

LÉVI-STRAUSS: MITO E MÚSICA

Betania Maria Franklin de Melo-UFRN¹

Resumo: Este trabalho é fruto da tese de doutoramento que parte do estudo das *Mitológicas*, de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), no qual as linguagens, mito e música estão relacionados. Lévi-Strauss propõe que a compreensão dos mitos ocorre de maneira similar com a partitura orquestral. Dessa forma, a tese segue a tetralogia, por meio da investigação dos termos da música usados na análise, bem como a divisão dos capítulos do primeiro volume, principalmente. Vários procedimentos de composição e formas estão nomeados. Compositores em pares são categorizados da seguinte maneira: Bach para o código, Beethoven para a mensagem e Wagner para os mitos. Nessa dedução, estruturaram-se as partes tema e variações, sonata e fuga com os compositores citados. Na grandeza do estudo antropológico, entre mais de oitocentos mitos, foram escolhidos os cinco primeiros da tribo *Bororo*; dois mitos com o mesmo tema; *a esposa do jaguar* para relacionar à estrutura composicional; e, também, quatro mitos sobre *a origem das mulheres*. Por último, na fuga, recolheram-se quatro mitos sobre a *vida breve*. Diante dos termos dados em oposição, contrastes ou em simetria, foram elaboradas estas questões: como o incesto, assassinato e demais acontecimentos fazem parte da sociedade que eleva a natureza como extensão da própria vida? E como Lévi-Strauss pensou a antropologia harmonizada à música? No desenrolar da construção, demais pensadores como Peter Sloterdijk e Gaston Bachelard dialogam o território redondo da mitologia.

Palavras-chave: Lévi-Strauss. Mito. Música.

Mitológicas é a tetralogia que se constitui da análise dos mitos ameríndios, resultado de uma elaboração que durou vinte anos e teve início em 1935 (período que Lévi-Strauss permaneceu no Brasil até 1938), tendo continuidade com sua ida à América do Norte. Em 1964 publicou *O cru e o cozido*, que corresponde ao primeiro volume da obra; em 1967, *Do mel às cinzas*, segundo volume; em 1968, *A origem dos modos à mesa*, terceiro volume; e, em 1971, o quarto volume, *O homem nu*.

Como tonalidade principal do interesse por este estudo, primeiro há a instalação da busca dos termos da linguagem musical, considerando a compreensão da relação mito e música em *Mitológicas*. Também nutre particular desafio a relação postulada pelo autor sobre a compreensão do mito ser estabelecida como partitura orquestral. Por que assemelhar o entendimento do mito com uma composição tão grandiosa como é a música

¹ Natural de Recife, Pernambuco. Professora do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, nas disciplinas de Piano Coletivo. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, UFRN, 2012; mestre em Artes, Unicamp, 2002; especialista em Artes, pela Universidade Federal da Paraíba, 2001; e graduação em Educação Artística, habilitação em Música, UFRN, 1989.

escrita para orquestra? Assevera o autor:

Conseqüentemente, quando sugeríamos que a análise dos mitos era comparável à de uma grande partitura [...] apenas tirávamos a consequência lógica da descoberta wagneriana de que a estrutura dos mitos se revela por meio de uma partitura [...] Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 35).

Tendo como princípio de sua formação cultural a música, as obras de Richard Wagner lhe causaram admiração, como o *Anel do Nibelungo*, levando-o a reconhecê-lo como o compositor dos mitos, ao fazer a relação significativa da linguagem mítica com a musical, no âmbito da estrutura.

Em *O cru e o cozido*, várias formas de composição seguem os títulos dos capítulos, como: tema e variações, sonata e fuga. Por meio dessas três formas pudemos trabalhar a relação com os compositores Wagner, Beethoven e Bach, interlocutores de Lévi-Strauss na obra, categorizados como compositores dos mitos, da mensagem e do código, respectivamente.

Nesse sentido, poderíamos dividir os compositores em três grupos, entre os quais há todo um tipo de passagens e todas as combinações. Bach e Stravinsky apareceriam como músicos do código, Beethoven e também Ravel, como músicos da mensagem, Wagner e Debussy como músicos do mito. Os primeiros explicitam e comentam em suas mensagens as regras de um discurso musical; os segundos contam; e os últimos codificam suas mensagens a partir de elementos que já pertencem à ordem do relato. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 50).

Lévi-Strauss, por ser um pensador transdisciplinar, apresenta um repertório de conhecimentos diversificados, o que expande a sensibilização do leitor nas constelações temáticas advindas da antropologia, etnologia, geologia, sociologia, artes, mitologia e outros. Como uma sinfonia, há a apuração sonora de harmonia para a orquestra. A heterogeneidade reflexiva, no que concerne ao olhar científico, apresenta-se como os timbres diferentes dos instrumentos da orquestra ou também como uma composição politonal. Pela grandeza, *Mitológicas* corresponde à coroação das demais obras do autor. As últimas declarações de Lévi-Strauss, em uma entrevista ao jornal *Correio Brasiliense*, parecem paradoxais ao se referir à sua produção: “Não deem aos meus modestos trabalhos demasiada importância. A posteridade terá me esquecido dentro de alguns anos. É a sina de todos.” (MACIEL, 2009).

Ao longo de sua vida, Lévi-Strauss conviveu com a arte e a música, fontes constantes de inspiração perceptível em várias passagens de sua obra: *Tristes Trópicos*,

Mitológicas, Olhar Escutar Ler, Mito e Significado e tantas outras. A história artística de seu avô e seu pai em Paris – cidade na qual viveu –, e sua múltipla cidadania entre Brasil, Estados Unidos, Japão e Índia contribuíram para o pensamento musical com o qual expressa relação entre linguagens, mito e música.

A família contribuiu para sua formação musical. Seu bisavô, Isaac Strauss, às vezes chamado “Strauss de Paris” – como lembrou o pianista e compositor Jean-François Zygel em vídeo de uma entrevista² –, foi violinista, regente de uma pequena orquestra e diretor de bailes de ópera, que divulgava Beethoven e Mendelssohn. (LÉVI-STRAUSS..., 2008, tradução nossa).

Lévi-Strauss, bisneto de Isaac Strauss, reconheceu: “A arte foi o leite de minha alimentação” (LÉVI-STRAUSS, 1991 *apud* PASSETTI, 2008, p. 24).

Muitos compositores e obras da música ocidental europeia estão incluídos em seu repertório como apreciador da arte musical: Isaac Strauss, Jean-Philippe Rameau, Darius Milhaud, Hector Berlioz, Jean Le Rond D’Alembert, Christoph Willibald Gluck, Jacques Offenbach e Richard Wagner.

O desejo pela arte de compor música era tão constante no pensamento de Lévi-Strauss que, ao finalizar *Mito e significado*, relatou o sonho desde criança em ser regente de orquestra. Tentou compor uma ópera na qual pintou os cenários e escreveu o *libretto*. Porém, quando se referiu aos sons, julgou-se incapaz de compô-los.

Desde criança que tenho sonhado ser compositor ou, pelo menos, um chefe de orquestra. Quando ainda era criança tentei arduamente compor a música para uma ópera, para a qual escrevi o *Libretto* e pintei os cenários, mas fui incapaz de compô-la porque me faltava algo no cérebro. Penso que só a música e a matemática é que realmente exigem qualidades inatas e que uma pessoa tem de possuir herança genética para trabalhar em qualquer um destes dois campos. Lembro-me muitíssimo bem, quando vivi em Nova Iorque como refugiado durante a guerra, almocei uma vez com um grande compositor francês, Darius Milhaud. Perguntei-lhe nessa altura: «Quando é que se convenceu de que iria ser um compositor?» Disse-me que já quando era criança, na cama, quase a dormir, ouvia uma espécie de música sem relação alguma com qualquer tipo de música por ele conhecida; descobriu mais tarde que essa era já a sua própria música. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 76).

Os mitos são narrativas, histórias de uma sociedade de tradição que eleva a organização por leis rezadas na mitologia. Quando se trata de música com palavras, a abstração ainda se amplia pelo fato da letra lhe somar mais um significado e mais um elemento na composição. Quando a música não tem a linguagem articulada, é

²Vídeo traduzido por Ronaldo Antônio Franklin de Melo – Natal, Rio Grande do Norte, janeiro de 2011.

instrumental. Existe uma estrutura de linguagem na composição que é unicamente tratada na análise dos sons. Essa relação da música para os sons e dos mitos para os sentidos Lévi-Strauss convencionou que ambos, derivados de linguagens, assumem papéis diferentes: o mito fala aos sentidos enquanto a música fala negativamente, quanto à aparição da linguagem articulada. Pelos sons, como sem o sentido, vemos que

[...] as estruturas musicais estão mais para o lado do som (sem o sentido) e as estruturas míticas estão mais para o lado do sentido (sem o som) [...] É claro que a música também fala, mas unicamente em razão de sua relação negativa com a língua e porque, tendo se separado dela, a música conservou a marca negativa de sua estrutura formal [...] a música é linguagem menos sentido. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 624).

Quando o antropólogo se estende nesse pensamento, usa a expressão negativa por duas vezes, esclarecendo a questão da ausência da letra na música, presença apenas dos sons, e transfere o negativo também para os mitos no que se refere à ausência da significação real da história como mensagem. Assim, explica que, na história, não encontramos a condição real do sujeito. Vale-se então de uma redução ou de promoção no significado do mito. A música se expressa pelos sons, enquanto os mitos precisam da linguagem articulada para serem entendidos.

Vemos a amplitude que a música exerce como linguagem dos sons e promove ideias no sentimento humano. Os mitos, com base na linguagem do sentido, não conseguem se expandir, presos à realidade dos acontecimentos. A menos que evoluam, por meio de fragmentos míticos, estaríamos desintegrando os mitos, de certa maneira, para produzirmos os sons.

Neste momento da tese, veiculamos a discussão da ópera ao lado do compositor Richard Wagner, porque o exemplo da ópera surge como grandiosa composição na qual o *libreto* comunga com a sonoridade:

A ópera nasceu com a ambição de renovar a antiga aliança da palavra com a música. Um remorso estava agindo: para apaziguá-lo, era necessário reconquistar a plenitude de um momento privilegiado que a Grécia antiga conhecera. A esses motivos, ligados a um passado conjectural, deve-se acrescentar que, nessa circunstância, o sonho dava lugar ao espírito de invenção e à audácia de inovar. (STAROBINSKI, 2010, p. 17).

A ópera é um exemplo de percepção musical que alcança lugar de sedução, como aconteceu com Nietzsche, que se embebedou da Ópera *Carmem* de Bizet, assistindo-a

vinte vezes no decorrer de oito anos, entre 1881 e 1888. (STAROBINSKY, 2010). De maneira compulsiva, debruçou-se na apreciação dessa obra em contraposição a Wagner.

Como diz no início de *Der Fall Wagner* [o caso Wagner], Nietzsche encontrava nessa música um clima no qual sentia suas próprias faculdades aumentarem – de escutar, pensar, experimentar sua liberdade de espírito. Para explicar esse encantamento, Nietzsche recorre a uma série de comparativos, acentua o que de *melhor* sente em si mesmo e a mudança que transforma o horizonte externo: ‘Torno-me um homem melhor. [...] Tornamo-nos mais filósofos. [...] Temos, sob todos os aspectos, uma metamorfose do clima. Aqui se expressa outra sensualidade, outra alegria. (STAROBINSKI, 2010, p. 52).

A música assumiu a expressão da própria vida: “A vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio” (NIETZSCHE, 1888 *apud* DIAS, 1994, p. 11). “Essa frase de Nietzsche resume toda a importância que ele atribui à música para o pensamento e para a vida” (DIAS, 1994, p. 11). É possível também, por se tratar de uma obra apreciada diversas vezes, que a ária de *Carmem* pôde soar a mente, como meditação interior, representando um encantamento ligado a pensamentos primitivos ou regressivos da vida psíquica. (STAROBINSKI, 2010).

A ópera se revela de forma sublime na escrita de Lévi-Strauss, quando cita *O Anel do Nibelungo* ou reconhece o “deus Richard Wagner” como o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 34). Sobre o pensamento musical, essa ópera influenciou Lévi-Strauss a apresentar a mensagem mítica vista pelas características peculiares à análise musical, como o *leitmotiv* e os **motivos** presentes em *Mitológicas*.

De acordo com Sadie, lemos sobre *leitmotiv*:

Tema ou ideia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, ideia etc. que retorna na forma original, ou em forma alterada nos momentos adequados numa obra dramática (principalmente operística). [...] Sua influência na ópera romântica foi reconhecida pela primeira vez por Weber e Wagner. (SADIE, 1994, p. 529).

Essa característica apresentada por Wagner de designação musical para um personagem, um objeto ou circunstância no decorrer da obra leva a crer em uma ligação do acontecimento com a música, uma maneira de anúncio, um enigma da arte musical como ferramenta da perfeição.

Praticamente, a obra de Wagner é toda operística baseada em lendas germânicas e *libretto* escrito por ele mesmo. Entre as óperas mais conhecidas está *O Anel do*

Nibelungo, escrita para ser apreciada em quatro noites seguidas. Na segunda ópera, *A Valquíria*, o *leitmotiv* reaparece na renúncia do amor entre dois irmãos que estavam apaixonados, e, no surgimento da espada, o incesto não acontece:

No primeiro ato de *A Valquíria* quando Siegmund, apaixonado por Sieglinde, descobre ser seu irmão gêmeo 'precisamente quando iam iniciar uma relação incestuosa, graças à espada que se encontra espetada na árvore e quando Siegmund tenta arrancar – nesse momento, reaparece o tema da renúncia ao amor'. (MONIZ, 2007, p. 45).

O *leitmotiv* aparece também quando a renúncia se dá do amor do pai para com a filha.

O terceiro momento em que o tema aparece é também nas Valquírias, no último acto, quando Wotan, o rei dos deuses, condena a sua filha Brunilde a um longo sono mágico, rodeando-a com uma barreira de fogo. Poder-se-ia pensar que Wotan estava a renunciar ao amor pela filha; mas tal interpretação não é muito convincente. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 70).

Lévi-Strauss (1978) mostra que esse tema musical acontece na mitologia, sendo o incesto um paralelo encontrado como tema musical e mitológico, e que, aparecendo três vezes em uma história tão longa – referindo-se às duas primeiras óperas da tetralogia de Wagner –, pretenderia mostrar que essas aparições, embora diferentes, podem ser tratadas como de um mesmo acontecimento. Tanto o ouro como a espada e Brunilde representam o mesmo significado.

Na parte conclusiva em *Mitológicas*, intitulada *O homem nu*, o antropólogo assemelha a conclusão de sua tetralogia com a de Wagner na última ópera, *O Crepúsculo dos deuses*, e escreve:

Eu mesmo, conforme considero meu trabalho de dentro, onde o vivi, ou de fora, onde está agora, afastando-se para perder-se em meu passado, compreendo melhor que, tendo eu também composto minha tetralogia, ela deva se concluir num crepúsculo dos deuses como a outra. Ou, mais precisamente, que, terminada um século mais tarde e em tempos mais cruéis, ela antecipe o crepúsculo dos homens, após o dos deuses, que devia ter permitido o surgimento de uma humanidade feliz e liberta. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 669).

Além de ressaltar Wagner, o autor pôde demonstrar idolatria por Stravinsky: "Adolescente, eu idolatrava Stravinsky. Hoje eu seria mais seletivo; *Petrouchka*, *Les Noces*, *Octeto para instrumentos de sopro* continuam a parecer-me obras-primas da música." (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 253).

A leitura de *Mitológicas* é um desafio. Elas são um compêndio enciclopédico que reúne 813 mitos diferentes de tribos categorizadas em diferentes códigos atribuídos à análise. Uma vez sendo histórias distintas, há sempre um material mítico em repetição. Por duas vezes o pesquisador se refere à análise: “É, portanto, com a mesma preocupação de proceder a uma análise exaustiva [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 72). Na conjunção da análise mítica são unidas observações das fontes. No primeiro volume, há a forte presença das fontes dos padres salesianos *Albisetti* e *Colbacchini*, bem como de Magalhães. No segundo volume, diversifica entre *Métraux*, *Palavecino*, *Henry* e *Susnik*. Estes dois últimos aparecem com descrições sobre a vida no Chaco, enquanto que, na obra de Wilbert, há muitas variantes da tribo *Warraue*, além de outras fontes, Roth, Rodrigues, Brett, Magalhães, e comentadores como Tastevin e Ahlbrink.

Em *O cru e o cozido*, os capítulos que Lévi-Strauss (2004a) chama de *Partes* recebem estas denominações musicais: *Abertura*, *canto Bororo*, *Sonata*, *Fuga*, *Sinfonia* e *Cantata* e *Finale*. Lévi-Strauss concebe que tanto na mente do ouvinte de uma música como na do ouvinte de uma história mítica se reconstrói uma compreensão contínua. Para tanto, exemplificou que as formas musicais específicas para a música não representariam nada de novo à redescoberta musical, uma vez que as formas já existem, a menos que o sejam nesta compreensão: “a música só redescobrisse estruturas que já existiam a nível mitológico.” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 72). Mais uma vez, a relação música e mito sublinha significado na **forma**.

O que vem a ser **forma musical**? O estudo da forma musical está ligado às várias áreas do saber musical, como a harmonia, o contraponto, a expressão, o caráter, o andamento, o ritmo, e muitos outros elementos relevantes. Na concepção do compositor do sistema dodecafônico, vemos

[...] o termo forma significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela é constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. (SCHOENBERG, 1993, p. 27).

Tema e variações correspondem à primeira designação de forma musical dada por Lévi-Strauss (2004a) em *Mitológicas 1*, *O cru e o cozido*. Na estrutura da composição musical, o Tema se constitui por uma ideia apresentada no início no qual o compositor criou ou recolheu de uma música já conhecida e seguirá por essa melodia toda a sua

criação. Em seguida, esse tema reaparece com mudanças, embora seja possível sua identificação; sua transformação já é denominada *variação temática*. Essa alteração pode decorrer por infinitas vezes e dependerá da imaginação do compositor. A variação é o tratamento melódico realizado sobre a mesma base harmônica. Bach usou ricamente infinitas probabilidades nos desenhos de sua composição.

Das formas citadas, três foram desenvolvidas neste estudo: tema e variações, sonata e fuga. Com base na primeira narração dos acontecimentos históricos do desaninhador de pássaros, segue: as mulheres vão colher folhas para fabricação dos estojos penianos para enfeitar os rapazes, uma delas é violentada, e, ao chegar a casa, o marido percebe que em sua cintura havia penas do enfeite dos rapazes; assim, ele resolve provocar uma dança para observar qual dos rapazes usa a mesma pena que a esposa trouxera no cinto. Para sua surpresa, era seu próprio filho. Sedento de vingança, manda o filho para o Ninho das Almas.

Entre idas e voltas, o menino é a figura central, o herói que potencializa o mito como protagonista. Se pensarmos na ópera, esta remete ao intérprete da ária e do recitativo, aquele que representa o personagem e mostra suas habilidades musicais, o virtuosismo, estabelecendo o real sentido da ária. Se a importância do herói for relacionada à estrutura da composição tonal, podemos adequar a função da tonalidade principal. Então, os cinco mitos inseridos na nomeação *tema e variações* mantêm a figura do herói com mesmo código e os ilustram como ária.

Na sucessão da narrativa do M_1 (antes do recitativo), o tema de um *canto xogobeu*, pertencente ao *clã paiwoe*, o mesmo do herói [...] diz: “Não quero mais viver com os Orarimugu que me maltratavam, e para me vingar deles e de meu pai enviarei o vento, o frio e a chuva.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 59). Sugerimos essa melodia como tema. Aberto às variações.

Figura 1 – Música “O Vento, o Frio e a Chuva” para a variação do M_1 :

O Vento, o Frio e a Chuva

Melodia: Betania Melo
Arranjo: Alexandre Reche
(Natal, 03/2012)

Texto do canto xogobeu, recolhido por Levi-Strauss

Andante ♩ = 104

The musical score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking of 'Andante' and a metronome marking of ♩ = 104. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems of music. The first system shows the piano introduction with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*. The second system is marked '(1a. vez, só instrumental)' and includes the lyrics 'que - ro mais vi - ver com os O - ra - ri - mu - gu'. The third system includes the lyrics 'que me mal - tra - ta - ram e'. The fourth system includes the lyrics 'pa - ra me vin - gar de - les e de meu pai,'. The score concludes with a 'Fonte: a autora (2012).' credit.

que - ro mais vi - ver com os O - ra - ri - mu - gu

que me mal - tra - ta - ram e

pa - ra me vin - gar de - les e de meu pai,

Fonte: a autora (2012).

(Cont.) **Figura 1** – Música O Vento, o Frio e a Chuva para a variação do M₁.

18 **1.** (Entrada da voz)

en - vi - a - rei - o ven - to, o frio e. a chu - va. Não

(Fermatas só na 1a. vez)

23 **2.**

en - vi - a - rei - o ven - to, o frio e. a chu - va.

27

en - vi - a - rei - o ven - to, o frio e. a chu - va.

31 *mp*

ritardando *p*

2

Fonte: a autora (2012).

Todo panorama de habitação do *Bororo* é ilustrado com uso de gráficos no Recitativo. Lévi-Strauss (2004a) expõe um plano de localização, dando sentido leste/oeste, norte/sul, às casas dos clãs. Ao norte estão os *Ecerae*, ao sul *Tugarege*, o herói cultural *Bakororo* do lado oeste representado com emblema da flauta de madeira, enquanto o herói *Itubore* está ao leste com o instrumento pana, também de sopro. A disposição das aldeias orienta o acasalamento entre esposas de clãs diferentes sem esquecer que a casa dos homens é situada no centro do plano e existe hierarquia social. Em *Tristes Trópicos* também há um mapeamento da tribo *Bororo* que dá relevância à casa dos homens. Esta exerce poder significativo sobre as atividades e acasalamentos do dia a dia. Os meninos frequentam essa casa quando sua idade se aproxima da de um jovem rapaz. A casa dos homens representa um ponto central de uma sociedade que vive em círculo.

Sloterdijk (2004), quando reflete sobre circularidades, recupera a casa dos homens citada nas obras de Lévi-Strauss. Um segredo morfológico se encontrava naquele padrão das instalações dos índios bororo e foi observado pelos missionários salesianos. O desenho das oito casas forma um círculo com a casa dos homens, representando seu eixo. Esta representava não só a perspectiva geográfica, mas também o significado de poder exercido pelos homens frequentadores do local. A comunidade representada em círculo formava, no pensamento dos *Bororo*, a preservação de seu mundo e sua cultura. Há uma garantia de que o mundo exterior se tornaria inatingível e possivelmente sua cultura não estaria fadada a se desconfigurar, além de designar o sistema de imunidade:

Las formas redondas de los pueblos eran, por decirlo así, los sistemas de inmunidad de esa cultura y mientras los bororos pudieron mantener sus formas tradicionales de asentamiento, consiguieron protegerse de la sugestión de los sacerdotes europeos. (SLOTERDIJK, 2004, p. 213).

Esse ponto de circularidade pondo em vista a casa dos homens traduz à música o aspecto marcante da tonalidade. Uma vez a estrutura sendo tonal, as demais modulações estarão em detrimento da tonalidade inicial. Esta é representada pela escala e a escala Lévi-Strauss ilustra como o primeiro nível de articulação: “Ora, nessa estrutura hierarquizada da escala, a música encontra o seu primeiro nível de articulação.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 42).

As variações relacionam a função de um mito com outro. Nas semelhantes derivações, o M_1 , enfim, constitui o tema central. Vejamos em *Bororo*, M_2 : a mãe demonstra reação contrária à insistência do filho em segui-la. Já no M_1 ela foi seguida inocentemente. O filho, no M_2 , age com a intenção de proteger a mãe e não com violência conforme o M_1 (ver figura 14, círculo 1). Neste, M_2 (outro personagem) é quem faz o estupro e a morte acontece no início da história, ao invés do final, como no M_1 . A vingança não somente se instaura sobre o personagem do estupro como também com a mãe. Os animais (tatus) o auxiliam a enterrá-la e não o ajudam a dar vida, como no caso dos animais (pássaros) do M_1 – quando o herói estava abandonado, os pássaros resolvem dar vida: “Saciados os pássaros se tornam seus salvadores.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 58).

A ordem dos tatus no M_2 é a seguinte: *bokodori*, *gerego*, *enokuri* e *okwaru*, enquanto no M_5 surgem, na ordem invertida, *okwaru*, *enokuri*, *gerégo* e *bokodori*. Ambos mitos, os tatus têm a função de enterrar o corpo (ver figura 14, círculo 2). O bastão mágico dado pela avó no M_1 é um instrumento de salvação do herói que também, através dele, o menino, ao voltar à aldeia, observa os rastros da avó. No M_5 é diferente: o menino usa a flecha para matar a avó. No M_1 a avó viva protege o neto o tempo inteiro. Já no M_5 o neto é abandonado porque a avó está morta.

Sonata das boas maneiras foi o título escolhido por Lévi-Strauss (2004a) para iniciar a segunda parte de *Mitológicas 1 – O cru e o cozido*, que abrange do M_{14} ao M_{64} . Por Beethoven ser o grande compositor das sonatas e também pelo destaque de Lévi-Strauss, cultivamos o duplo aspecto que o singulariza autor da mensagem. O primeiro, por defini-lo na produção das sonatas, dando sempre uma origem inovada na estrutura. O segundo se atenua na postura crítica e política reconhecida pelo povo. Por exemplo, a repercussão pela inovação da Nona sinfonia à sociedade moderna. Os sons estariam unidos pela linguagem e os homens unidos pela voz humana, no dizer: “Todos os homens tornam-se ‘irmãos’ diz o verso mais célebre dessa obra em que, pela primeira vez, a voz humana irrompe no seio da música instrumental” (BUCH, 2001, p. 9). Vemos, então, que a **mensagem** categorizada a Beethoven se refere não somente à estrutura da composição, mas também à questão social encontrada além da partitura.

O olhar do mito endereçado à música, estando esta em maior evidência (como expressou Lévi-Strauss), demonstra que ela abre as possibilidades interpretativas como os mitos, tanto aos intérpretes, como aos ouvintes quando se põe em liberdade de

pensamento. Um mito não apresenta uma única interpretação, assim como a música. Cada exemplo musical ouvido receberá a significação da obra que se abrirá às infinitas interpretações. O campo de variação representa a história de cada ouvinte. Os mitos estão como na partitura, adormecidos nas narrativas enquanto sons a serem encarnados no plano sonoro.

Na sonata, a expressão das possibilidades do instrumento estará em evidência. O termo *sonata* se origina do italiano *sonare* e significa soar. O instrumento ocupa maior dimensão no plano da função solo que de acompanhador da voz. Na forma sonata, o instrumento assume por ele mesmo o canto principal, valendo-se das propriedades exploradas ao máximo pelo compositor. A sonoridade do instrumento é superior à condição anterior de servo da melodia. A função de solista e acompanhador é agora realizada ao mesmo tempo.

Rosen (1987) apresenta um aspecto social relevante à **forma sonata**, o qual ocasionou mudanças revolucionárias no lugar que ocupava a música na sociedade. A nova **forma** de composição estimulou acontecimentos musicais que incluem os concertos públicos. Por isso, a instituição de vendas de bilhetes foi lentamente se expandindo na Europa Ocidental durante o século XVIII, tendo a Grã-Bretanha como principal manifestação. Para ele, nada põe em dúvida que, ao longo do período, houve o crescimento contínuo da classe média urbana, que até então não se envolvia com música por ser esta exclusividade da aristocracia e de um grupo seleto de profissionais. A divulgação das artes “superiores” gerou o interesse por aquele público, por considerá-lo uma clientela que fornecia lucros. Antes, a música de expressão vocal, como trechos de óperas ou de música religiosa, tinha prestígio próprio do público. No entanto, a música instrumental, com a forma sonata, foi se expandindo dos salões particulares, atingindo cada vez mais um público aberto.

A visão do público pela música da forma sonata foi ressaltada pelo compositor dos mitos:

A regularidade da forma-sonata foi estabelecida e perpetuada por Emanuel Bach, Haydn e Mozart, tendo sido o resultado do compromisso firmado entre o espírito musical alemão e o italiano. Seu caráter interior lhe foi conferido pelo modo de emprego: com a sonata, o pianista apresentava-se ao público, ao qual devia deleitar com sua virtuosidade e, ao mesmo tempo, entreter agradavelmente como músico. (WAGNER, 2010, p. 38).

Beethoven considerou, na estrutura da sonata romântica, essências não mais próprias da sonata clássica. Nesta contingência de compor criativamente e se mostrar ambíguo na estrutura, atrela-se a um ponto comum com os mitos, que é a questão da ambiguidade voltada para a transição entre animalidade e humanidade.

Sobre a ambiguidade nos mitos, ressaltamos que um personagem humano é substituído pela condição animal de repente. Essa transformação muda o rumo da história, da maneira que Beethoven descaracterizou o rumo convencional da sonata, estabelecendo uma nova criação da mensagem musical. A informação em destaque menciona que “Não se deve esquecer, com efeito, de que nos tempos míticos os homens se confundiram com os animais.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 141).

Lévi-Strauss explica a mediação que há em decorrência da questão da animalidade em contraposição à humanidade ou vice-versa, muito presente na parte da sonata dos mitos: enquanto um é destinado animal, o outro é destituído de uma natureza humana original, por um comportamento social:

Os três mitos permitem compreender a posição semântica das duas espécies: elas são associadas e colocadas em oposição num par especialmente apropriado para traduzir a mediação entre a humanidade e a animalidade, já que um dos termos representa, por assim dizer, o animal por destinação, ao passo que o outro é animal por destituição de uma natureza humana original, desmentida, porém, por um comportamento a-social. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 113).

Como acontece no M₂₂: “As onças são as mulheres.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 126). No M₁₉: “[...] a transformação dos pais e irmãos em porcos-do-mato resulta da recusa. [...] As mães tentam, em vão, ir ao encalço deles, e, ao cair no chão, elas são transformadas em animais.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 131).

Nesse ensejo, dois mitos foram tratados, o M₁₄ e o M₄₆, nos quais o jaguar, a onça são as personagens em destaque juntamente com a sua esposa, uma mulher. Antes da análise comparativa do M₁₄ e M₄₆, para se desenvolver de maneira conjunta, é necessário o conhecimento do mito. O mito ganha sentido na escuta das narrativas. A analogia se dá primeiramente no plano individual de cada mito, em conformidade com a estrutura da sonata: exposição, desenvolvimento e coda. Estudamos quatro mitos incluídos no mesmo capítulo, M₂₉, M₃₀, M₃₁ e M₃₂, que encerraram em heterogeneidade o surgimento das mulheres. No primeiro, elas advêm da homossexualidade. No segundo, da maternidade, nos terceiro e quarto de um tema celeste. No quarto, pelo efeito de subordinação, vemos

que os homens se alimentaram de peixes por não terem mulheres. A elaboração do tema 1, para a origem das mulheres, se cruzou ampliando a paisagem do mundo antes do surgimento do sexo feminino, por meio do qual os homens **enxergaram** a imagem de uma mulher refletida na água; **mataram** todas as mulheres; **caçaram** e **ignoraram** a existência delas; falavam e se alimentavam de peixes. Esse plano da significação corresponde ao tema 1.

Lévi-Strauss apresenta, em sequência, a participação da mulher como um canal da mensagem entre a comunicação dos operadores da sociedade: “Em toda a sociedade, a comunicação opera pelo menos em três níveis: comunicação de mulheres, comunicação de bens e de serviços; comunicação de mensagens.” (LÉVI-STRAUSS, 1980, p. 25). A mulher, como ser cíclico, morre para originar vida. Nela se constrói um ser em acabamento que pode ser deslocado da cultura de origem. Engavetado pelo sinônimo útero, um sujeito pode receber a cultura do devir e dialogar com a materna, uma troca de mensagens entre a herança genética e fenotípica.

Beethoven é o compositor da mensagem e, através de sua música repassada aos dias atuais, a sobrevivência da Sinfonia nº 9 atinge vários segmentos políticos. O valor patriótico de Beethoven se sustenta pela evocação da estética musical na Sinfonia nº 5, op. 67, em Dó menor, quando põe em vista a atualidade militar para compor uma música que retrate política. Escreveu em seu diário: “É certo que escrevemos melhor quando escrevemos para um público e se escrevemos rápido.” (BUCH, 2001, p. 93). A Sinfonia nº 7, op. 92, em Lá maior foi dedicada ao príncipe regente da Inglaterra, George IV. Então, realçada politicamente a Sinfonia nº 9, são execuções entoadas de ode à alegria. Essa obra representa a coroação do legado de suas demais obras depois de morto. A expressão programática de um solista se inicia depois que o coro entra em uníssono. Nessa música, Wagner inspirou-se em Beethoven, assim como Lévi-Strauss inspirou-se em Wagner, com base no pensamento musical. Vários momentos políticos tiveram seus cursos com inclusão do *Hino à alegria* de Beethoven, reconhecido como símbolo da Europa, como na cerimônia em 29 de maio de 1986 em Bruxelas, quando novos símbolos foram apresentados à Comunidade Europeia na sede da comissão. Primeiro a orquestra, em seguida o coro com a versão original em alemão (BUCH, 2001). Acontecimentos como esses mostram que Beethoven alcançou um nível de popularidade tão grande com o seu talento que se estende até a sociedade atual.

Diante das manifestações sociais e das inovações, a exemplo da estrutura da sonata, é que encontramos reconhecimento nas palavras de Lévi-Strauss ao categorizá-lo como o compositor da mensagem.

Fuga dos cinco sentidos dá nome à terceira parte de *Mitológicas 1 – O cru e o cozido*. Nesse capítulo, mais uma informação musical é nomeada, o procedimento composicional fuga abrange narrativas do M_{70} ao M_{86a} .

E, para ilustrar os mitos, exemplifica a fuga:

É, por exemplo, extraordinário que a fuga, como foi formalizada no tempo de Bach, seja a representação ao vivo do desenvolvimento de determinados mitos que têm duas espécies de personagens ou dois grupos de personagens. Digamos: um bom e outro mau, embora isto constitua uma super-simplificação. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 72).

Uma característica básica da fuga é que um tema chamado sujeito gera em seguida um trecho melódico, na condição de resposta e, assim sucessivamente, reaparecendo várias vezes em outras vozes. Nestes termos, usou o compositor dos mitos: “Le sujet et la réponse”³ (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 73). Esses componentes tangenciam a ideia de redondo, pela ação da repetição do tema até o desfecho dado pelo acorde da tônica.

Sendo a fuga mobilizada continuamente pelo discurso melódico, na travessia entre as vozes, Lévi-Strauss sublinha também a travessia especular entre música e mito como imagens invertidas: “Pois bem, parece claro que o momento em que música e mitologia começaram a aparecer como imagens invertidas, uma da outra, coincide com a invenção da fuga. Ou seja, uma forma de composição [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 629).

Bachelard (2008) reflete sobre o diálogo do ser com o ser. Essa avaliação incorpora o plano do redondo. Na dialética do exterior com o interior, o autor anuncia a geometria como cega. Na condição metafórica de nortear o espaçamento entre o sim e o não em si mesmo, faz imagens do positivo e negativo, comanda o pensamento do interior e exterior, formula o ser e o não ser. O aberto e o fechado se ligam a tudo, como também o além e o aquém. Então, o filósofo planta o desenho do homem pensando em espiral que nunca conseguirá o seu centro. Dessa maneira, define: “Fizemos questão de apresentar essas observações gerais porque, do ponto de vista das expressões, a dialética do exterior e do interior apoia-se num geometrismo reforçado e que os limites

³“O sujeito é a resposta”. (Tradução nossa).

constituem as barreiras” (BACHELARD, 2008, p. 219). No olhar do ser, pela psicanálise, continua pondo a geometria em desconfiança pelos privilégios de apresentar desenhos dos conhecimentos sobre o homem. Nessa perspectiva, escreve:

O ser não se vê. Talvez se escute. O ser não se desenha. Não está cercado pelo nada. Nunca estamos certos de encontrá-lo ou de reencontrá-lo sólido ao aproximarmo-nos de um centro de ser. E, se o que queremos determinar é o ser do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao ‘recolhermo-nos’ em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; frequentemente, é no âmago de ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. (BACHELARD, 2008, p. 218).

No olhar musical, as noções de altura pelas espacialidades presentes das narrativas inspiram a composição, a utilização dos registros grave, médio e agudo. Como exemplo, citamos a narração do M_{70} : o plano de altura é instaurado quando o *Kaboi*, que vivia nas entranhas da terra, vê seus companheiros subirem a superfície da terra por meio de um orifício. Ele não o consegue por ser obeso. No final da história, todos voltam e contam que viram a árvore cair e apodrecer e, na observação do significado de finitude dada pela natureza, *Kaboi*, que permaneceu no plano subterrâneo, manifesta que no seu território não existe morte. Nesse primeiro mito do capítulo, a noção de plano interior, identificado no estado onde permaneceu *Kaboi* e o plano de conquista dos companheiros acima da superfície se põe no sinônimo de verticalidade, que corresponde ao plano das alturas dos sons. Enquanto os companheiros de *Kaboi* ultrapassam o orifício, ele não o consegue por ser obeso. Esse fator remete à origem do redondo quando a passagem se dá pelo círculo. Mais uma concepção de esfera nos mitos exemplifica que a terra da mitologia é redonda.

Por que *Kaboi* não conseguiu passar? Esse personagem também representa uma ação de domínio do território ao qual a morte não tem acesso. Só há vida. É o tema do mito. A ação da natureza em um mundo em que a morte não existe se nomeia a negação da própria morte no mito. Os companheiros vão alcançar um plano mais alto, embora se decepcionem ao declarar que viram a morte pela nulidade da natureza em permanecer viva – no caso, a árvore caída e apodrecida –, o que deu sustentação a *Kaboi* para se manter no plano de isenção, da fuga. Ao ouvir detalhes da vida da superfície, *Kaboi* faz todos crerem que o local em que habita é destinado à vida em abundância. O plano das alturas é utilizado como material temático e também na alusão filosófica, porque esse mito remete à caverna de Platão. A riqueza desse material temático tem abrangência quando

transcende outros conhecimentos de interpretação. Como na fuga, a melodia passeia entre as diferentes vozes.

Não apenas a forma fuga, mas a ária, o recitativo, variação, suíte, sonata e demais formas enunciadas por Lévi-Strauss (2004a) na divisão dos capítulos, ou das seções de *Mitológicas 1* são propostas de compreensão dos mitos estudados e que dispõem de análise. Propositalmente, declara: “[...] há mitos, ou grupos de mitos, que são construídos como uma sonata, uma sinfonia, um rondó, ou uma tocata, ou qualquer outra forma que a música na realidade não inventou, mas que foi inconscientemente buscar a estrutura do mito” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 73). Este, ao se referir à partitura, escreve:

Portanto, temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se considerar que faz parte e é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante [...] E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é que o podemos entender como uma totalidade, e extrair seu significado. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 68).

Da mesma maneira que os mitos agem na sociedade – porque a sociedade existe antes dos mitos, estes não originam as tribos, falam de sua organização e pensamento –, a música também reflete o social e não se homogeneiza. Pela escuta, se elege com base no gosto. Os mitos falam da variação e das transformações, por isso há enorme quantidade de mitos para narrar as origens, segundo os diferentes grupos sociais.

A construção da partitura não é elaborada aleatoriamente. Na estrutura do material musical – seja melódico, rítmico, harmônico –, a textura usada pelo compositor faz a arte e esses elementos são observados mediante a forma por ele concebida. A análise estuda a sistematização peculiar à forma, juntamente com a intenção do discurso. As denominações de forma musical nos três primeiros capítulos – *Tema e variações*, *sonata* e *fuga* – foram escolhas de Lévi-Strauss (2004a) para dialogar com as características próprias dos períodos que antecederam o período contemporâneo do século XX, no qual as experiências musicais do autor construíram o pensamento da compreensão do mito ao lado da estrutura de parte orquestral, na qual endossamos: compreensão dada pela riqueza do material musical imerso tanto quanto os elementos constitutivos nos mitos.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Marcos Fontes, 2008.

BUCH, Esteban. **Música e política: a nona de Beethoven**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. Bauru: Edusc, 2001. (Filosofia e Política).

DIAS, Rosa Maria. **Nietzche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Série Diversos).

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Tradução de Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. **A noção de estrutura em etnologia; Raça e história; Totemismo hoje**. Tradução de Eduardo P. Graeff, Inácia Canelas, Malcom Bruce Corrie. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

_____. **Olhar, escutar, ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. (Mitológicas, 1).

_____. **Do mel às cinzas**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. (Mitológicas, 2).

_____. **A origem dos modos à mesa**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2006. (Mitológicas, 3).

_____. **O homem nu**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011a. (Mitológicas, 4).

_____. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 8. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008a.

_____. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. **Saudades do Brasil**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

_____. **Longe do Brasil**. Tradução de Jorge Villela. São Paulo: Unesp, 2011b.

_____. ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Tradução de Léa Mello, Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LÉVI-STRAUSS um cabinet de curiosités: Lévi-Strauss et la musique. Text écrit et lu par Catherine Clément. Realisation Guy Seligmann. Entretien de Catherine Clément avec Jean-François Zigel. France: Arte France developpement EDV 236 avec de soullen Du CNC, 2008. 1 DVD (75 min), color.

MACIEL, Nahima. Claude Lévi-Strauss, 100 anos, antropólogo. **Correio Braziliense**, Brasília, 4 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.correioweb.com.br/euestudante/noticias.php?id=6657>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

MONIZ, Luis Claudio. **Mito e música em Wagner e Nietzsche**. São Paulo: Madras, 2007.

PASSETTI, Dorothea Voegeli. **Lévi-Strauss, antropologia e arte**: minúsculo, incomensurável. São Paulo: EDUSP, EDUC, 2008.

ROSEN, Charles. **Formas de sonata**. Traducción de Luis Romano Haces. Barcelona: Labor, 1987.

SADIE, Stanley (Ed.). Leitmotiv. In: _____. **Dicionário grove de música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 529.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1993. (Ponta, 3).

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas II**: globos: macrosferología. Traducción de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004. (Biblioteca de Ensayo Siruela).

STAROBINSKI, Jean. **As encantatrizes**: sedutoras na ópera. Tradução de Ana Valéria Martins Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WAGNER, Richard. **Beethoven**. Tradução do alemão e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. (Estéticas).

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.