

Mitologia, literatura e imaginário: uma mitocrítica do livro "Imilce" de Lucila Nogueira

Por André Cerviskis

. PREÂMBULO: MITOLOGIA, IMAGINÁRIO E LITERATURA

A relação entre mitologia e literatura é antiga e remete aos clássicos. A mim, porém, que nesse artigo procuro interpretar o livro *Imilce*, de Lucila Nogueira, pela perspectiva do imaginário de Gilbert Durand, não interessa enveredar por uma investigação epistemológica do símbolo ou mito, mas simplesmente as inter-relações entre o mito (simbolismo), a literatura e o imaginário. Farei, portanto, digressões breves da bibliografia sobre o tema.

As idéias acerca do simbolismo remontam a Platão e Aristóteles. À época de Platão, segundo Turchi (2003, p. 14), mito era sinônimo de absurdo e mentira, narrativas fantasiosas e inverossímeis atribuídas a deuses. Era a imagem desprezível de uma idéia pré-concebida (idem, p. 14). Aristóteles, cuja filosofia dominou o Ocidente, especialmente na Idade Média, estabeleceu as bases para a oposição entre o pensamento racional, argumentação conceitual da razão, e o gosto e poder do pensamento simbólico. Durand (Turchi, 2003, p.17) vai atacar essa dicotomia, partindo do princípio de que toda reação pressupõe uma ação anterior. Propõe, então, que existem três ações responsáveis por essa reação resumidas na redução. Isso porque ele via que a imaginação não possui apenas a função reprodutora, mas criadora. O papel da imaginação seria, então, não somente conceber a idéia e reunir imagens, mas fornecer o impulso. Segundo Turchi (2003, p. 20), seguindo as vertentes literária e científica, *na estética e filosofia, o símbolo e o mito têm importância-chave na concepção do que é infinito. O belo, representação simbólica do infinito, nada mais é, para Frederic Schelling, que um eterno simbolizar*. Mas são três autores do século XX, Cassirer, Jung e Bachelard, que vão recolocar *a imaginação no centro entre os estudos do pensamento objetivo na direção do objeto científico(...)*. Cassirer descobre que o símbolo se transforma, já contendo em seu cerne o irresistível sentido. Afirma que *a*

fantasia mítica só pode gerar um mundo de representações míticas se isto for respaldado pela dinâmica das emoções vitais (Mielientinski, 1987, P.53). Jung coloca o imaginário no inconsciente, não sendo esse mais uma manifestação de um impulso recalcado, o complexo sexual freudiano. Propõe, assim, a existência de uma camada profunda do psiquismo, o inconsciente coletivo. Para tanto, desenvolve o conceito de arquétipos (estruturas das imagens primordiais da fantasia inconsciente coletiva), evidenciando elementos estruturais da psique inconsciente formadores de mitos. Bachelard abre, por sua vez, *as portas do estudo do imaginário ao propor a abordagem do símbolo, na fenomenologia dinâmica, potência da palavra humana que emerge do inconsciente coletivo*. (idem, p. 21)

Mas foi Gilbert Durand que, unindo tais observações de Bachelard e cumprindo profeticamente seu desejo de fundar uma ciência do imaginário, partiu da teoria do simbolismo concebida por Jung, aprofundou e deu o modelo de análises do simbólico, por meio da interpretação cultural da linguagem simbólica. Durand estabeleceu no imaginário do homem dois regimes: o diurno e o noturno. Bachelard queria não ter amarras, enquanto homem noturno, levando em consideração os sentimentos e aspirações mais profundas, mas aplicando a sobriedade e lucidez do homem diurno, ou seja, da ciência positivista. Nesse sentido, estava preso a uma dinâmica científica clássica e cartesiana. Durand consegue ir além do mestre, concebendo as características que diferenciavam tais regimes sem, no entanto, abraçar tal dicotomia bachelardiana. Propõe, então, os regimes diurno e noturno para classificar as dominantes simbólicas. O diurno é estruturado pela dominante postural, explicitada pela tecnologia das armas, mago e guerreiro, rituais de elevação e purificação. O noturno subdividir-se-ia em digestivo e cíclico: *a primeira assume as técnicas do recipiente e do habitat, os valores alimentícios e digestivos e a sociologia matriarcal; a segunda agrupa as técnicas do ciclo, do calendário agrícola, os símbolos do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos*. (TURCHI, 2003, P. 27)

Durand consegue, por meio dessa concepção, visualizar o projeto antropológico de forma subjetiva, pela natureza humana, e de forma objetiva, pelas manifestações culturais que se relacionam através dos *schémes*, mal-traduzidos "esquemas" (imagem afetiva em movimento), que promovem a união entre gestos inconscientes e as representações, formando esqueleto dinâmico da imaginação (Zurchi, 2003, p. 28).

O termo místico é utilizado por Durand no sentido em que se conjugam uma vontade de união e um gosto secreto pela intimidade. O penetrar na caverna representa uma regressão ao estado narcísico e, por último, ao útero materno. O regime noturno místico, que se caracteriza pelos símbolos da inversão e da intimidade, divide-se em quatro estruturas básicas. A primeira é relativa ao redobramento do símbolo, continente e conteúdo, persistência na repetição. A segunda estabelece conexões, uniões ou enlaces entre figuras e objetos separados. A terceira está na vivacidade das imagens ou no realismo sensorial das representações. Durand, ao integrar e compreender a totalidade do universo do discurso humano, numa teoria do imaginário, apresenta uma generalização que implica na convergência de métodos e hermenêuticas (Idem, p. 38)

É sob essa concepção que Durand vai lançar uma metodologia de análise própria ao mundo simbólico. A mitocrítica, que Durand fundou baseado no modelo de psicocrítica de Charles Mauron, em 1949, significa o uso de um método de crítica literária ou artística que centra o processo compreensivo no relato mítico inerente à significação do relato (Idem, 39). Dirige-se para o descobrimento do mito pessoal do autor, de seu fantasma dominante. Acredita ele que as grandes obras não falam de um homem e sua vida, mas do homem na sua universalidade atravessando as barreiras culturais, históricas e sociais. Na prática, percebe-se que há um número limitado de mitos que definem as mitologias das grandes civilizações.

A mitanálise, inspirada do termo psicanálise de Freud, consiste em circunscrever os grandes mitos diretores dos momentos históricos. Durand supõe que cada época possui um mito dominante, servindo de modelo à totalidade do imaginário. Seria, enfim, o diagnóstico dos mitos que dominam uma determinada civilização num determinado período de tempo. Complementando esse breve ensaio sobre mitologia e literatura, tendo como base a teoria do imaginário de Gilbert Durand, deter-me-ei agora no livro "*Imilce*", de Lucila Nogueira.

1. UMA MITOCRÍTICA DO LIVRO "IMILCE", DE LUCILA NOGUEIRA

Lançado em 1999, *Imilce* é de autoria da poeta luso-brasileira Lucila Nogueira. Há vários anos professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, tem, entre seus livros mais conhecidos, "*Almenara*", com o qual ganhou

seu primeiro prêmio literário (Prêmio Manuel Bandeira, Governo de Pernambuco, 1978); "A dama do Alicante" (1979); "Ziganares" (1998), além de outros de crítica literária. Pelos títulos, já podemos perceber o interesse pelo tema e o empenho e em resgatar e trabalhar a mitologia, especialmente a ibérica.

A obra na qual me deterei retrata o "lado oculto" das histórias dos grandes heróis, pois coloca a voz da amada, *Imilce*, como ponto de partida da trajetória lírica. O livro, na verdade um poema em 4 vozes, de pouco mais de 90 páginas, é um canto de tristeza e desencontro das mulheres e filhos dos soldados que vão às guerras, em todas as épocas. Fala também dos conflitos políticos que encadeiam tragédias humanas, como em todas as guerras. As personagens são o próprio Aníbal, a mãe de Aníbal, o filho de Aníbal e Imilce. Interessante que somente os amantes têm seus nomes revelados. Como se a autora quisesse destacar mesmo a dor e o dilema das mulheres que amam e esperam os amados voltarem.

Para entendermos melhor essa obra, faz-se necessário relembrar o mito histórico de Aníbal Barca. (XXX) Percebemos, portanto, como cabe essa abordagem teórica à obra, uma vez que, segundo Durand (1989, p. 234), todo personagem histórico tem bases míticas. Seguindo a estrutura das grandes tragédias gregas (várias vozes no poema), Lucila, porém, subverte ao colocar a desconhecida suposta amada de Aníbal Barca como personagem principal do livro. Como que situando o enredo, a autora se esforça por citar toda a extensão do Império Romano e de Cartago; por isso, nomes de lugares como Creta, Tiro, Bitínia, Chipre, Espanha, Cástulo, Marrocos, Pirineus, Alpes, Oretania, Malta, Alicante; e mesmo os povos antigos: romanos, mouros, gregos, são freqüentes no texto. Cada lugar desses poderia esconder em si uma série de mitologias particulares, que não cabe analisar aqui. Percebemos, no entanto, a preocupação da autora em colocar nomes que não somente fossem líricos, mas que demonstrassem o poderio do Império Romano e o destino que o resultado das Guerras Púnicas infligiram ao mundo: o domínio praticamente universal do Império Romano na antigüidade.

Todo o texto, segundo Durand (1989, p. 148), contém de forma subjacente, um mito. *Imilce* não possui nem de forma subjacente, mas de forma emergente. Percebemos a referências às mitologias judaico-cristã (*ao pé do Líbano/ os homens de púrpura/ sidônios do deserto/ Canaã/ muros de Jericó - p 77*) e greco-romana (*cabeleira de*

Vênus e Verbena - p. 48); mas há referências a outras específicas, como a ibérica, dos ciganos mesmo de épocas específicas, como a inquisição e as cruzadas: *minha mãe viu fogueiras no caminho (...) e disse na loucura: inquisidores (p.96); viu soldados diferentes (...) lutando/ contra os mouros do oriente/ e disse na loucura:/ são cruzadas (p. 96)*. Fato inevitável: as mitologias principais da obra, a greco-romana e a cristã, incorporaram elementos das demais; especialmente o cristianismo, absorvendo a cultura do Império Romano, trouxe no seu bojo crenças e práticas pagãs, promovendo uma inculturação que fez renascer, com novas roupagens, mitos antigos: Maria - Ísis, Gaia; Apolo - Elias e os profetas, etc.

Outra recorrência em *Imilce*, como em toda a obra de Nogueira, é a presença de elementos da natureza: (*Imilce*): *são colunas de cedro minhas pernas..(14); são tão brancas as estrelas,/ quer do céu, quer do mar... (p. 24)*. Natureza essa que é perpassada por elementos mágicos, por vezes numa clara referência ao esoterismo/ocultismo: (filho de Aníbal): *...O vidro de tua alma /errante/ andando em círculos perfeitos e pedras e cristais/ e solilóquios. (P. 27); minha mãe/ sem saber quem elas eram/ misturou-as/ com ervas e perfumes... era um espelho de púrpura/ em que via/ palavras de outra língua me chamando...(p. 25); Imilce enlouquecera/levando em cada mão/ um candelabro. (p.26); (Aníbal): quero o feitiço de teu vinho de tâmara... (p.40)*. Os círculos, remetendo ao eterno movimento espiral do universo, que morre e renasce, é comum em diversas mitologias, inclusive em nosso candomblé brasileiro.

Pedras, cristais, esmeraldas, espelho: elementos ocultos, descortinando referências claras, portanto, a personagens ligados à feitiçaria, como a rainha má de Branca de Neve e os Sete Anões.

Os metais e pedras preciosas também são usados: (*mãe de Aníbal*): *aceso candelabro/ ensolarado/ nas fábricas de prata e de púrpura... (p. 47); (Imilce) irei ao país/ dos garamantes/ trarei as caledônias e esmeraldas... (p.72); ao sol das Pedras Negras ... (83);): meus seios são cordilheiras de prata (p. 14); cabelos em um cristal multiplicado... (p.92)*. O cristal, como sabemos, é usado em rituais de adivinhação ciganos. O cristal, translúcido, revela o passado e o presente de quem o procura. É, portanto, um mito redundante em Lucila, que se repete em outras obras suas: a busca de sua origem ibérica, influenciada por esse povo que vive e respira misticismo. As pedras

negras são as mais preciosas pedras por serem raras; a pérola, por exemplo. A cordilheira de prata para os seios são imagens que remetem à Gaia, deusa-mãe de todos na mitologia grega. A presença, aliás, da mãe de Aníbal já demonstra essa busca do gênese, da origem de todas as coisas; a mulher é portadora da vida e dos mistérios da criação: (*mãe de Aníbal*): ...e a força de negar faz-me uma **deusa**... (p.69); ... sou o leite/ das **mães que amamentaram**... (p.73); *inverterei os céus/nesse momento(...)* sou eu quem fere/ e quem dá a cura... (p. 73); (*Imilce*): o leite dos vulcões /desenha o orvalho... (p.63); *sou as colunas/ em que senta o mundo; sou os passos/ dos vivos e dos mortos*... (p.73).

A presença de árvores na lírica também é significativa, especialmente de palmeiras, sicômoros e oliveiras: ... da cor dessas palmeiras de Cartago... (p.37); *Palmeiras de Cartago e de Oretania*... (p.39); ... à sombra dos sicômoros/ gigantes/ à sobra/ das acácias e palmeiras... (p.52). Palmeiras são árvores gigantes, incólumes; chamam a atenção de quem passa, alcançam os deuses com sua altura. É símbolo, portanto, de grandeza e transcendência. A oliveira é uma árvore bíblica; dela se produz o azeite, importantíssimo na cultura judaica. Com ele se faz o pão ázimo, sem fermento (na passagem da viúva de Sarepta de Elias); também o azeite foi usado para ungir reis e profetas e curar o samaritano da parábola bíblica. Une, portanto, o ser humano ao divino. Os sicômoros são árvores nas quais os judeus repousavam; Jesus encontrou Felipe debaixo de um sicômoro; também Davi descansava sob um sicômoro quando Samuel o chamou para ser rei. É o encontro do indivíduo com seu destino. Nenhum simbolismo mais apropriado, portanto, do que esse, para explicitar a necessidade de **transcender** as dificuldades da epopéia das personagens do livro, especialmente Aníbal Barca.

O caráter heróico da obra é evidenciado pela menção explícita de Hércules, o semideus grego que desafiou Zeus: *aqui ele há de crescer/ ao sol de Hércules* ... (p.43). O sol, símbolo de força e determinação, inspirando sentimentos nobres - os semideuses, frutos de amores dos deuses com humanos, eram de natureza humana, mas com poderes divinos. Geralmente, eram protagonistas de odisséias. Também a águia, símbolo de bravura: (*filho de Aníbal*); ... *esta águia invisível / me acompanha/ aonde quer que eu vá/ dentro da Espanha* (p. 21) (...) *sem temer/ a vingança de um gigante?*

E, como em toda história mítica, há a presença de um oráculo: ... *e a profecia/ se perde/ no mistério de suas asas.. (p.31); ... instinto da poesia oracular... (p.59)*

Temos, portanto, estampado em todo o livro o caráter heróico que Gilbert Durand defendeu em suas *Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Maria Zaira Turchi (2003, p.33), em seu interessantíssimo livro *Literatura e antropologia do imaginário*, afirma que *a imaginação diurna adota uma atitude heróica, energia libidinal positiva, que aumento o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico da face de Cronos, endurecendo asantíteses simbólicas, através da figura ascensional e luminosa do herói com suas armas, a fim de combater a ameaça noturna*. Podemos dizer, sem medo de errar, que Lucila buscou imprimir esse caráter heróico em seus personagens. Aníbal Barca, general cartaginês, parte em guerra contra os romanos, deixando sua esposa e o filho de 9 anos (NOGUEIRA, p.33-5): *(Aníbal): lutei com os romanos, doce Imilce/ acreditei no engodo da batalha; lutei contra o que vi transformaria em um espetáculo de sangue; lutei porque te amava, chão de Espanha. Para me derrotar foi necessário/ a traição servil de outro africano (idem, 75)*. As mulheres, não menos heróicas, corajosamente encaram seu destino de sofrimento e desamparo: *(mãe de Aníbal): na vida/ vi morrer marido e filhos (p.45); ... mulheres esquecidas nos palácios; (...) toda mulher que ama/ perde o chão (p. 46); (Imilce): agora entendo/ que me abandonaste/ cavalgando elefantes e leões ... (p.57)*. O próprio filho de Aníbal sente-se tocado por esse clima bélico: *minha mãe/ viu soldados diferentes/ partindo para a África e a Ásia... (p. 96)*.

O amor e a sina dessas mulheres, como nessa passagem em que fala o filho de Aníbal, também é explorado no livro com erotismo e virulenta paixão: *(mãe de Aníbal): trago discos de ouro/ nas orelhas/ refletindo o meu colo/ todo em chamas; não falarão do amor/ destas mulheres/ sozinhas a queimar/ até a loucura; Amílcar, guardo (...) os teus gritos de homem/ no meu quarto (p.51)*. Amor este que, por fim, deu a elas *a melancolia/ dos doentes/ e o silêncio/ das almas taciturnas (p. 93)*.

Imilce é poesia de fogo e de luz. Várias são as passagens em que há uma referência implícita ou explícita ao fogo, ao sol, à luz: *(voz de Imilce): o amor me seca os lábios: tudo ferve (p.13); meu corpo é um **braseiro** de perfumes, meus lábios **o Etna e o Vesúvio** (p. 14); vem ver-me andar no **fogo** sobre as águas (p. 15); eu desejava o mundo como **um círio ardendo** (p. 17); (voz do filho de Aníbal): os filhos são as*

cinzas de um naufrágio (p. 19); e os altares acesos na comédia dos deuses (p.22); ... levando em cada mão um candelabro... (p.26) era dia e era noite/ e a chama acesa... (p.27); minha mãe/ viu fogueiras nos caminhos... (p.30);... não vive sem azeite tanto fogo... (p. 38);... que minha mãe jogou dentro do fogo... (p43).

Por que a recorrência do fogo/luz em *Imilce*? Talvez a autora veja nesse tema o mesmo que Gaston Bachelard (1938, p. 23), em seu livro *A Psicanálise do Fogo: o fogo e o calor fornecem meios de explicação nos mais diversos campos (...). Se aquilo que se modifica lentamente através da vida o que se modifica depressa é explicado pelo fogo. O fogo é íntimo e universal. Vive no céu. Sobe das profundezas do inferno e oferece-se como amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se latente, contido, como o ódio e a vingança. (...) Pode contradizer-se: é portanto um dos princípios da explicação universal.* O fogo, vai continuar Bachelard, é usado como sinônimo das mais avassaladoras paixões humanas: o amor e o ódio. O fogo é símbolo de sexualidade, de vida, de movimento: (*Imilce*): ... e eu não pude/seguir-te ao sol... (p.60); meu coração (...) no desejo de ver-te/ encontra a luz.. (p.61) eu vivo em uma luz que apaga o dia ... (p.62). Geralmente as noites eram usadas para o amor, e o fogo era presente nessas noites dos antigos. O fogo de Prometeu que iluminou Atenas, não obstante a ira dos deuses do Olimpo. Na mitologia judaico-cristã, mais próxima de nossos dias, o fogo é usado para rituais de purificação; Jesus mesmo revelou: *eu vim trazer fogo sobre a terra, e como gostaria que ela ardesse!* Há, aliás, elementos dessa mitologia em alguns trechos do livro: ... eles sucumbirão/ depois de Cristo/ hebreu/ crucificado num calvário. (p.15); ...cavalguei/ minha fantasia hebraica/na língua cananéia/ de meus pais (p.47); leões crucificados de Cartago (p. 46)

Na liturgia católica, a chama é usada como símbolo do batismo. A criança recebe a *luz de Cristo* por meio da vela; o círio pascal é acendido durante cinquenta dias por ocasião do tempo pascal; também os fiéis acendem uma vela para seus mortos ou para rezar aos seus santos de proteção.

O fogo, portanto, perpassa a nossa vida e a nossa tradição. Mais ainda naquela época da Antigüidade, quando os homens não dispunham de energia elétrica. O fogo, então, significava a salvação, único que combatia as *trevas da noite*. Antes mesmo, na

chamada pré-história, o fogo aquecia e protegia o homem dos animais. Significava, então, a própria sobrevivência.

Mas Lucila está a procura de um fogo mágico, sagrado: (*Imilce*): ...*queimou/ minhas mãos dentro da chuva (p.88); seu fogo se acendia e se apagava ... (p.91)*, como a sarça ardente de Moisés, no episódio do Êxodo hebreu. Locais sagrados e rituais são, inclusive, uma constante em seus versos: *quero imitar a dança/ das estrelas/ lascívia mística/ em altar sagrado... (p. 53); ó calçadas de prata, ó santuário ... (p.39); e os altares acesos/ na tragédia (p. 23)*.

Poderíamos estender por páginas e páginas a presença da mitologia na obra luciliana. Contudo, resta-nos a vontade de continuarmos a cavar, em autores de nossa geração, o simbolismo mitológico que a poesia com certeza inspira nos poetas. Os heróis, no entanto, como em diversas narrativas clássicas, nem sempre concluem com vitória seu intento: (*filho de Anibal*): *pobre de meu pai/ que nunca mais voltou (...)* *nunca vi seu rosto/de prata/ na moeda em Cartagena/ ou no busto/ de bronze do Marrocos (p.102); meu pai, triste heroísmo de ser morto (p. 103)*. Tal desfecho faz emergir em *Imilce medo da força das palavras (p. 102)*. Finalmente, a poeta conclui o livro com uma constatação que nos entristece: *Mudaram/ só os nomes dos tiranos*.

BIBLIOGRAFIA

G., BACHELARD. A psicanálise do fogo. Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1937.

G. DURAND. A imaginação simbólica. SP: Cultrix, 1988.

D. F. DENÓFRIO. Eros: a vez do mito em Carlos Fernando Guimarães. Crítica e interpretação. , n.4, p.151-4.

L. F. FERREIRA SÁ. Mito e mosaico: Orfeu e queda em Texaco. ANPOLL, n. 4, p.157, jan´jun. 1998.

S. JOACHIN. O mito na obra do poeta Gilles Hénault. Investigações, v. 9, p.49-72.

L. MUCILLO. O mito de Ísis no asno de Ouro. Ver. Cerrados, Brasília, n. 4, 1995.

E. M.MIELIETINSKI. A poética do mito. RJ: Forense-Universitária, 1987.

_____. As estruturas antropológicas do imaginário. Lisboa: Presença, 1989

L., NOGUEIRA *Imilce*. . Recife Cia. Pacífica, , 2000.

M. C. PANDOLFO. Mito e literatura. Rio de Janeiro, Plurarte, 1981.

M. Z. ZURCHI. Literatura e antropologia do imaginário. Brasília, Ed. UnB: 2003.