

ARTE E MITO: A PERSPECTIVA LÚDICA

*Caio Aguillar FERNANDES**

"O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma".

Johan Huizinga

"(...) escrever é colocar-se naquilo a que se chama agora um imenso 'intertexto', quer dizer: colocar a sua própria linguagem, a sua própria produção de linguagem, no próprio inifinito da linguagem".

Roland Barthes

O mito, enquanto forma de condensação de elementos da cultura de determinados grupos humanos na história, se caracteriza por uma 'técnica' em sua manifestação: a narração oral. Essa experiência, a da narração oral, implica, neces

* Aluno do Programa de Pós-Graduação

sariamente, num narrador e numa comunidade de ouvintes; além do que aquilo que é narrado está intimamente ligado à própria experiência vivida, ou sentida, ou principalmente pensada, pelo grupo (7, p. 7-19), (6, p. 159)*.

Portanto, a narração de um mito é uma experiência coletiva, repartida, no ritual, entre narrador e ouvintes e construída, no nível da experiência cotidiana, pelo próprio grupo. Por outro lado, aquele que escuta uma história é, por consequência, um possível futuro narrador, que, juntamente com outros possíveis narradores, fazem da narrativa mítica um depositário de suas experiências, a ponto de o mito, quando recontado, vir acrescido de novas sensibilidades (6, p.

* "El hombre de las sociedades en que el mito es algo vivo vive en un mundo 'abierto', aunque 'cifrado' y misterioso. El mundo 'habla' al hombre y, para comprender este lenguaje, basta conocer los mitos y decifrar los simbolos. (...) El Mundo no es ya una masa opaca de objetos amontonados arbitrariamente, sino un cosmos viviente, articulado y significativo. En última instancia, el Mundo se revela como lenguaje".

163-165) que a passagem do tempo imprime, perfazendo assim a dialética do novo no sempre igual: histórias primordiais, sempre recontadas, e sempre diferentes: histórias sem fim, pois os mitos 'conversam' entre si (6, p. 157-165), (8, p. 21)*

As narrativas orais demonstram, nesse sentido, por um longo período da história, como a principal forma de transmissão da cultura e, por conseguinte, da experiência humana; entretanto, em função da progressiva complexidade que assumem as forças produtivas - acentuando cada vez mais, portanto, a divisão do trabalho - (9, p. 135-139) notar-se-á uma ruptura nessa forma de transmissão (uma ruptura-processo)** , cujo 'ápice crítico' se dará ao longo do desenvolvimento

* "(...) prescindiendo de todo sujeto (...) de cierta manera, los mitos se piensam entre ellos"

** "Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução seculas das forças produtivas". (3, p. 201)

do modo de produção capitalista. Esse 'ápice crítico' pode ser caracterizado por três elementos, de certa forma conjugados: a invenção da imprensa, o aparecimento do livro enquanto objeto de consumo e conseqüentemente a formalização do romance enquanto gênero literário.

O livro, enquanto objeto de consumo, possibilitado pela invenção da imprensa, nos coloca uma série de 'quebras' em relação à narrativa oral. Em primeiro lugar, estabelece a disjunção completa (espaço-temporal) entre o produto (escritor) e o consumidor (leitor): pois o romance, para ser consumido, implica numa prática solitária: a leitura, cada vez mais solitária, em função dos elementos do próprio gênero romanesco. E mais: no romance, assim como no livro, nos é dada uma história com fim: seja o fim metafórico,

* "O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa". (3, p. 201)

da morte do personagem, seja o fim imanente, objetual, dado pelo término das páginas: acaba-se um romance: experiência finita e conclusiva.

Ainda e, por outro lado, o livro e o romance são manifestações de uma era que se caracteriza por um grande desenvolvimento tecnológico onde, em função de uma alta especialização do trabalho, o romancista, ao contrário do narrador do mito, não pode mais representar a sua comunidade: resta-lhe, dentro do espaço do livro, encenar o sentido de uma vida - particular e individual - já que, fora do romance, a 'vida' não faz lá muito sentido: pois as correspondências, as seguradas, por exemplo, na própria forma de manifestação do mito (narrativa artesanal e coletiva, correspondida nas relações com o mundo) já não existem mais (3, p. 219-221). Como propõe W. Benjamin,

"(...) o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro". (3, p. 214)

Ora, a partir do final do século XIX e início do século XX, são estabelecidas, dentro dos processos de criação literária, determinadas formas de manifestação poética caracterizadas pela necessidade de uma interferência profunda do leitor na obra para efetivar sua fruição, levando a agrupar, num horizonte não muito longínquo, autor e leitor, numa espécie de co-autoria; seriam as obras 'abertas' ou 'escriptíveis' (5)*, (2, p. 12)**, onde são propostas tentativas de superar - dentro do espaço do livro, ou quase fora dele - a cisão entre autor e leitor, onde cada leitura possa se caracterizar, de forma original, como reescritura da obra (que continua, em

* Especialmente o capítulo: Abertura, informação, comunicação.

** Roland Barthes, S/Z: "(...) o que hoje pode ser escrito (re-escrito): o escrevível. Por que razão é o escrevível o nosso valor? Porque o que está em jogo no trabalho literário (na literatura como trabalho) é fazer-se do leitor não só um consumidor, mas um produto(r) do texto".

si, sendo ela mesma), e, dentro da incompletude do texto, o leitor, de forma ativa, interfira com sua experiência (ou não) manipulando o objeto poético desordenando-o ou reordenando-o, mas principalmente estando centrado numa relação, ainda que virtual (ou mesmo, se quiserem alguns, alienada) com o escritor, onde a incompletude de transforme em possibilidade e a univocidade do livro seja, senão destruída, ao menos relativizada; menos que obras infinitas, obras sem fim: pela sua abertura.

Um exemplo 'concreto' dessa tendência (que abrange inclusive outras formas de manifestação artística como pintura, escultura, cinema, música, etc.)* seria o poema "Tudo Está Dito", de Augusto de Campos (1974); poema onde o intertextual se apresenta como componente globalizante, compõe-se de seis 'versos', como um cubo de seis lados (ou um dado: e lembremo-nos de que 'um lance de dados jamais abolirá o acaso'), permitindo qualquer combinação em relação à sua ordem, o que representa cerca de 720 poemas diferentes

* Ver a obra de Calder, a música de John Cage ou Hermeto Paschoal, a poesia concreta, a teoria da action-paiting, etc.

(onde, é claro, algumas combinações poderão ser consideradas 'melhores' que outras):

Tudo está dito
Tudo está visto
Nada é perdido
Nada é perfeito
Eis o imprevisto
Tudo é infinito (4)

E aqui encontramos uma perspectiva onde o 'mítico' se projeta sobre o 'histórico': não apenas como referência (citação), mas como procedimento: o começar de novo, o jogar com as palavras, o continuar: algo que ainda é negado pela própria estrutura material dos veículos da produção estética contemporânea. Obviamente, tal tendência à 'abertura' se caracteriza menos por uma completa reinvenção material dos veículos que por uma modificação de atitude em relação a estes; isto, prefigurado por uma estética do procedimento, que em termos objetivos, também se apóia no desenvolvimento técnico ou nas ciências físicas (pense-se no caráter de 'indeterminação' dos objetos estéticos).

A partir dessas indicações, poderíamos for

malizar, talvez, três (não)-conclusões: em primeiro lugar, que o intertexto cultural no qual se movimentam as realizações poéticas (entre as quais o mito e a literatura) é bem mais vasto e integrado do que queiramos imaginar, onde noções como tempo circular ou tempo cronológico-linear são apenas conceitos operatórios sempre postos em questão por essas mesmas realizações; que as realizações de vanguarda (a despeito do que possam dizer seus autores) inúmeras vezes, ao nos projetar 'para a frente' (e para que isso mesmo aconteça) precisamente nos colocam na melhor sintonia com a tradição: é o 'salto de tigre em direção ao passado' (3, p. 230), que recria a história, ou a literatura; e que, finalmente, mais do que sempre é preciso ressaltar a importância de Oswald de Andrade, que há tempos nos vem lembrando disso tudo quando diz, por exemplo, "(...) que só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica, resolveria os problemas atuais do homem e da Filosofia" (1), onde um passado (mítico) é citado pelo presente, não apenas como sonho ou referência, mas como crítica a esse tempo, podendo cristalizar-se assim como projeto e possibilidade.*

* Toda utopia contém, em si, uma crítica ao presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDRADE, O. de. A crise da filosofia messiânica. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
2. BARTHES, R. S/Z. Lisboa: Edições 70, 1980. (Coleção Signos, 26)
3. BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.
4. CAMPOS, A. de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
5. ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
6. ELIADE, M. Grandeza y decadência de los mitos. In: _____. *Mito y realidad*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1968.
7. GAGNEBIN, J.M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.
8. LEVI-STRAUSS, C. Obertura I y II. In: _____. *Lo crudo y lo cocido*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968. p. 21.
9. ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, s.d.