As cinco notas ensurdecem o ouvido  
Os cinco sabores entorpecem o paladar  
A competição e a caça embrutecem o homem  
O que embota os sentimentos faz realizar esforços nocivos  
Mas o Sábio favorece o ventre, e não o olho  
Assim rechaça este e persiste naquele."  
(Lao-Tsé:41)*

**A** última dominante reflexa que aqui tratamos será aquela a qual Freud associou o primeiro exercício de prazer pelo impulso libidinal: a sucção e todo o complexo digestivo da alimentação, do ingerir e seus adjuvantes térmicos, táteis, olfativos e gustativos. É o que Durand denominará de **dominante digestiva**. A partir daqui se desenvolvem as representações simbólicas de inversão e de intimidade.

No primeiro caso, o simbolismo da inversão, as imagens são completamente eufemizantes com suas figuras femininas (maternas) e feminóides ligadas à profundidade aquática e telúrica. É o alimento que se absorve em toda a sua riqueza, pluralidade e fecundidade indo até às vísceras. O que o heróico vê como queda, aqui será percebido como "*descida*" às profundezas, ao ventre sexual e digestivo de maneira lenta e gradual.

Em vez de antitética e polêmica como no caso da estrutura heróica, a estrutura mística se faz antífrase repetitiva: em vez de Cabo da Tormenta, será chamado de Cabo da Boa Esperança. Os fenômenos de encaixamento, de acoplamento se expressam nos mitos cujo exemplo mais significativo é o de *Jonas e a Baleia*<sup>2</sup>: "aquele que é tragado". O animal por ser sagrado não possui os dentes dilacerantes, mas *engole*. Por sua vez também aquele que traga, e portanto, uma das imagens mais comuns será a do *peixe*. O Cristo Grande Pescador e ao mesmo tempo peixe<sup>3</sup>. Assim como o peixe, a miniaturização das coisas (*gulliverização*) será uma constante: a força dos cardumes. A mesma miniaturização tão presente na artesanaria das Américas e da Ásia, pois se viaja para o interior das substâncias num mergulho em profundidade em que o pequeno se agiganta e o cosmos se miniaturiza. Na mesma família de imagens surgem homúnculus, duendes, anões...

Outro ventre materno será a grande "*noite escura*". A mesma noite mística de São João da Cruz. Noite: lugar das ambivalências, água espessa que traga o homem ao grande repouso (*nirvana*) na harmonia musical do infinito. Ou então, o penetrar na terra pelas cavernas e grutas, sendas que nos engolem como o surco vaginal. E a grande imagem mística por excelência será a *mulher*<sup>4</sup>. É através de seu símbolo que se tentará dominar o tempo nesta estrutura que evidencia a ambigüidade do vínculo *Eros-*

<sup>1</sup> Livre-docente em Cultura & Educação, professor de mitologia, Lab\_Arte – FEUSP – site: [www.marculus.net](http://www.marculus.net)

<sup>2</sup> Bachelard chama de *Complexo de Jonas*, 1990a:101 ss.

<sup>3</sup> Durand, 1981:198.

<sup>4</sup> "*Orfeu solitário, e o seu único recurso é a mulher-messias.*" (Durand, 1982:103). "*A mulher é, portanto, como o anjo, o símbolo dos símbolos.*" (Durand, 1988:36).

*Cronos-Thanatos*<sup>5</sup>: amor, tempo e morte. *Mamacocha* incaica, *Mama Killa* (*Madre Luna* dos quéchuas andinos), *Ishtar*, *Astarté*, *Afrodite*, a *Chaupiñanka* andina e tantas outras, que são a completa inversão da mulher fatal, perigosa, enganadora e pecadora vista pela estrutura heróica. Os surrealistas souberam expressar muito bem em suas obras imaginárias esta mulher-deusa mais que deusa-mulher, pois não se trata de vencer a face escura do tempo e da morte, mas de deixar-se tragar por eles para ganhar o eterno. A esposa e amante, *Gala*, do pintor surrealista Salvador Dalí, presente na maioria de suas obras, exemplifica muito bem a imagem da mulher na estrutura mística. Vejamos este outro exemplo na literatura védica:

"(...) ela tinha as pernas enfeitadas com sinos de tornozelos e jóias, que retiniam suavemente entre as pregas de seu sari. Os seios rijos de Rukmini estavam untados com kunkuma e açafão; desse modo, a beleza dela se intensificava com o reflexo da cor avermelhada que emanava de seus seios cobertos. A parte inferior bem elevada de suas nádegas estava enfeitada com uma cinta de renda cheia de jóias, e em seu pescoço estava pendurado um medalhão de grande esplendor. Além disso, por estar ocupada no serviço ao Senhor Krshna, e apesar de àquela altura já ter idade suficiente para ter filhos crescidos - o belo corpo dela não tinha igual nos três mundos. Se levamos em consideração o belo corpo dela, parece que o cabelo encaracolado sobre sua cabeça, os belos brincos pendurados na orelha, a boca sorridente e o colar de ouro - tudo se combinava para lançar chuvas de néctar; e ficou provado claramente que Rukmini era nada mais nada menos que a deusa Fortuna original, a qual se dedica sempre a servir os pés de Narayana." (**Prabhupada**, 10.o canto do *Srimad-Bhagavatam* de Srila Vyasadeva, 1977, cap.25:179).

No segundo caso, o simbolismo da intimidade, se faz presente no penetrar nas grutas e cavernas, a tumba será o repouso assimilado ao berço, tal como a crisálida abriga a lagarta que se converterá em bela mariposa:

"Suspirar la brisa y suspirando lejos y abre el capucho de una blanca rosa.  
Sale el gusano de su prisión de seda y se convierte en linda mariposa"<sup>6</sup>

Os sarcófagos são estas crisálidas humanas em que o corpo será conservado pelas *ataduras*, pela junção. Pois, o tragado é conservado. Não se tem a dilaceração e a mastigação dos dentes ferozes e animais, mas são eufemizados pela sucção protetora. O herói místico ou o santo, geralmente é abandonado sobre o elemento primordial (a água ou a terra), cujo nascimento milagroso de uma virgem mítica é duplicado com os elementos naturais<sup>7</sup>.

Uma certa necrofilia romântica que assimila mãe e morte no controle do tempo (*Eros-Cronos-Thanatos*), daí a associação mística entre mãe, matéria, mar e morte. Lembremos da homologia semântica em francês de *mér* (mar) e *mère* (mãe). Para tanto, os símbolos da intimidade serão recorrentes: a caverna, o castelo, a casa, o rincão natal, o lugar sagrado, o templo, o *Sancto Sanctorum*, o bosque sagrado; numa palavra: o **centro** - a busca da intimidade no labirinto iniciático representado pela mandala<sup>8</sup>. Assim também será a morada sobre a água, o barco (o *Nautilus* de Julio Verne) que por vezes possui um navegante fúnebre que nos leva à outra margem<sup>9</sup>; ou mesmo a concha que abriga a pérola, a mesma concha-útero marinho do nascimento de Afrodite<sup>10</sup>.

Sinônimos psicológico destas imagens são a *taça*, o copo, o cálice, em que o abismo aterrador da estrutura heróica é eufemizado. Temos aí o *Santo Graal*, o cálice sagrado, o recipiente mágico, ou seja, aquilo que *contém* e que nos remete também ao *contido*: a substância colorida que dá vida, o alimento arquetípico, o leite, o vinho, o sangue, o mel, as tetas místicas que alimentam *Rômulo* e *Remo*, o bom seio (a elipse erótica do movimento dos astros cujo mamilo queremos beijar), a água da vida, ou mesmo a aguardente, o whisky gaélico, isto é, a comunhão pela embriaguez.

Estamos no **Regime Noturno** das imagens, na sua **estrutura mística**, onde se afirma a perseverança e a duplicação, a gliscromorfia<sup>11</sup>, a miniaturização do micro-cosmo e toda a sensorialidade possível na representação imagística. Sensorialidade que desponta na viscosidade cromática de Van Gogh, na sua semântica da cor (p.261), onde uma onda furiosa e terna configura seu torvelinho pictórico. Durand afirma ser irresistível a comparação de sua pintura, com seus girassóis, flores, pontes, rosas; com o estilo

<sup>5</sup> Durand, 1981:184.

<sup>6</sup> Trecho de um pólo margariteño do folclore venezolano recopilado na voz de *Soledad Bravo*.

<sup>7</sup> Durand, 1981:225.

<sup>8</sup> Durand, 1981:235.

<sup>9</sup> Quando se trata de um *psychopompo*, aquele que conduz entre dois mundos, o elemento passa a ser hermesiano, e portanto, dramático.

<sup>10</sup> Durand, 1981:241.

<sup>11</sup> Propensão ao ato de unir, vincular, soldar, atar, aproximar, colar. Portanto, adesividade a um ou vários elementos, viscosidade. Durand, 1981, pp 258-259.

*Kwachô* da pintura japonesa e da estética taoísta (p.264), pois basta ao pintor Zen, um bambú: “observe-o, seja ele por dez anos, depois esqueça tudo e pinte-o”<sup>12</sup>.

Os esquemas verbais desta estrutura mística estarão centrados no *descer*, no *possuir* e ao mesmo tempo no *ser possuído*, onde se confundem o ativo e o passivo; e no *penetrar*, cujos arquétipos mais visíveis são o profundo, o calmo, o quente, por sua vez, íntimo e, portanto, escondido. Seus desdobramentos lógicos no âmbito filosófico, alquímico e artístico serão os princípios de **analogia** e **similitude**. **Dioniso** festeja entre nós.

Portanto, Durand identifica quatro sub-estruturas básicas na estrutura mítica de sensibilidade mística:

- . reduplicação e perseverança (acoplamento)
- . adesividade e viscosidade (glicosmorfia)
- . realismo sensorial; e
- . miniaturização (gulliverização)<sup>13</sup>.

Para ilustrar, vejamos a segunda lembrança de Jung:

“Outra lembrança: estou sentado em nossa sala de jantar, do lado oeste da casa, numa cadeira alta de criança e bebo a colheradas leite quente onde estão mergulhados pedacinhos de pão. O leite tem um gosto bom e seu cheiro é característico. Pela primeira vez tive a consciência de perceber um odor. Foi o instante em que, desse modo, me tornei consciente do olfato. Essa lembrança remonta também a um passado muito distante.” (Jung, 1995:21).

Os elementos místicos são evidentes: dados sensoriais como quente e cheiro além do alimento divino por excelência: o leite. Iguamente, percebemos a ação desta estrutura mítica de sensibilidade mística em Mounier, segundo Jean Lacroix: “Também Mounier está a frente como profeta da transcendência e da imanência, da eternidade e da presença. Nós encontramos a unidade de seu profetismo, a origem de todo seu pensamento e toda sua ação: é seu momento mais interior, sua inspiração ao mais íntimo. Seu profetismo é essencialmente ligado a uma escatologia, como em Berdyaev que ele conheceu e teve influência. Para ambos, a idéia de progresso indefinido é contraditório em termos. Todo progresso é determinado. O cristianismo não pode ser ultrapassado: ele não é somente progressivo, mas escatológico, o que significa que ele dá seu sentido à história.”<sup>14</sup>

O elemento interior e escatológico desta estrutura mítica de sensibilidade nos remete ao “filho do Céu nascido em Nysa”, **Dioniso**<sup>15</sup>. Deus de origem trácia, é um olímpico novo na *pólis* e cuja assimilação foi lenta e plena de resistências devido ao seu caráter orgiástico. Somente no campo é que foi rapidamente assimilado. No mundo romano é chamado de *Baco*, derivado do grego *Bákkhos* que significa “videira, vinho”, sendo assim o deus do delírio, do misticismo e também do teatro. Deus “nascido duas vezes”, o primeiro Dioniso é filho de Zeus e de *Perséphone*, a deusa da morte e das entranhas da terra, ânima de *Hades* (*Plutão* latino), por isso também chamado Dioniso, o *Zagreu*.

Sendo o predileto pelo senhor dos deuses e, portanto, seu sucessor, Zeus confia o menino a Apolo e às *Curetes* para levá-lo para as florestas do monte Parnaso. No entanto, a *moíra* decide ao contrário: Hera enciumada envia os Titãs para destruí-lo. E então principia toda uma narrativa iniciática: com os rostos polvilhados de gesso, os Titãs transformados em “fantasmas” (*eidola*), atraem o pequeno Dioniso com brinquedos: *crepundia* (chocalho), ossos, piões, carrapetas e um espelho. Brandão, baseado em Mircea Eliade nos esclarece que não há cerimônia iniciática sem alguma forma de ruído ou acompanhamento musical (as *crepundia*)<sup>16</sup>.

Este acompanhamento musical, no folclore de vários países, se converteu nas várias formas em que se mesclam tambores e flautas: *tamboriladas* (México), *pinkilladas* (Andes), rituais de iniciação (Tibet), bandas de pífanos (nordeste brasileiro), *estampies royales* (séc. XIII, predominantemente na França), *tarkeadas* (Bolívia), etc. que guardam entre si significativas semelhanças rítmicas no compasso ternário e inclusive nas suas formas melódicas.

As procissões dionisiacas são características justamente por serem barulhentas, o que teria dado origem aos *ditirambos*, ao drama satírico, tragédias e comédias creditadas a Dioniso. Ao ser apanhado pelo artil fantasmático, Dioniso é dilacerado e os Titãs o cozinham e o devoram. Zeus furioso fulmina os Titãs e de suas cinzas nasceram os homens que, a partir daí, contém os dois elementos contraditórios: o bem e o mal.

No entanto, Dioniso é imortal e renasce. Palas Athená, a de olhos garços, sempre solidária, salva-lhe o coração ainda palpitando e a princesa tibena *Sêmele* o engole e assim engravida. Aqui o elemento ctônico engendra Dioniso novamente. *Sêmele* é

<sup>12</sup> *apud* Gusdorf, 1987. Antes mesmo de ter conhecimento desta obra de Durand, eu já havia acentuado esta influência oriental na obra de Van Gogh numa *perlaboração* esboçada anteriormente, principalmente na análise do quadro *Pai Tanguy* (1887): Ferreira Santos, no prelo e 1997d.

<sup>13</sup> Durand, 1981, pp 256-263.

<sup>14</sup> Lacroix In: “Mounier Educateur”, *Esprit* n.o 12, 1950:843.

<sup>15</sup> Do trácio *Dio*, “céu” e *Nysa*, “filho” e, ao mesmo tempo, nome do monte onde nasceu *Dioniso*.

<sup>16</sup> Brandão, 1993, vol I:287.

uma deusa oriental cujo culto foi sendo gradativamente esquecido e aparece na narrativa mítica de Dionyso como uma mortal, princesa de Tebas. Outras vertentes dizem que Zeus teria engolido o coração de Dionyso salvo por Palas Athená e depois teria fecundado Sêmele. Hera ainda enciumada se transforma na ama de Sêmele e a induz a pedir a Zeus que ele se apresente a ela. Esta *teofania*<sup>17</sup> seria fatal a qualquer mortal, no entanto, cobiçando a imortalidade através do *hierós gamós*, Sêmele faz o pedido a Zeus. Este, tendo-lhe prometido que não contrariaria nenhum de seus desejos, aparece sob a sua forma *tremendus* com seus raios, relâmpagos e trovões<sup>18</sup>. O palácio se incendia e Sêmele morre.

Zeus recolhe o feto ainda inacabado (seu caráter neoteno neg-entrópico) e coloca no interior de sua própria coxa onde conclui a gestação. Quando Dionyso nasce novamente, Hermes o leva para a irmã de Sêmele, *Ino*, esposa do rei *Átamas* da Queroneia. No entanto, a *teléia* (a deusa protetora dos amores legítimos) Hera, não contente, enlouquece o casal (*anóia*) para evitar que o menino Dionyso (deus das orgias) sobreviva. Ino se suicida com o *katapontismós* após matar os filhos com o cúmplice e esposo rei *Átamas* que, por sua vez, é banido. Zeus então manda Hermes levar o menino Dionyso, disfarçado de bode<sup>19</sup>, para o monte *Nysa* onde é criado por sátiros e ninfas numa gruta profunda, sendo alimentado de frutas, néctar e vinho, ao som de címbalos e flautas: o êxtase dionisiaco, conhecido nas cerimônias chamadas de *Antestérias*.

Este duplo nascimento faz com que Dionyso participe dos dois elementos: a água e o fogo. Portanto, um dos seus epítetos será o de *Pyrísforos* (nascido do fogo úmido), que nos leva ao vinho, principal bebida divina de seu culto. Porém, Hera ainda não se satisfizera com seus malogros ante o pretense sucessor de Zeus. Assim que Dionyso desce ao Hades e liberta sua mãe, Sêmele, levando-a para o Olimpo e consegue sua apoteose transformando-a na *Thyone*<sup>20</sup>, sua forma divina; Hera o submete à *anóia* (loucura).

Zeus pede a Hermes que o leve à Trácia onde *Cibele*, a deusa das forças ctônicas vegetais, inicia Dionyso nos mistérios orgiásticos e o libera da *anóia*. Porém, o rei da Trácia, *Licurgo*<sup>21</sup>, desacreditando a origem divina de Dionyso, manda ceifar todas as videiras e o persegue. Dionyso apavorado se joga ao mar, onde Tétis o recolhe e o salva. Licurgo é castigado por Zeus sendo dilacerado ao ser amarrado a quatro cavalos e toda a Trácia é submetida a uma forte estiagem que tornou o solo estéril.

Desejando ir a Naxos, Dionyso contrata piratas etruscos que resolvem levá-lo para a Ásia e vendê-lo como escravo. O deus "duas vezes nascido" transforma os remos em serpentes, enche o navio de heras e ao som alucinante e agudo de flautas enlouquece os marinheiros que se atiram ao mar. Arrepentidos são transformados por Dionyso em golfinhos (*delphins*), convertendo-se em amigos dos naufragos.

Como descrito na tragédia de *Eurípides*, "*As Bacantes*", na Beócia, o culto a Dionyso também é proibido pelo seu primo e rei *Penteu*<sup>22</sup>, sucessor de Cadmo no trono de Tebas. É que Dionyso na sua viagem à Ásia (algumas vertentes dizem que iria à Índia), passa por Tebas onde se vinga das irmãs de sua mãe, Sêmele, que a ridicularizaram duvidando da gravidez divina, principalmente de *Agave*. Dionyso então as submete à *mania* (loucura sagrada báquica) tornando-as suas *mênades*, cultoras dos ritos dionisiacos. Penteu enfurecido proíbe o culto e manda prender Dionyso como impostor. Libertando-se facilmente das correntes, Dionyso submete o rei também à *mania* e o convida para subir o monte Citerão e ver o ritual orgiástico das mênades. Escondendo-se atrás de um pinheiro, Penteu não consegue iludir as mênades que o surpreendem e o despedaçam no solo. A própria *Agave*, sua mãe, corta-lhe a cabeça e finca-lhe num tirso levando-o para a cidade como troféu, acreditando ser um leão. Cadmo consegue fazer com que volte à razão e percebendo que matara o próprio filho, foge alucinada de Tebas<sup>23</sup>.

O ciclo das perseguições à Dionyso em sua narrativa mítica atesta a dificuldade de assimilação do culto dionisiaco na pólis grega, aristocrática e regrada segundo a harmonia de Athená e cuidada pela *teléia* Hera<sup>24</sup>. Em Roma, em 186 a.C., é baixado um decreto que proíbe as *Bacchanalia* ("Bacanais") devotada ao Dionyso latino, *Baco*, decreto este que nunca foi levado muito à sério.

<sup>17</sup> Aparecimento do numinoso.

<sup>18</sup> Lembremos de passagem que o correlato incaico de Zeus é *Illapa* que se desmembra em três entidades diferentes: o raio, o relâmpago e o trovão. Vide *Lara*, Jesús. *La Cultura de los Inkas: La Religión, Los Conocimientos, Las Artes*, 1976.

<sup>19</sup> Em algumas vertentes, Dionyso é transformado em touro. No entanto, o animal em que se transforma é ctônico.

<sup>20</sup> Em grego: "lançar-se com furor", a "furiosa", a "bacante".

<sup>21</sup> Em grego: "aquele que rechaça os lobos".

<sup>22</sup> Em grego: "o sofredor".

<sup>23</sup> *Brandão*, 1993, vol. II, pp 259-260.

<sup>24</sup> "Em Homero, Dioniso não encontrava assento entre os deuses olímpicos. Chega como um estrangeiro tardio à religião grega (...) A mente grega é uma mente perfeitamente lógica; a sua sede de lógica é universal. Mesmo os mais 'irracionais' elementos dionisiacos eram inaceitáveis sem uma espécie de explicação e justificação teórica (...) A teologia órfica criou a história de Dioniso Zagreu." (*Cassirer*, 1976, pp 57-58).

Tal ciclo atesta também as origens orientais do mito nas várias referências de viagens à Ásia e sua iniciação com Cibele, deusa-lua, contraponto helênico da *Astarte síria/Ishtar* babilônica ou mesmo da Grande Mãe oriental, *Kubaba*<sup>25</sup>.

Em sua iconografia, principalmente nas ânforas, pratarias e jarras de vinho, Dioniso aparece entre ramos de videiras, ou bebendo vinho, coberto por um manto com pele de pantera que é o seu animal epíteto designando suas origens ctônicas e selvagens, além da presença constante de flautas. Como deus "duas vezes nascido", suas representações oscilam entre a forma infantil, sendo cuidado pelas ninfas e sátiros, e a forma adulta como jovem e formoso.

Outros mitos noturnos e místicos são aqueles relacionados com a força ctônica e subjetiva como por exemplo, Afrodite (*Venus* latina), deusa do amor famosa por sua beleza, que nasce do mar, entre espumas que são o esperma de Zeus. Assim também o mito de *Eros e Psyché*, largamente difundido e analisado principalmente no âmbito psicanalítico. O mito de *Leda e o Cisne*, em que Zeus se transforma em cisne para fecundar Leda e assim gera *Pólux e Helena* que terão papel predominante na saga de Tróia, com evidentes aspectos fálicos e cuja sublimação foi muito bem assinalada por Bachelard em "*A Água e os Sonhos*" (1989a). Muito embora sendo filho de Apolo, *Orpheu*, o maior dos cantores e poetas, é outro mito noturno por excelência. E é justamente ele que acompanha os heróis argonautas de Jasão, não para o combate, mas para o encantamento: "*o que seria dos Argonautas sem a lira de Orpheu? Quem daria cadência aos remadores? Existiria mesmo um Velocino de Ouro?*"<sup>26</sup>.

Outro mito noturno é o de *Pã* ("o todo"): deus dos pastores, filho de Hermes e de *Driope*, foi rejeitado pela mãe diante da monstruosidade do filho – meio-homem e meio-cabra. Hermes o teria levado para o Olimpo onde *todos* (daí o epíteto "*o todo*") gostaram dele, terminando por encarnar todo o Universo e sendo incorporado ao cortejo de Dioniso. Possui como emblemas o cajado (origem hermesiana) e a *siryx*, flauta de pã (adoção dionisiaca), além de uma coroa com folhas de pinheiros. É turbulento e jovial, com grande apetite sexual perseguindo ninfas e jovens efebos. Outras vertentes atestam que seria filho de Hermes com a "recatada" *Penélope* enquanto Ulysses empreendia suas viagens, ou mesmo, numa vertente ainda mais ousada, seria filho de Penélope com *todos* os seus pretendentes. De aparições súbitas, o deus dos pastores provocava o *pânico* com sua epifania que levava à perturbação do espírito e ao enlouquecimento dos sentidos. Daí também algumas vertentes etimológicas identificarem "pã" com "grito" (*peéon*).

As *Parcas*, ou as *Moíras* ("o quinhão de cada um", o "destino"), são outras figuras místicas que pertencem a esta estrutura mítica de sensibilidade. Estão intimamente ligadas à idéia de *fiar* os fios do destino. Classicamente são representadas por três irmãs:

**"Cloto**, em grego *Klotho*, do verbo *klothein*, fiar, é a fiandeira por excelência. Segura o fuso e vai puxando o fio da vida; **Láquesis**, em grego *Lákthesis*, do verbo *lankhánein*, em sentido lato, sortear, é a que enrola o fio da vida e sorteia o nome de quem deve perecer; **Átropos**, em grego, de a (*alfa* privativo), não, e do verbo *trépein*, voltar, é a que não volta atrás, a inflexível. Sua função é cortar o fio da vida."(Brandão, 1993, vol. II:141).

O próprio nome latino, *Parcas*, traduz um processo de eufemização característico das estruturas místicas por se tratar de uma antífrase. Deriva de *parcere*, que quer dizer "poupar", na medida mesma em que as *Parcas* não poupam ninguém.

Outro grupo de mitos místicos por excelência são aqueles que a mulher assume papel predominante, evidenciando o mergulho e a descida pelo *stómion* (sulco, gruta, vagina) como forma de *hierós gamós*.

No mundo hindustani, a figura das três esposas é exemplar. A cada manifestação da tríade suprema (*trimúrti*): *Brahma*, *Vishnu* e *Shiva*, há a sua manifestação feminina como *Shakti*, mãe e esposa. "*O aspecto para nós mais incompreensível de deus, tal como o vêem os hindus, é o de Mãe. Ao mesmo tempo é um ente supremo e subordinado, supradivino e absolutamente humano, terrível e contudo mais adorável que tudo, uno e de ilimitada multiplicidade.*"<sup>27</sup>. No caso de *Brahma*, o criador, a grande mãe-esposa é *Sarasvatí*, aquela que permanece acima dos mundos e serve de união entre a criação e o mistério sempre oculto do Supremo. Representada por uma bela mulher com quatro braços é o próprio *Verbo* divino. Em uma das mãos segura uma flor de lótus para o esposo, com a outra um livro, com outra um rosário e, na última, uma *tabla* (tamborilete). Deusa da música, da ciência e da sabedoria, é também quem inventou o sânscrito. Chamam-lhe também *Gayatri*<sup>28</sup>.

A *shakti* de *Vishnu*, a manifestação da conservação de tudo, é *Lakshmi*, a deusa da prosperidade, acompanha todas as encarnações do esposo, sendo também a encarnação em *Sítá*, esposa do príncipe herói *Rama* na epopéia de *Ramayana*. Bela e

<sup>25</sup> Assim como *Astarte síria* tem como amante e eleito o herói *Gilgamesh*, Cibele é amante de *Átis*. Cibele significa, em grego, "gruta". No mundo romano era representada por uma pedra negra. Seus sacerdotes eram os *Coribantes* ou *Curetes*.

<sup>26</sup> Durand, 1981:409.

<sup>27</sup> Spalding, 1973:90.

<sup>28</sup> *Gayatri* é também o nome da personagem retratada por Mircea Eliade em seu romance "*La Nuit Bengali*", Paris: Gallimard, col. La Méridienne, 1950, que se apaixona por um ocidental e, por quebrar o dharma, enfrenta penosas conseqüências. Adaptado ao cinema em "*Noites de Bengali*", Nicolas Klotz, Índia/Inglaterra, 1988.

sentada sobre um lótus, apareceu quando o Oceano era ainda uma tartaruga. Os elefantes que sustentam o mundo, jorram-lhe sobre o corpo, as águas sagradas do Ganges. Segundo Spalding, ela coabita com *Datatreya*, a encarnação comum da trimúrti (Brahma, Vishnu e Shiva), disfarçado sob os traços de um "bêbado licenciado"<sup>29</sup>.

Quanto a *Shiva*, a manifestação da transformação e da destruição, sua esposa é *Parvati*, "a monhanhesa", a filha do Himalaia, muito jovem e formosa, hábil dançarina. Enquanto Shiva estava em profunda meditação, a esposa brincou com o esposo às suas costas tapando-lhe os olhos. No entanto, quando os olhos de Shiva foram tapados todo o universo caiu em desgraça, o sol apagou-se, as criaturas tremeram de medo, as águas secaram. Shiva então criou o seu *terceiro olho*, flamejante que começou a derreter o próprio Himalaia. Parvati, arrependida do ato impensado foi recompensada por Shiva que tudo restituiu à sua ordem natural. Intentando demonstrar suas qualidades na dança propôs imitar Shiva na sua *dança universal*, ao que dançava tão bem quanto o próprio deus. No entanto, Shiva em determinado momento ergueu a perna tão alto que a shakti, por decoro, desistiu da competição. Na sua forma dançante, Parvati se converte em *Má Kali* ("mãe negra"), conhecida por seu aspecto terrífico, com uma guirlanda de crâneos, decepando a própria cabeça, jorrando sangue de seu pescoço, de língua pendente e olhos esbugalhados. Em algumas representações, está de pé sobre o corpo de Shiva que, mesmo assim, não perde os seus atributos de deus fecundador e seu falo, ora se dirige à Kali, ora à sua manifestação como Parvati. Mesmo como teofania *tremendus*, Kali não abandona seus atributos de proteção e grande mãe. Assim como na sua manifestação como *Durga*<sup>30</sup> (a "inacessível"), com dez braços armados montada sobre um leão e que destrói o demônio *Mahesha* numa terrível batalha. Outra manifestação bastante encontrada na iconografia é *Ardha-Narishvara* ("O Deus cuja metade é uma mulher"), quando Shiva e Parvati se fundem numa só manifestação, meio-homem e meio-mulher, atestando mais uma vez o caráter hermafrodito e hermesiano de Shiva.

Um outro exemplo é a deusa egípcia *Nut*, deusa do firmamento, mãe de Osíris, Ísis, Hórus e Set. No domínio egípcio, Nut engole o Sol no crepúsculo vespertino através de sua boca e depois deixava emergir o sol novamente no crepúsculo matutino através de seu seio<sup>31</sup>. Também a bela e tímida deusa *Amaterasu*, deusa japonesa do Sol, uma das poucas formas femininas do Sol, é a que vence o seu irmão e deus dos temporais, *Susanowo*, garantindo a permanência protetora do Sol que se ausenta apenas na noite, quando a deusa se recolhe à sua morada na rocha (o *stómion* grego).

Nesta mesma constelação mística figura a grande poetisa da ilha de Lesbos, *Safo*, que num acesso de desespero por não ser mais correspondida no seu amor pelo barqueiro *Phaon*, precipitou-se ao mar do alto do rochedo de Lêucade, praticando o *katapontismós* (séc. VII-VI a.C.). Pertencia a uma família nobre, mas algumas vertentes afirmam que teria sido uma cortesã e sacerdotisa do "vício lésbico"<sup>32</sup>. Escreveu vários epitalâmios, elegias e hinos, dos quais sobreviveram apenas duas odes e alguns fragmentos de forte tônica passional. Da mesma ilha, *Lâmpeto*, foi o herói morto por Aquiles ao defender a cidade de *Metimna*, célebre por seu vinho. A ilha se relaciona também com *Nictímene* (a "noturna"), filha do rei de Lesbos, *Epopeu* ou *Nicteu*: esta teria incestado com o pai (voluntariamente ou obrigada, há versões diferentes sobre os motivos). Envergonhada com o ato escondeu-se em meio as florestas da ilha. Athená, sempre solidária, teria se compadecido da sorte da princesa e a teria transformado em coruja, animal sagrado da própria Athená. Daí o fato da ave voar apenas à noite depois do crepúsculo, fugindo à luz do dia e aos olhares indiscretos<sup>33</sup>.

Ambas as narrativas míticas são personificadas na história da grande poetisa que teria mergulhado tão profundamente no amor que, dessa forma, amava tanto os homens como as mulheres. Daí o adjetivo lésbico para o relacionamento amoroso entre mulheres.

No mundo romano, a *Vesta* e suas sacerdotisas virgens, as *Vestais*, eram cultuadas como protetoras do lar, da casa íntima, representadas pelo fogo doméstico da lareira. Em quase todas as casas romanas havia um pequeno oráculo à Vesta, associada também à serpente protetora e vigilante. Uma das vertentes sobre o mito de Vesta o associa à *Priapo*, filho de Dionysos e Afrodite, dotado de enormes qualidades fálicas e depois transformado em um asno (ou sempre acompanhado de um), ao tentar violentar a Vesta. Ou mesmo a assimilação romana de *Kháris* (a Graça) na sua forma de *Cáritas* que, na narrativa mais característica é a filha que dá seu seio ao próprio pai aprisionado para alimentá-lo com seu leite (ato sexual conhecido como "caridade romana").

No mundo medieval, alguns exemplos místicos estão associados ao *retorno do Cruzado* aos braços da esposa que o aguardava após as batalhas (retorno ao útero materno), assim como a saga e a paixão de Dante por *Beatriz* na "*Divina Comédia*", pois é com ela e por ela que Dante mergulha no Inferno e ascende ao numinoso.

<sup>29</sup> Spalding, 1973:92.

<sup>30</sup> Veja também Durand, 1981:185 e p.276.

<sup>31</sup> Cotterell, 1988:51.

<sup>32</sup> Grave & Neto, 1935, vol. IV:1002.

<sup>33</sup> Brandão, 1993, vol. II:171.

O aparecimento do *súcubo*, espírito que acometia as mulheres de grandes paixões, e que foi motivo de várias execuções na Santa Inquisição, pois a mulher que confessasse ter sonhado com a entrega a um homem, era acusada de ter adulterado com o súcubo.

As mulheres dançarinas, sedutoras e condutoras ao seio da noite como a *Salomé* cristã que transforma-se na "*Salomé a perversa, a oriental*"<sup>34</sup>, a personificação hollywoodiana de Afrodite mais recente na atriz americana *Marilyn Monroe*, e inclusive nas produções de histórias em quadrinhos já na década de 90 com o quadrinista e roteirista inglês *Neil Gaiman* com o personagem *Sandman* ("O Senhor dos Sonhos"), aquele que sopra areia nos olhos e nos induz ao sono, correlato do grego *Morpheu*, e principalmente sua personagem mística feminina mais proeminente: a *Morte*, como uma bela e sedutora adolescente de trajas negros<sup>35</sup>, maquiagem egípcia e um guarda-chuvas à mão que eufemiza a *foice*.

Em *terra brasileira*, a estrutura mítica de sensibilidade mística se faz presente na maioria das produções do imaginário indígena, como por exemplo a *Yara*, mãe das águas que, de enorme beleza, conduz seus seduzidos às profundezas, mas ao contrário das *sereias* gregas, aqui não há relações vampírescas. *Yaraci* ou *Guaraci* ou ainda simplesmente *Tassy*, a mãe-Lua que a todos protege e é esposa de *Tupã*, guardiã da noite e dos espíritos da floresta.

Na vertente afro do mazombo, toda a ritualização encontrada no sincretismo religioso das práticas do *candomblé* e *umbanda* e, principalmente, na figura do *Zumbi-duende*, espírito das florestas que acomete as pessoas e lhes revela os segredos das profundezas. Do quimbundo *nzumbi*, derivado de *nzâmbi* (divindade) também é referência ao deus supremo, *m'ganga zumbi*, entre os cabindas e, portanto, título estendido aos chefes sociais. Sua confusão com o personagem *Zumbi* libertador dos Palmares é grande, porém trata-se de duas figuras de universos míticos diferentes.

O primeiro é heróico, e o zumbi-duende é místico. Figura conhecida do nordeste ao Rio Grande do Sul, o zumbi é um negrinho, nú e muito rápido que se embrenha na floresta, por vezes confundido com o *Saci* (ou mesmo sendo a sua origem mítica) e que acompanha *Caapora* (o Caipora), segundo algumas vertentes em Sergipe. Pede fumo e bate em quem não lhe atende os pedidos, sendo o responsável por desorientar os perdidos, principalmente crianças, a quem atrai com assobios agudos e prolongados como acontece também o mito do *Curupira*. Sai à noite e corre pelas campinas e descampados com grande velocidade percebendo-se apenas o seu "*vulto cor de ébano lustroso*" (*Cascudo*, 1972:929). Por vezes, designa também os feiticeiros e os taciturnos que vagam pela noite e que conhecem os segredos do outro mundo.

Uma figura mística clássica no interior dos vários estados brasileiros é o *caipira*, tal como retratado no clássico quadro de Almeida Júnior: o sertanejo matuto na soleira da porta picando fumo. Ali ele domina o tempo e a sabedoria das coisas, a leitura do mundo nas coisas naturais do sertão e a entrega às forças da natureza com quem não combate, mas se submete.

O seu caráter festivo (são várias as festas caipiras em que o sincretismo alia as nascentes indígenas e africanas ao catolicismo branco), como por exemplo as *catiras*, *maculelês*, *reizados*, *quilombos*, *puluxias*, etc (dionisiacos por excelência), permanece inclusive nas cerimônias des-ritualizadas nos centros urbanos, através das *trovas* (a partir do séc. XVIII) e depois continuadas sob a forma de *serestas* e, mais recentemente, nas pequenas "festas" (*happy hours*) de sexta-feira à noite, nos finais de expediente das cidades. Sempre regadas com muita bebida (nem sempre com o clássico vinho dionisiaco, mas com a mesma função de êxtase).

Outros exemplos de adesividade mística são os padroeiros e santos que utilizam a *manía* (loucura divina) e a *mantéia* (dom profético) nos movimentos messiânicos. Exemplos clássicos no Brasil são *Antonio Conselheiro* em Canudos e o *Padre Cícero* em Juazeiro.

As formas pedagógicas da estrutura mítica de sensibilidade mística são perceptíveis principalmente nas alternativas pedagógicas que se colocam *contra* a pedagogia tradicional: a *pedagogia escolanovista*, a *pedagogia libertadora* e a *pedagogia libertária*, eufem(ni)izando as suas práticas.

Ainda que pareça paradoxal, tendo-se em mente as finalidades e objetivos destas práticas pedagógicas, aspecto em que se igualam aos objetivos heróicos da pedagogia tradicional, a diferença estará na prática que desencadeiam. A princípio, todas as tendências pedagógicas ocidentais a partir da *Aufklärung* são práticas heróicas, pois que visam adaptar o indivíduo à sociedade, eliminando-se as "*obscuras crenças e superstições*" para o exercício "*consciente da democracia*". As novas pedagogias também tem estes objetivos.

No entanto, elas preconizam a relativização da figura do educador que passa a ser entendido como um "*facilitador*" da aprendizagem, assumindo o aluno a figura de centro do processo pedagógico. Desta forma, enfatizam a *experiência* do aluno e a

<sup>34</sup> Durand, 1983:48.

<sup>35</sup> Num típico estilo adolescente oriundo do mundo britânico que, nos anos 80, convencionou-se chamar de "*gótico*", embora não guarde nenhuma relação com o gótico medieval. Suas características principais são a melancolia constante, uso de cemitérios como ponto de encontro e conversas, roupas e maquiagem negras, com algumas sobrevivências dos hábitos do movimento *punk* anterior.

máxima que serviu de distintivo para o movimento reformador das novas pedagogias: “é o aluno que aprende e não o professor que ensina”. Esta ênfase no *mergulho* à subjetividade do aluno, a primazia dos aspectos *sensoriais* da aprendizagem e a preocupação em criar situações que despertem o “*interesse do aluno*”, são práticas cujos moventes são característicos da estrutura mítica de sensibilidade mística. Daí serem também muito comuns as “*adesividades místicas*” aos movimentos pedagógicos como as *Escolas Anarquistas* dos sindicatos no começo do século, a *Escola Nova* e a *Pedagogia Libertadora* (principalmente nas primeiras práticas de Paulo Freire). A corrente pedagógica mais recente, conhecida como “*construtivismo*”, bem como as alternativas conhecidas como “*Arte-Educação*” ou “*Educação através da Arte*” e as propostas de pluridisciplinaridade, acompanham o mesmo movimento de imagens. Aqui também podemos afirmar que algumas práticas, principalmente aquelas que fazem uso de Arte ou que possibilitem uma visão mais antropológica da relação professor-aluno, podem ser *práticas crepusculares* subjacentes inconscientemente à tônica mística escolanovista.

Nosso renascentista imaginário de Grenoble nos fornece um belo exemplo destas práticas crepusculares no seio das pedagogias escolanovistas com sua pluridisciplinaridade. Diz ele: “*A pluridisciplinaridade nos estudantes era a indisciplina, e isso é preciso evitá-lo a todo custo. É preciso abrir as disciplinas quando elas estão já fortemente instaladas.*”<sup>36</sup>

Retornando aos nossos paralelos com Jung e Mounier, poderíamos dizer que, com base nos trechos que escolhemos, eles situam-se nas duas estruturas: heróica e mítica, nos regimes Diurno e Noturno. Como isto seria possível? Na realidade, a contaminação entre os arquétipos se faz pela mediação de uma terceira dominante, a qual já mencionamos ao descrever a estrutura mítica de sensibilidade dramática, e que é a forma primordial do próprio mito: “*a característica comum de ser mais ou menos 'histórias', 'relatos' cuja principal realidade é subjetiva e que se costuma chamar de 'mitos'. Todos os símbolos da medida do domínio do tempo tenderão a progredir segundo o fio do tempo, a ser míticos, e estes mitos serão quase sempre mitos sintéticos, que tendem a reconciliar a antinomia que implica o tempo (...) Os esquemas cíclicos e progressistas implicam, pois, quase sempre, o conteúdo de um mito dramático.*”<sup>37</sup>.

Então, podemos dizer que na pessoa estão presentes as três estruturas míticas de sensibilidade, pois que são geradas pelo intercâmbio incessante entre as pulsões subjetivas e as intimações do meio cósmico-social (*trajeto antropológico*) e, independentemente dos regimes predominantes serem o diurno ou o noturno, o mito é o relato freqüentado pela estrutura dramática: “*mostramos que o processo musical é da mesma essência que o discurso mítico. Não dependem um do outro, senão que se classificam no mesmo grupo de estruturas sintéticas.*”<sup>38</sup>. Apoiando-se em Jung, Durand nos esclarece que:

“*Do ponto de vista antropológico, no qual nos colocamos, o dinamismo equilibrador, que é o imaginário, apresenta-se como a tensão entre duas 'forças de coesão', de dois 'regimes', cada um relacionando as imagens em dois universos antagonistas. Estes universos, no estado normal e médio da atividade psíquica, acomodam-se, como Jung havia notado, em um subuniverso que, a bem dizer, é mais 'sistemático' do que realmente 'sintético', como ele acreditava.*” (Durand, 1988:77).

Nesta mesma linha de raciocínio em que as três estruturas estão presentes, diz Durand na metáfora com a obra de arte:

“*Uma obra de arte utiliza o recurso de todas as estruturas. Na tragédia mais sombria, na mais catártica, é impossível excluir as dulçuras da antífrase, é impossível dissociar, na delicadeza stendhaliana, a purga dos ressentimentos políticos e as ternuras sublimantes dos bons momentos passados. Uma grande obra de arte talvez é só totalmente satisfatória porque mescla a ela o acento heróico da antítese, a nostalgia terna da antífrase e as diástoles e as sístoles de esperança e desesperança (...) Terreno intermediário, a retórica é também o lugar de todas as ambigüidades.*” (Durand, 1981:402).

Entretanto, uma estrutura será predominante no nível patente enquanto que a outra estará sendo potencializada no nível latente. As imagens que pertencem à terceira estrutura (dramática) é que movimentará as configurações: “*por isso, todo mito tem fatalmente como estrutura de base – como infraestrutura – a estrutura sintética que intenta organizar no tempo do discurso a intemporalidade dos símbolos.*”<sup>39</sup>. Dessa forma, é a estrutura dramática que proporciona o deslizamento de um regime para o outro

<sup>36</sup> Durand, 1983:62.

<sup>37</sup> Durand, 1981:268.

<sup>38</sup> Durand, 1981:338 e nota 400 à p.340.

<sup>39</sup> Durand, 1981:354.

nos momentos de **saturação**<sup>40</sup> do regime predominante (diurno ou noturno), tanto por que é a estrutura dramática que proporciona a harmonização dos contrários mantendo suas tensões e deslindando os elementos sob o fio da narrativa: *"seja como for, por seu duplo caráter discursivo e redundante, qualquer mito implica estruturas sintéticas."*<sup>41</sup>

O próprio Durand reconhece, então, a dificuldade de analisar os mitos característicos dessa estrutura dramática: *"é muito difícil analisar as estruturas desta segunda categoria do Regime Noturno da imagem. Estas são, efetivamente, sintéticas em todos os sentidos da palavra, antes de tudo porque integram em uma série contínua todas as demais intenções do imaginário."*(1981:329). Dessa forma, há ressonância das suas imagens na sensibilidade tanto de um como de outro regime. Este nos parece ser o complexo processo de mudança nas estruturas míticas de sensibilidade, quando ocorre o que Durand chama de *explosão mítica*<sup>42</sup> (ou como os gregos chamavam: a *metanóia* – "conversão"). O discípulo de Bachelard, então, põe de manifesto:

*"essa liberdade soberana que manifesta a imaginação humana de poder alternar no mesmo indivíduo ou na mesma sociedade os regimes de imagem e suas estruturas."* (Durand, 1981:373).

Ainda não dispomos de elementos suficientes para atestar qual seria este ponto de saturação em que o regime diurno ou noturno deslizaria para o outro regime: *"nesse momento, então, temos um fenômeno de saturação que faz oscilar a visão de mundo e a sensibilidade para o outro lado. Assim, o fenômeno de saturação podia ser a causa eficiente, principal. Mas saturar não explica muito. Dizer-se que uma coisa durou bastante, e portanto muda, não é um princípio de explicação muito profundo. Mas, todavia, o que é estranho, houve quem aprofundasse estas noções de saturação (...) Henri Peire, Georges Matoré ou Guy Michaud."*<sup>43</sup>

Além das referências aos *"precipitados míticos"*<sup>44</sup>, Durand apenas nos fornece alguns períodos do desenvolvimento de um mito, a saber: *"latência, denominação do mito, integração mitológica e, finalmente, filosofia do mito."*<sup>45</sup> Nem tão pouco, sabemos se é possível haver um ponto de saturação na estrutura dramática, haja vista, tratar-se da configuração, por excelência, que consegue a totalização, harmonização e conciliação dos contrários. E que desta forma, protelaria *ad infinitum* a saturação. Nosso autor de Grenoble nos deixa sozinhos neste ponto. Diz ele ao referir-se à *"Arquetipologia Geral"*: *"este livro não queria mostrar como se constróem e transformam estruturas (...) repetimos que não queríamos que este livro fosse outra coisa que um repertório cômodo e estático de grandes constelações imaginárias (...) reservamos para outros trabalhos o estudo dinâmico – complexo e não-linear – da formação e da transformação das imagens, dos mitos, dos símbolos, e... da história."*<sup>46</sup> Ou ainda em *"A Imaginação Simbólica"* quando diz: *"De fato, colocando-se de lado toda questão de transformação dinâmica dos regimes e das estruturas(...)"*<sup>47</sup>

Igualmente somos ignorantes no tocante à possibilidade (e resistência psíquica e antropológica) da permanência na estrutura mítica de sensibilidade dramática e se seria possível o deslizamento deste regime para o regime diurno ou noturno, pois nos parece que neste caso haveria uma *degradação simbólica*, nos termos de Durand. Estas são questões que ainda não vislumbramos indícios de uma tentativa de resposta e que exigem um outro trabalho investigativo que não caberia neste estudo de caso.

Com estes elementos para uma *fantástica transcendental*<sup>48</sup>, expressão de Novalis utilizada por Durand para designar uma possível filosofia da imagem, ele sugere, diante de nossa tradição iconoclasta, uma **pedagogia da imaginação** ao lado da cultura física e da cultura da razão<sup>49</sup>, pois há dois patamares de derivação do simbolismo: um nível pedagógico e um nível cultural<sup>50</sup>, onde, respectivamente, a criança é iniciada ao imaginário grupal e, como adulto, o imaginário se institucionaliza. Neste segundo

<sup>40</sup> *"uma causa que se encontra em toda mudança ou um motivo que se encontra em toda a transformação: é a saturação"* (Durand, 1982, pp 21-22). *"No fundo, uma sociedade vive sobre dois mitos: um mito ascendente e que se esgota e, ao contrário, uma corrente mitológica que vai beber às profundezas do isso do inconsciente social."* (Durand, 1983:21.). Sobre a reversão axiológica na saturação dos mitos, veja-se Durand, 1979b:167; e sobre a saturação do regime esquizomorfo (diurno):214.

<sup>41</sup> Durand, 1981:356.

<sup>42</sup> Durand, 1983:47.

<sup>43</sup> Durand, 1982:23.

<sup>44</sup> Durand, 1982:29.

<sup>45</sup> Durand, 1983:49. Veja-se também o mesmo desenvolvimento no conceito de *"bacia semântica"* (Durand, 1994), bem como o conceito de *"vasos comunicantes"* (Durand, 1982:24)..

<sup>46</sup> Durand, 1981, p.11.

<sup>47</sup> Durnad, 1988:81.

<sup>48</sup> Durand, 1981:360.

<sup>49</sup> Durand, 1981:406.

<sup>50</sup> Durand, 1988:84.

caso, é onde o mito é *sintematizado*, ou seja, há "o deslocamento da intenção significativa e do contexto. Há, então, 'usura' do mito"<sup>51</sup>. É quando o arquétipo se torna estereótipo.

Neste sentido, o *ideal types* de Weber se aproxima da noção de arquétipo: "O tipo ideal vem com naturalidade juntar-se ao arquétipo"<sup>52</sup>. O que, por sua vez, sociologicamente, vem complementar o fato de que temos sempre os dois regimes diurno e noturno em co-existência antagonista, concorrente e complementar (diria Morin), porém o regime predominante em determinado período procura marginalizar o segundo. Convém ressaltarmos que, muito embora, a análise arquetipológica do imaginário possa sugerir uma divisão entre os regimes diurno e noturno, associados respectivamente ao homem e à mulher, tal fácil associação é simplesmente enganadora. Nada nos permite assegurar esta simetria de gênero, a não ser uma visão subjacente a uma estrutura heróica. Nos parece mais adequado perceber um *princípio masculino* (próximo ao *animus* junguiano) mais ativo e não-exclusivo no regime diurno; e um *princípio feminino* (próximo da *anima* junguiana) mais ativo no regime noturno, bem como um *princípio andrógino*<sup>53</sup> no que postulamos como regime crepuscular. Muito embora o processo de hominização pareça endossar a divisão por gênero:

"O masculino e o feminino desenvolverão, cada um, sua própria sociabilidade, sua própria cultura, sua própria psicologia, com a diferença psicocultural agravando-se e complexificando a diferença fiscoendócrina. Ao homem caçador, nômade, explorador viria opor-se a mulher terna, sedentária, rotineira, pacífica. Duas silhuetas aparecem na paisagem hominídea: a do homem erecto empunhando sua arma, enfrentando o animal; a da mulher curvada sobre a criança ou colhendo o vegetal." (Morin, 1979:73).

Bastaríamos lembrar as sociedades matriarcais (Esparta, as amazonas, etc) bem como qualquer mosteiro franciscano, para ficarmos apenas em dois exemplos. A divisão não se dá ao nível de gêneros, mas na produção de imagens a partir de *schêmes* humanos. O contexto cultural espaço-temporal é que revestirá a linguagem com suas roupas próprias e seu princípio *masculino*, *feminino* ou *andrógino*:

"O mito é uma linguagem (metalinguagem) e, assim, como todo discurso, dispõe da própria lógica, como a análise estrutural dos mitos evidenciou." (Sironneau, 1985:260).

Esta lógica interna do mito também participa da tensão externa entre regimes diferentes onde, por compensação, um regime emergente e até então marginalizado, impregna as ações que, histórica ou pedagogicamente<sup>54</sup>, institucionalizarão o novo regime e seus mitos conseqüentes.

"(...) no séc XVII, o mito de Psyche e seu regime 'noturno' compensa o grande mito oficial de Apolo, do Rei Sol. Observam-se, então, como na análise mitocrítica, dois processos possíveis de transformação, uma induzida pelo mitema patente, a outra pelo mitologema latente." (Durand, 1985:250).

Dependendo muito do momento mítico em que se faz a leitura e a análise de um regime de imagens, ou de um mito, ou das práticas subsequentes a eles, é que se torna possível o que Durand chama de uma *mitodologia*, seja na *mitocrítica* (textual) ou na *mitanálise* (contextual).

"Através do duplo efeito dessa abordagem mitocrítica, por um lado, da obra e, por outro lado, pelo confronto com o momento mítico da leitura e da situação do presente leitor, são obtidas conclusões interessantes." (Durand, 1985:253).

Isto só é possível porque:

"O *mito* [do grego *mythos*: "aquilo que se relata"] se configura como um relato (discurso mítico) que dispõe em cena personagens, situações, cenários geralmente não naturais (divinos, utópicos, surreais, etc) segmentáveis em seqüências ou reduzidas unidades semânticas (mitemas) onde, de modo necessário, está investida uma crença - contrariamente à fábula ou ao conto - (chamada *pregnância simbólica* por Cassirer). Tal relato faz funcionar uma lógica que escapa aos clássicos princípios da lógica da identidade." (Durand, 1985, pp 244:245).

Tendo como pano de fundo, a crítica literária do texto, a *mitocrítica* evitaria os "deslizes" de outras tradições críticas, aliando tanto a forma (*Bild*) como o sentido (*Sinn*), inter-penetrando a invariância arquetipal e a variedade cultural de imagens:

<sup>51</sup> Durand, 1985:255.

<sup>52</sup> Paula Carvalho, 1992:58.

<sup>53</sup> Sobre o princípio andrógino ver Eliade, 1957, 1971, 1979, 1987, 1993 e 1995.

<sup>54</sup> Durand prefere o termo "pedagogicamente" ao termo "historicamente", 1981:365.

"Podemos resumir as diferentes intenções 'críticas' numa espécie de triado (...) as antigas críticas que, do positivismo de Taine ao marxismo de Lukács fazem a explicação discorrer sobre a 'raça', o meio e o momento; seriam seguidas pelas críticas psicológica e psicanalíticas, também pela psicanálise existencial que reduzem a explicação à biografia mais ou menos aparente do autor; enfim, último rebento das 'nouvelles critiques', a explicação se situaria no próprio texto, no jogo mais ou menos formal do escrito e de suas estruturas." (Durand, 1985:252).

Para aclararmos a nossa compreensão de Durand e seu *Mitodo*, antecipamos que não tentamos reduzir o trabalho hermenêutico a um modelo "mítico" (lembrando a distinção que fazemos aqui através da ortografia), mas consideramos indispensável o conhecimento antropológico sobre os diversos universos míticos (principalmente chinês e nipônico, egípcio, hindú, persa e muçulmano, grego, romano, germano e ameríndio) para entender a cultura ocidental, pois em última análise, este é o subsolo de onde emergem nossas roupagens culturais diversas e mestiças sobre um fundo arquetipal comum e invariável.

Desta forma, a identificação de *mitemas* (unidades semânticas mínimas)<sup>55</sup> na narrativa mítica, bem como seus *mitologemas* (unidades mínimas de ação – núcleos de *schèmes* míticos)<sup>56</sup>, é o que fundamenta um trabalho *mitocrítico* sobre um texto (verbal, discursivo, pedagógico, literário, plástico, sonoro, videográfico ou fílmico), ou ainda um trabalho de *mitanálise* sobre um contexto, ampliando-se o espectro de análise para um conjunto de obras, um grupo cultural, um bloco histórico, político ou societal. No nível técnico, opto por seguir a fenomenotécnica de Bachelard e sua dinamogenia ambivalente através da imaginação material.

O nível de profundidade dependerá da competência do *miticiano*<sup>57</sup>, dependerá de seu recorte de análise e, acima de tudo, como bem coloca Durand, do seu *momento mítico de leitura*. Na convergência de hermenêuticas que ele propõe, é evidente que a formação básica do miticiano (filósofo, crítico literário, psicanalista, antropólogo, cientista natural ou social) irá determinar o "*colorido*" da análise. Diz ele: "para se falar com competência do Imaginário, não há que se deixar levar pelas exiguidades e caprichos da própria imaginação, mas possuir um repertório quase exaustivo do Imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que nos propõem a história, as mitologias, a etnologia, a lingüística e as literaturas. Também aqui encontramos nossa fidelidade materialista a este mandato bachelardiano tão frutífero: 'a imagem só pode ser estudada mediante a imagem'. Só então se pode falar honestamente com conhecimento de causa do Imaginário e discernir suas leis."<sup>58</sup>

No entanto, a "regra de ouro" (elisão dos etnocentrismos) deverá prevalecer sobre os reducionismos filosóficos, literários, psicanalíticos, etnológicos, físico-biológicos ou sócio-econômico-políticos. Principalmente quando se debruça sobre este lastro mítico da humanidade e não se enxerga mais do que um acumular de "absurdos": "O absurdo é normalmente um conceito da inteligência; como constituí-lo no próprio reino da imaginação?"<sup>59</sup> Os produtos da mitocrítica ou mitanálise evidenciarão de pronto se houve ou não algum reducionismo, bem como a competência do miticiano para tal.

Quanto à multiplicidade de interpretações diante dos objetos da cultura, ela só atesta a polissemia semântica e inesgotável da *poiésis* humana. A mitologia contribui com um aspecto. E mesmo no seu interior, a multiplicidade, antes de ser combatida e aniquilada em prol de assepsias dogmatizadoras e institucionalizantes, é a garantia do diálogo e do enriquecimento na busca do *projectum* mais amplo de *Bezauberung* (re-encantamento do mundo). Como afirma Gusdorf, "a cultura é um outro nome da Esperança"<sup>60</sup>.

A preocupação semântica, literária e arquetípica de Durand, contemplam, sem dúvida, uma dimensão estética também:

"A dimensão estética da ciência tem sido reconhecida por cientistas e filósofos da ciência, de Poincaré a Kuhn, de Polanyi a Popper (...) A criação científica no paradigma emergente assume-se como próxima da criação literária ou artística, porque à semelhança destas pretende que a dimensão ativa da transformação do real (o escultor a trabalhar a pedra) seja subordinada à contemplação do resultado (a obra de arte). Por sua vez, o discurso científico aproximar-se-á cada vez mais do discurso da crítica literária. De algum modo, a crítica literária anuncia a subversão da relação sujeito/objeto que o paradigma emergente pretende operar." (Souza Santos, 1988:68).

<sup>55</sup> "Os mitemas são os pontos fortes, repetitivos, da narrativa. O mitema é a mais pequena unidade significativa (...) Se quiserdes, é um pouco o 'leit motiv' que os musicólogos conhecem bem." (Durand, 1983:29). Veja-se também Durand, 1982:85 e 1979b:85.

<sup>56</sup> "Um mitologema é o resumo, de certo modo, de uma situação mitológica, um resumo abstrato. É um simples esqueleto da obra" (Durand, 1983:32).

<sup>57</sup> Aquele que investiga o Imaginário nesta vertente antro-filosófica. Veja-se Durand, 1983:61.

<sup>58</sup> Durand, 1981:12.

<sup>59</sup> Bachelard, 1990b:232.

<sup>60</sup> Gusdorf, 1987. Também neste sentido, veja-se Durand, 1982:85, sobre os "divertisseurs".

Com as devidas observações<sup>61</sup> que faz Durand sobre as condições de uma mitanálise e de uma mitocrítica, este potencial analítico-semântico da mitologia se revela como recurso indispensável para a compreensão da realidade das relações humanas e do posicionamento, seja individual ou coletivo, frente ao mundo. A simbólica exige esta *hermenêutica instaurativa*<sup>62</sup> que reconduz o imaginário a seu papel primordial e ancestral na gênese das Razões e Desrazões. Acredito que as investigações de Merleau-Ponty sobre a percepção e a linguagem, no transcender de sua obra, que o levam a intuir o **Ser Selvagem** pré-reflexivo, nos permite aí visualizar o imaginário, na forma como investiga Durand. Principalmente nas suas notas de trabalho que nos revelam as seguintes preocupações:

*“Esse ‘passado’ pertence a um tempo mítico, ao tempo antes do tempo, à vida anterior, ‘mais longínquo que a Índia e a China’ (...) Sonho – o **outro palco** do sonho. Incompreensível na filosofia que **acrescenta** o imaginário ao real - porque então ficará por compreender como é que tudo isso pertence à mesma consciência – compreender o sonho a partir do corpo (...) compreender o imaginário pelo imaginário do corpo (...) O ser e o imaginário são para Sartre ‘objetos’, ‘entes’ – para mim, são ‘elementos’ (no sentido de Bachelard), isto é, não objetos, mas campos, ser doce, não-tético, **ser antes do ser**” (Merleau-Ponty, 1992, pp 221, 236 e 239, grifos do autor).*

Com a riqueza heurística (para não dizer hermesiana) da arquetipologia do imaginário e da fantástica transcendental de Durand (bem como de seu correlato, a esfera noológica, de Morin), a *Culturanálise de Grupos* obtém seu instrumental privilegiado de análise.

*“As imagens que se interpõem entre o grupo e o entorno, entre o grupo e o próprio grupo, são vitais porque, globalmente, em toda e qualquer situação de grupo, grande ou pequeno, de trabalho e de lazer, de cultura ou de vida econômica, há uma representação imaginária subjacente, comum à maioria dos grupos, e é exatamente na medida em que há tal representação imaginária que podemos falar em coesão e identidade do grupo. Não há grupo sem imaginário. Se um imaginário é banido, é substituído por outro, e tal função é análoga à dos mitos nas sociedades primitivas, por onde se verifica a função organizadora do imaginário como fantasmática e a identidade de caráter mítico nos grupos e instituições sociais. Por isso também vão de par a fantasmática e a mitanálise, instrumentos de comutação fantástica.” (Paula Carvalho, 1989:141)*

No entanto, surge uma dúvida decorrente da ênfase de Durand na influência do chamado *momento mítico* de leitura para todo *miticiano*: como evitar que nossos quadros míticos interfiram demasiado na leitura do complexo imaginário do grupo ou da pessoa? Uma das soluções, faz também um questionamento da objetividade desta leitura: *“Como codificar, descrever e conhecer objetivamente os fatos relativos à função simbólica (que se postula a priori) sem destruir o objeto de estudo?”*<sup>63</sup>. Yves Durand<sup>64</sup> estrutura um teste projetivo que pode captar as manifestações do imaginário de modo experimental: **o teste AT-9**. Este consiste num desenho em que a pessoa deverá utilizar nove elementos que se relacionam com as estruturas míticas: o personagem (a própria pessoa ou não), a espada e o monstro (da estrutura heróica), um abrigo e o fogo (da estrutura mística), algo de cíclico (da estrutura dramática), e a água, a queda e um animal (que simbolizam os *Rostos do Tempo*). Da composição dos elementos num desenho, a pessoa transcreve um relato do que ocorre, bem como responde a um questionário sobre o que é representado em cada elemento e o processo de construção do desenho.

*“(...) um agrupamento relacional de símbolos [onde] o fenômeno da ‘redundância’ ou da repetição temática própria a cada relato ou grupo de relatos significa a constituição isomorfa do eixo - ou da polaridade - simbolizador (...) Por meio desta técnica se obtém:*

- fatos simbólicos materializados por uma imagem (desenho) e um sentido (relato);
- a organização desses fatos num subconjunto significativo: há para os sujeitos, busca de uma coerência simbólica visando-se a conferir a unidade solicitada nas consignas do teste;
- o procedimento de simbolização graças ao questionário.” (Yves Durand, 1987, pp 138:139).

Porém, para a *Culturanálise de Grupos*, esta pode ser apenas uma etapa da análise, pois:

*“A culturanálise de grupos pode - deve, conforme o caso - implicar o levantamento da tecnoestrutura, mas sempre em anel de recursividade organizacional com os dois pólos mais específicos, evidenciando, portanto, o investimento*

<sup>61</sup> Durand, 1983.

<sup>62</sup> Durand, 1988.

<sup>63</sup> Yves Durand, 1987:136.

<sup>64</sup> Apesar da semelhança do sobrenome, Yves Durand não possui parentesco com Gilbert Durand.

*simbólico da materialidade, materialidade que, entretanto, recursivamente, tinge o edifício simbólico que, por seu lado, investe o 'Aufbau'... e assim 'ad infinitum', de modo anelar." (Paula Carvalho, 1990:235) .*

Vemos que este ampliado quadro de leitura textual e contextual transborda os limites estabelecidos (ou não) pela abordagem simplesmente ideológica (de base econômico-sociológica predominante), pois: "(...) o instrumento por excelência de crítica/liberação: a descurada (pelos marxólogos, com exceção da Escola de Frankfurt e, em certo sentido, Gramsci) 'instância ideológica', que passa a ser melhor batizada como esfera noológica (Morin, Augé) ou, em suma, o Imaginário (Durand). Eis como será evidenciado que são as produções fantasmáticas que permeiam/medeiam e viabilizam a dominação das organizações."<sup>65</sup>

Para finalizar, apenas um esclarecimento metodológico sobre nosso estilo. Conscientemente seguimos a recomendação de Bergson que: "preconizava para o escritor filósofo a seleção de imagens tão díspares quanto seja possível, a fim, segundo dizia, de que não se detenha em um signo, de que o signo leve ao signo até a significação, e de que as metáforas se acumulem metaforicamente para não deixar lugar mais que à intuição do real."<sup>66</sup> Os trechos aqui utilizados são partes arrancadas ao texto<sup>67</sup> que esperamos que tenham vindo com suas raízes, matizando ainda mais esta plethora de imagens. Recurso pedagógico da sala de aula que se revela também no texto. Ecletismo? No bom sentido, sim:

"Ein **Eklektiker** aber ist ein jeder, der aus dem, was ihm umbigt, aus dem, was sich um ihm ereignet, sich dasjenige aneignet, was seine Natur gemäss ist; und in diesem **Sinne** gilt alles, was Bildung und Fortschreitung heisst, theoretisch oder praktisch genommen." (Goethe)<sup>68</sup>

Ao contrário do que ironiza Caetano Veloso ao etnocentrismo: "só é possível filosofar em alemão..."<sup>69</sup>, tentamos traduzir<sup>70</sup> a epígrafe acima do mestre Goethe, utilizada por Paula Carvalho:

"Mas, um **Eklektiker** [ecléctico] é cada um que adquire do seu ambiente, do que está acontecendo perto dele, exatamente **isto** que corresponde à sua natureza; e nesse **sentido** se entende tudo, seja teoricamente ou na prática, o que se chama Educação e Progresso."

Desta forma, podemos compreender a gênese do sentido que Merleau-Ponty lembra de Husserl ao afirmar que: "(...) Todas as explicações econômicas, psicológicas de uma doutrina são verdadeiras, pois o pensador só pensa a partir do que ele é. A própria reflexão só será total se conseguir uma junção com a história da doutrina e com as explicações externas e se recolocar as causas e o sentido da doutrina numa estrutura de existência. Há, como diz Husserl, uma 'gênese do sentido' (Sinngeneses), que nos ensina, só em última análise, o que a doutrina 'quer dizer'."<sup>71</sup>

Assim, será com estas preocupações e pregnâncias simbólicas que pretendo investigar a ação pedagógica no Instituto Butantan através de um trabalho de *hermenêutica mitanalítica*, que é o termo que prefiro utilizar para abarcar tanto a mitocrítica do texto, como a mitanálise do contexto, pois que neste estudo de caso, os dois procedimentos investigativos se interpõem<sup>72</sup>. Sendo o Instituto Butantan, o lugar da reunião contraditória do espírito científico e do *locus* privilegiado de imaginário, como a ação pedagógica se desenvolve? A ciência contra o mito? O mito conformando a prática científico-pedagógica? Para onde vão as energias psíquicas mobilizadas pela imaginação material no contato cotidiano com as serpentes, aranhas, escorpiões, taturanas, templos científicos, cedros, pinheiros, lagos, ventos e crepúsculos?

**"Ora, se meditares que a Teosofia é um sistema ultracristão, no sentido de conter os princípios cristãos elevados a um ponto onde se fundem em não sei que além-Deus, e pensar no que há de fundamentalmente incompatível com o meu paganismo essencial, terás o**

<sup>65</sup> Paula Carvalho, 1985:22.

<sup>66</sup> *apud* Durand, 1981:38.

<sup>67</sup> Merleau-Ponty, 1992.

<sup>68</sup> Goethe, *Aus Makariens Archiv*, 33 *apud* Paula Carvalho, 1995:1.

<sup>69</sup> Veloso, Caetano. "*Lingua*", 1993: "... se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção (...) Minha língua é minha pátria, e eu não tenho pátria, eu tenho mátria e quero **frátria**".

<sup>70</sup> Com a luminosa colaboração de Ann-Karen Galle (a quem muito agradeço), esta doce veterinária walkyria que trocou a alma deste Siegfried por uma saudade profunda a pervagar os castelos desta Deutschland de Wotan, desde o frio de Hannover...

<sup>71</sup> Merleau-Ponty, 1971, pp 16-17.

<sup>72</sup> Da mesma forma como Durand define o método: "todo o método decorre daí, o método da dupla leitura, de uma leitura de dupla entrada, o fio do discurso e os pacotes de redundância, de repetições, de homologias que permitem uma análise da estrutura." (Durand, 1983:28).

***primeiro elemento grave que se acrescentou à minha crise. Se depois reparares que a Teosofia, porque admite todas as religiões, tem caráter inteiramente parecido com o paganismo, que também admite no seu Panteon todos os deuses, terás o segundo elemento da minha grave crise de alma. A teosofia apavora-me pelo seu mistério. É o horror e a atração do abismo realizados no além-alma.***

*Um pavor metafísico, meu caro."*

**(Fernando Pessoa, carta de 6/12/1915 a Sá-Carneiro, apud Azevedo, 1976b:XXIX.)**

***"Não será, uma vez mais,  
extraviar a reflexão até 'nuvens' vãs?  
Contestamos que destas nuvens vãs vêm tanto  
as chuvas fecundantes como  
as tormentas devastadoras."***  
(Durand, 1981:403).