

Lévi-Strauss:

mito e música entre
o *Largo* e o
Prestíssimo

peixes
canibais

Colibri
Maracá

Juriti
Buttore - chocalho

Gafanhoto

Lagartixas

Urubus



Larghet.
60-66

Andante
76-108

Allegro
120-168

Prestissimo
200-208

MAELZEL
METRONOM

Betânia Maria Franklin de Melo

UFRN - 2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

BETÂNIA MARIA FRANKLIN DE MELO

LÉVI-STRAUSS – MITOLÓGICAS:
mito e música entre o largo e o prestíssimo

**NATAL-RN
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

BETÂNIA MARIA FRANKLIN DE MELO

LÉVI-STRAUSS – MITOLÓGICAS:

mito e música entre o largo e o prestíssimo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Galeno Araújo Dantas.

Catálogo da Publicação na Fonte

M5281 Melo, Betânia Maria Franklin de.
Lévi-Strauss - Mitológicas: mito e música entre o largo e o prestíssimo / Betânia Maria Franklin de Melo. – Natal, 2012.
241 f.: il.; 30 cm + 1 disco sonoro.

Orientador: Alessandro Galeno Araújo Dantas.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2012.

1. Mito - Tese. 2. Antropologia estrutural - Tese. 3. Música - Tese. I. Claude Lévi-Strauss II. Dantas, Alessandro Galeno Araújo. III. Título.

CDU 291.13:78

BETÂNIA MARIA FRANKLIN DE MELO

LÉVI-STRAUSS – MITOLÓGICAS:

mito e música entre o largo e o prestíssimo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

TESE APROVADA EM ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

PROF. Dr. ALEXSANDRO GALENO ARAÚJO DANTAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
ORIENTADOR

PROF^a. Dr^a. MARIA DA CONCEIÇÃO XAVIER DE ALMEIDA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
1^a EXAMINADORA

PROF. Dr. JOSÉ WILLINGTON GERMANO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
2^o EXAMINADOR

PROF. Dr. HERMANO MACHADO FERREIRA LIMA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ (UECE)
3^o EXAMINADOR

PROF^a. Dr^a. MARIA LÚCIA PASCOAL
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
4^a EXAMINADORA

PROF^a. Dr^a. JOSIMEY COSTA DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
1^a SUPLENTE

Dedico a meus pais: Severino Campelo, Rilda e meus filhos Breno, Bruno (gêmeos) e Brenda.

AGRADECIMENTOS

A Deus, inteligência suprema, causa primária de todas as coisas;

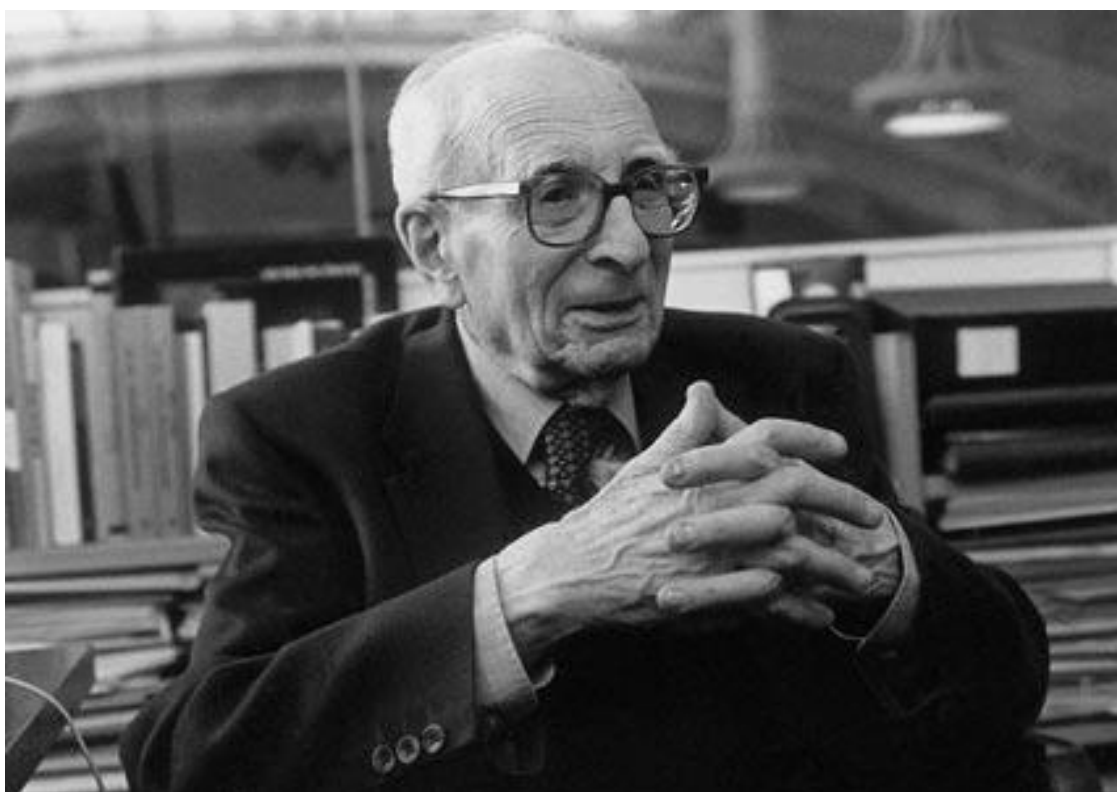
Muito obrigada a minha família: pais, filhos, irmãos e cunhada, além de Paulo José Francisco Macedo, uma pessoa muito especial em minha vida;

Um agradecimento muito especial ao Dr. Alexsandro Galeno Araújo Dantas, orientador deste estudo. Minha gratidão e reconhecimento pela competente orientação e, acima de tudo, por entender e respeitar minhas inquietações.

Minha gratidão fica registrada também aos amigos “Samaritanos” Ieda Santos, Nathánias von Sohsten, Verônica Alves, Agamenon Morais, Maria José Minora, Suzana Costa, Mônica Fiuza, Douglas e Evelyn Mackenzie;

Obrigada também aos colegas Andrezza Lima, Fagner França, Audinêz Barreto e a todos os colegas do GRECOM - UFRN e Oficina do Pensamento;

Por fim, agradeço aos professores Conceição Almeida, Edgard Carvalho, Maria Lúcia Pascoal, Alexandre Reche, Willington Germano, Dalcy Cruz, Ronaldo Lima, Maria Lucia Bastos, Marcus Varela, Claudia Cunha, Elke Riedel e Eliana Dancini.



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

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.

(LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 50).

RESUMO

Este estudo foi elaborado com base em nossas pesquisas na obra *Mitológicas* do antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), na qual afirma que linguagens, mitos indígenas e música estão relacionados. Ele propõe que a compreensão dos mitos ocorre de maneira similar com a partitura orquestral. No decorrer da sua tetralogia, investigamos termos da música usados na análise e na divisão dos capítulos, principalmente do primeiro volume da obra. Vários procedimentos de composição e formas estão nomeados. Compositores em pares são categorizados: Sebastian Bach para o código, Ludwig van Beethoven para a mensagem e Richard Wagner para os mitos. Nesta dedução, estruturamos em partes: tema e variações, sonata e fuga com os compositores citados. Na grandeza do estudo antropológico, entre mais de 800 mitos, selecionamos os cinco primeiros da tribo indígena *Bororo* para discutir na parte Tema e Variação. Na parte Sonata há: dois mitos com mesmo tema, *A esposa do jaguar*, para relacionar à estrutura composicional e quatro mitos sobre *A origem das mulheres*. Por último, na Fuga recolhemos quatro mitos que abordam *A vida breve*. Diante dos termos dados em oposição, contrastes ou simetria presentes na obra, demos o título a este trabalho migrando os andamentos *largo* e *prestíssimo* por se apresentarem na música também em opostos. Quinze mitos musicais acompanham o trabalho apoiados nas narrativas selecionadas. Para tanto, questionamos como incesto, assassinato e outros acontecimentos fazem parte da sociedade indígena que eleva a natureza como extensão da própria vida? E como Lévi- Strauss pensou a antropologia harmonizada à música? Na elaboração deste estudo, pensadores como Peter Sloterdijk dialogam o território redondo da Mitologia.

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

ABSTRACT

This study was elaborated based on our research of the work *Mithologiques* by the anthropologist Claude Lévi-Strauss (1908-2009), which affirms that languages, indigenous myths and music are related. He proposes that the understanding of myths occurs in a similar manner as with an orchestral score. In the course of his tetralogy we investigated the musical terms used in the analysis and in the division of the chapters, especially in the first volume of his work. Several compositional procedures and forms are named. Composers in pairs are categorized: Sebastian Bach for the code, Ludwig van Beethoven for the message, and Richard Wagner for the myths. In this deduction, we structured in parts: theme and variations, sonata and fugue with the aforementioned composers. Within the greatness of anthropological study, from among over 800 myths, we selected the first five of the indigenous tribe *Bororo* to discuss within the Theme and Variation segment. In the Sonata part there are two myths with the same theme: *The wife of the jaguar* which relates to the compositional structure, and four myths about *The origin of women*. Finally, in the segment related to the Fugue, we collected four myths that address *The shortness of life*. Honoring the many terms expressed in opposition, contrast, or symmetry under consideration in Levi-Strauss work, we entitled this thesis emphasizing the migration between the tempos *Largo* and *Prestíssimo* as these are oppositional presentations in music. Fifteen musical myths accompany the work supported by selected narratives. In light of this we questioned, we questioned: how are incest, murder and other events part of a society that elevates nature as an extension of life itself? And how did Lévi-Strauss think that anthropology harmonized with music? In the preparation of this study, philosophers like Peter Sloterdijk discuss the circular territory of Mythology.

Key words: Myth. Music. *Mithologiques*. Lévi-Strauss.

RÉSUMÉ

Cette étude a été élaborée en ayant comme base nos recherches sur l'œuvre *Mythologiques*, de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss (1908-2009), dans laquelle il affirme que langages, mythe et musique ont un rapport. Il propose que la compréhension des mythes soit faite de manière similaire à celle de la partition orchestrale. Dans sa tétralogie nous avons recherché des termes liés à la musique qui sont employés dans son analyse, ainsi que dans la répartition des chapitres, principalement dans son premier volume. Différents procédés de composition et formes sont nommés. Les compositeurs sont caractérisés en paires: Sébastien Bach pour le code, Ludwig van Beethoven pour le message et Richard Wagner pour les mythes. Selon cette vision, nous avons structuré l'étude en parties: Thème et Variation, Sonate et Fugue, avec les compositeurs cités. Compte-tenu de l'ampleur de l'étude anthropologique, plus de 800 mythes, nous avons sélectionné les cinq premiers de la tribu indigène *Bororo* pour la réflexion de la partie Thème et Variation. Dans la partie Sonate, il y a : deux mythes avec la même thématique « L'épouse du jaguar » pour faire un rapport à la structure de composition et quatre mythes sur la thématique « L'origine des femmes ». A la fin, dans la partie Fugue, nous avons recueilli quatre mythes concernant « La vie brève ». Considérant l'opposition, les contrastes ou la symétrie présents dans l'œuvre, nous avons donné le titre à cette étude, tout en migrant les tempos *largo* et *prestissimo*, car ils se présentent aussi en opposition dans la musique. Quinze mythes musicaux accompagnent le travail appuyé sur les narratives choisies. De ce fait, nous questionnons comment l'inceste, l'assassinat et d'autres événements font partie de la société indigène qui considère la nature comme une extension de la vie elle-même? Et comment Lévi- Strauss a pensé l'anthropologie en harmonie avec la musique? Dans cette étude, des penseurs comme Peter Sloterdijk dialoguent à l'intérieur du territoire arrondi de la Mythologie.

Mots-clés: Mythe. Musique. Mythologiques. Lévi-Strauss.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – À Música. Letra de Edmond Rostand. Música de Emmanuel Chabrier.....	20
Figura 2 – Leitura do M ₁ em círculo.....	55
Figura 3 – M ₁ <i>Bororo: o xibae e iari, “As araras e seu ninho”</i>	56
Figura 4 – Tablatura da grade vertical dos instrumentos musicais em paralelo às categorias do M ₁	60
Figura 5 – Plano circular das categorias do M ₁ : Personagens e Locais.....	61
Figura 6 – Plano circular das categorias do M ₁ : Objetos e Ações.....	62
Figura 7 – Plano circular das categorias do M ₁ : Animais e Instrumentos.....	63
Figura 8 – Música O Vento, o Frio e a Chuva para a variação do M ₁	64
Figura 9 – A simetria na ordem dos sustenidos e bemóis.....	67
Figura 10 – Leitura do M ₂ em círculo.....	71
Figura 11 – M ₂ <i>Bororo: origem da água, dos ornamentos e dos ritos funerários</i>	72
Figura 12 – M ₃ <i>Bororo: após o dilúvio</i>	80
Figura 13 – M ₅ <i>Bororo: origem das doenças</i>	81
Figura 14 – Círculos comparativos dos mitos: M ₁ -M ₅ variações.....	83
Figura 15 – Segui minha mãe.....	84
Figura 16 – Estrutura da Sonata - 1º movimento.....	91
Figura 17 – Estrutura da Sonata - 1º movimento no plano redondo.....	92
Figura 18 – M ₁₄ <i>Ofaié: A Esposa do Jaguar</i>	103
Figura 19 – M ₄₆ <i>Bororo: A Esposa do Jaguar</i>	104
Figura 20 – Comparação do M ₁₄ e M ₄₆ , na Exposição.....	105
Figura 21 – Comparação do M ₁₄ e M ₄₆ , no Desenvolvimento.....	106
Figura 22 – Comparação do M ₁₄ e M ₄₆ , no Desenvolvimento.....	107
Figura 23 – Canção Esposa do Jaguar para o M ₁₄	109
Figura 24 – Criação musical Esposa do Jaguar para M ₄₆	110
Figura 25 – M ₂₉ <i>Xerente: origem das mulheres</i>	112
Figura 26 – M ₃₀ <i>Chamacoco: origem das mulheres</i>	113
Figura 27 – M ₃₁ <i>Toba-Pilaga: origem das mulheres</i>	114
Figura 28 – M ₃₂ <i>Mataco: origem das mulheres</i>	115
Figura 29 – Comparação do M ₂₉ , M ₃₀ , M ₃₁ , M ₃₂ na Exposição.....	116
Figura 30 – Comparação dos M ₂₉ , M ₃₀ , M ₃₁ , M ₃₂ no Desenvolvimento.....	118

Figura 31 – Comparação do M ₂₉ , M ₃₀ , M ₃₁ , M ₃₂	119
Figura 32 – Trecho Fuga em Dó maior – J. S. Bach.....	125
Figura 33 – Primeiro modelo tradicional da disposição do coral.....	132
Figura 34 – Segundo modelo tradicional da disposição do coral.....	132
Figura 35 – Forma redonda de apresentação das vozes em analogia ao movimento dos mitos.....	133
Figura 36 – M ₇₀ através da imagem. Destaque entre o grave e o agudo – compreensão pela leitura do piano.....	135
Figura 37 – O M ₇₂ através da imagem. Destaque entre o grave e o agudo – sugestão de leitura para piano.....	137
Figura 38 – M ₇₇ através da imagem. Destaque entre o grave e o agudo – sugestão de leitura para piano.....	138
Figura 39 – Da origem do Hidromel.....	163
Figura 40 – O osso do jaguar é minha Flauta.....	167

SUMÁRIO

1 ARMADURA	14
2 LARGO - CLAUDE LÉVI-STRAUSS E O ENCANTO PELA MÚSICA	19
2.1 RICHARD WAGNER – O COMPOSITOR DOS MITOS.....	25
3 ADÁGIO - MITOLÓGICAS E A LINGUAGEM MUSICAL	38
3.1 MITOLÓGICAS 1 – ANÁLISE DE TRÊS FORMAS MUSICAIS EM NARRATIVAS.....	51
3.1.1 Tema e Variações	53
3.1.2 Sonata – Beethoven, o compositor da mensagem	85
3.1.2.1 Esposa do Jaguar - M ₁₄ e M ₄₆	105
3.1.2.2 Origem das mulheres - M ₂₉ , M ₃₀ , M ₃₁ , M ₃₂	116
3.1.3 Fuga – Bach, o compositor do código	123
3.1.3.1 M ₇₀ Karajá: A Vida Breve (1).....	135
3.1.3.2 M ₇₂ Krahô: A Vida Breve.....	137
3.1.3.3 M ₇₇ Tenetehara: A Vida Breve (1).....	138
4 MODERATO - MITOLÓGICAS 2 E A LINGUAGEM MUSICAL	153
5 ALLEGRO – MITOLÓGICAS 3 E A LINGUAGEM MUSICAL	182
6 PRESTÍSSIMO - MITOLÓGICAS 4 E A LINGUAGEM MUSICAL	194
7 BARRA FINAL	206
REFERÊNCIAS	217
ANEXOS	225
ANEXO A – M ₁ Bororo: <i>o xibae e iari, “As araras e seu ninho”</i>	226
ANEXO B – M ₂ Bororo: <i>origem da água, dos ornamentos e dos ritos funerários</i>	229
ANEXO C – M ₃ Bororo: <i>após o dilúvio</i>	231
ANEXO D – M ₅ Bororo: <i>origem das doenças</i>	232
ANEXO E – M ₁₄ Ofaié: <i>a esposa do jaguar</i>	233
ANEXO F – M ₂₉ Xerente: <i>origem das mulheres</i>	234
ANEXO G – M ₃₀ Chamacoco: <i>origem das mulheres</i>	235
ANEXO H – M ₃₁ Toba-pilaga: <i>origem das mulheres</i>	236
ANEXO I – M ₃₂ Mataco: <i>origem das mulheres</i>	237
ANEXO J – M ₇₉ Tenetehara (1).....	238
ANEXO K – M ₂₁₂ Toba: <i>a moça louca por mel</i>	239



Fonte: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 193.

“O mito e a obra musical aparecem, assim, como regentes de orquestra cujos ouvintes são os silenciosos executores”.

(LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 37).

1 ARMADURA

Abrem-se as cortinas. Veem-se os músicos. Todos os instrumentos afinados. Os ouvintes aplaudem o posicionamento do regente. Mito e música se põem no texto/partitura fundamentado/armadura em *Mitológicas* de Claude Lévi-Strauss. O cenário reflete as cores da imaginação, da experiência e da memória numa paisagem constante de ousadia musical.

Na plateia, inquieta-se um apreciador da obra quando ouve o autor relacionar mito e partitura orquestral. Debruçado na escuta dos mitos através do estudo, o espetáculo inicia em 2009, e a música o impulsiona da condição anterior de intérprete no piano para o imaginário sonoro de quinze mitos da obra, *Mitológicas*. Os leitores convidados examinam a proposta final.

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, o interesse por este estudo, primeiro se instala na 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 escrita para orquestra? Assevera o autor:

Consequentemente, 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, 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.

Largo e prestíssimo são termos de andamentos musicais em extremos incluídos no título com breve justificativa. Enquanto no primeiro: *Largo*, a música é ouvida

vagarosamente, como o mais lento caminhar, na possibilidade mais devagar da marcação do pulso. No segundo: *Prestíssimo*, a música apresenta velocidade rápida, numa corrida avassaladora, como sem fôlego e instantânea. Estes termos do andamento musical dão similaridade aos opostos tão presentes nos mitos e na análise da obra. Lévi-Strauss protagoniza os opostos como a tônica nas narrativas. Em pares ou em pares duplos aparecem: cru e cozido; céu e terra; noite e dia; sol e lua e outros. O *largo* e o *prestíssimo* informam os pontos opostos no metrônomo, no instrumento marcador dos andamentos e intitulam este trabalho com intenção de que os opostos protagonizam a análise do acadêmico.

Entre o *largo* e o *prestíssimo*, apresentamos as leituras iniciais sobre a vida do autor na condição **entre**. Lembramos: **entre** as Américas do Sul e do Norte; **entre** as tribos *Bororo* e *Nambiquara* e outras que situavam entre as regiões do centro e do norte do Brasil; **entre** os opostos dos mitos e/ou em pares de opostos; **entre** a apreciação da tetralogia de Wagner - *O Anel do Nibelungo* - e sua tetralogia - *Mitológicas*; **entre** a sala de aula na Universidade de São Paulo e pesquisa de Campo nas florestas; **entre** a abertura, parte inicial de *Mitológicas* com consistência musical e o *Finale*, última parte também arraigada de música; **entre** Bach e Strawinsky; **entre** o sensível e o inteligível; **entre** os franceses músicos Darius Milhaud, Hector Berlioz, Jean-Phillipe Rameau, Jean Le Rond D'Alembert e Claude Debussy. **Entre** a linguística e a mitologia; **entre** a psicanálise e a geologia. Enfim, **entre** mito e música. **Entre** a passagem de vida e de morte.

O terreno primeiro da empiria sucede o *adágio*, com ênfase em *O cru e o cozido*. Nele, as formas de composição seguem tema e variações, sonata e fuga. Os compositores Wagner, Beethoven e Bach são interlocutores porque Lévi-Strauss os classifica como compositores dos mitos, da mensagem e do código, respectivamente. Seleccionamos estes e os pontuamos com as formas musicais que caracterizam seus gêneros e formas. Tema com variações, sonata e fuga são títulos dos capítulos dados em sequência. Os mitos trabalhados neste *adágio* se encontram nos títulos citados em *Mitológicas* 1.

Em analogia aos mitos, o segundo terreno da empiria se encontra primeiro na busca incessante dos termos musicais na escritura da obra, em analogia aos mitos. Compreende *largo*, *moderato*, *allegro* e *prestíssimo*, aqueles que despontam a leitura geral dos demais, da tetralogia com o plantio da linguagem musical, embora a condensação musical, reconhecidamente na tetralogia, esteja na abertura (no primeiro volume) e no *finale* (último volume). Porém, é no decorrer dos volumes que os termos se diluem e se apresentam sistematicamente. No segundo volume: *Do mel às cinzas*, a linguagem musical aparece mais presente no sentido da periodicidade. As aparições ganham ritmo mais expressivo nas

análises. As evidências de conteúdo musical, ao longo do texto não se dão apenas pela inclusão dos instrumentos musicais, mas na inserção dos termos próprios da música.

Lévi-Strauss, por ser um pensador transdisciplinar, apresenta um repertório de conhecimentos diversificados, o que expande a sensibilização do leitor nas constelações temáticas advindas de uma sinfonia, da apuração sonora da harmonia para a orquestra. A pluralidade dos conteúdos se harmoniza em *Mitológicas* e se compara ao olhar do ouvinte para um só instrumento da orquestra, enquanto os demais instrumentos soam. Um leitor de uma seara observa outras áreas, uma vez estando em unicidade semelhante às diferentes células do corpo do embrião. O exemplo das notas na partitura, não importa o dó, diferente do si, mas o som produzido.

Antropologia, etnologia, geologia, sociologia, artes, mitologia e outros transmitem heterogeneidade reflexiva, no que concerne ao olhar científico como os timbres diferentes dos instrumentos da orquestra ou também como uma composição politonal. Pela grandeza, *Mitológicas* corresponde a 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).

Reconhecido como maior antropólogo do século, *Mitológicas* não tonalizaram apenas a antropologia. As possibilidades de pautar uma melodia são infinitas no universo das derivações de linguagem do conhecimento. Os contextos de análise dos mitos se cruzam como um tema na fuga de Bach; uma grandeza sonora nas sonatas de Beethoven; uma ópera de Wagner no ambiente sonoro às descobertas harmônicas. A música e/ou há música em *Mitológicas*.

Executar a música é um termo conhecido e se refere à interpretação da obra. Ao tocá-la, os “silenciosos executores” como Lévi-Strauss (2004a, p. 37) escreveu, são público ouvinte da leitura. Mesmo que a sonoridade tenha genuína composição imortal, consideramos *Mitológicas* uma obra de desafio. Não por se constituir pesquisa recente, mas pela densidade de mitos e análise no campo dos **entres**. A permanência na obra é mais importante que finalizações. O estar nas leituras prepara um estado da alma no campo de imaginação infinita. Para os que compõem música, se constitui de um material plausível, aos pintores também. Uma vez que o estado mítico do redondo impossibilite a medição do ponto inicial ao final. Cada vez do mito será uma vez. Cada vez da sonata será uma vez. Seria antagônico dizer: repetição, releitura, *ritornello*, às vezes subsequentes, porque todas às vezes serão únicas vias. O tempo de permanência em *Mitológicas* é a própria vida. O que existem são estações.

Quanto à organização da leitura em *Mitológicas*, Lévi-Strauss responde a esta inquietação no preâmbulo da obra, que sendo a terra da mitologia redonda, não remete a um único ponto de partida: Podemos iniciar a leitura começando por qualquer mito. Assim escreveu: “Começando por qualquer lugar, o leitor tem a garantia de completar o itinerário, contanto que direcione seus passos sempre no mesmo sentido e que avance com paciência e regularidade.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 9).

Pode-se partir de um volume que não seja o número 1, bem como escolher um mito que não seja o primeiro e assim por diante, desde que o leitor elabore e dê um sentido à continuidade, lembrando a forma circular da terra da mitologia. Ao comparar os mitos guianenses, em *Do mel às cinzas*, este pensamento é dado em *ritornello*: “Porém, se a cadeia se fecha no mito dos gêmeos, que encontramos duas vezes no caminho, talvez isto se deva ao fato que a terra da mitologia é redonda ou, dito de outra maneira, porque ela constitui um sistema fechado”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 219).

Os procedimentos de leitura são variados. Primeiro, lendo somente as narrativas isoladas dos comentários e deduções na elaboração antropológica do autor. Outro modelo seria ler o texto comentado e desprezar os signos. Aqui nos referimos aos diagramas com figuras que Lévi-Strauss usou, conforme a indicação na tabela de símbolos. Outra alternativa seria ler um mito e saltar para outro no final do capítulo. Desagregar então, a ordem das narrativas. Seguimos a proposta convencional de um livro, como Lévi-Strauss organizou. Lemos narrativas seguidas de investigações, confrontos, histórias e fontes. Lemos também as partições dos títulos e subtítulos com termos que nos despertaram a curiosidade e fomentaram a leitura página a página. Tentamos entender os diagramas, porém nem sempre foi possível.



Fonte: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 153.

“Criança, sonhava em pertencer a essa minoria. Tomava lições de violino com um músico da Ópera que se improvisava de professor e cuja mulher era pianista. Eu compunha peças para nosso modesto trio, que eles faziam a gentileza de executar.”

(LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 250).

2 LARGO - CLAUDE LÉVI-STRAUSS E O ENCANTO PELA MÚSICA

Entre o nascimento, em 28 de novembro de 1908 e morte, em 1º de novembro de 2009, ultrapassou um século. Quando jovem, veio trabalhar no Brasil. Como professor, foi convidado para lecionar no curso Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Entre suas atividades, se dedicou a pesquisar a cultura dos índios, dos ameríndios do sul. As pesquisas de campo, paralelamente realizadas, tiveram finalidades desde a formulação do convite de vinda ao Brasil.

O momento de sua morte ocorreu no primeiro ano desta pesquisa de Doutorado. Ao receber a informação do orientador: “Lévi-Strauss faleceu!” (informação verbal)¹. Um sentimento de perda implodiu como se realmente o tivéssemos conhecido fora das obras. A vontade era pesquisar com o autor vivo. Este episódio faz parte da construção do trabalho, sobretudo sublima o sentimento musical como de passagem da tonalidade maior para menor, entre o pesquisador e o autor da obra pesquisada. Como disse: “Qualquer tentativa de compreender o que é a música, entretanto, permaneceria inacabada se não explicasse as profundas emoções que se sente ao escutar obras capazes até de fazer correr lágrimas.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 632).

A interação e a empatia com o autor principiou-se no momento da escolha da temática junto com nosso orientador em abril de 2009. Iniciamos com a obra: *De perto e De longe*, que fomentou continuidade. Como interlúdio à pesquisa, quando líamos sobre a vida ocorreu a morte. Nesta fase os opostos estiveram mantidos e o **entre** também. Passamos entre a vida/morte do autor. Então, nas primeiras leituras, como um momento de mórula representa a vida pré-embrionária humana, na duplicação celular, no emaranhado de primeiras células, a comoção nos moveu a redigir uma carta diante da notícia, a qual apresentamos a seguir:

Interlúdio: morre Lévi-Strauss

*Entre os últimos samedi e dimanche, Claude Lévi-Strauss dormiu. Por 27 dias não fechou o ciclo dos 101 anos que completaria em 28 de novembro. Relembrando um sonho através de suas palavras na obra *Mito e Significado*, pôde expressar:*

¹Notícia fornecida via celular pelo Prof. Dr. Alessandro Galeno Araújo Dantas - Natal-RN, novembro de 2009.

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).

A música no decorrer de sua vida estende presente sempre como um sonho ou como os sons que passaram em sua mente. Na abertura em *Mitológicas*, ao iniciar *O cru e o cozido* reiterou um trecho musical em Sol maior, o qual poderemos juntos entoar neste momento:

Figura 1 – À Música. Letra de Edmond Rostand. Música de Emmanuel Chabrier²

À MÚSICA

Mè — re du sou-ve-nir — et nour ri — ce — du

rè — ve, C'est toi — qu'il nous plait au — jour —

— d'hui, d'in - vo - quer sous ce toit! —

Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 15).

²Coro para vozes femininas com solo (para inaugurar a casa de um amigo).

Nas leituras introdutórias percebemos sua relação de amor com a arte da música. Em *O cru e o cozido*, por um momento, não situa no mesmo plano as cores com os sons musicais. (LÉVI-STRAUSS, 2004a). Em *Olhar Escutar Ler*, refere-se à harmonia com um fundamento de Rousseau, como forma mais que inesperada no olhar do músico. Vejamos: “A harmonia é inútil, pois que já se encontra na melodia. Não é acrescentada, mas redobrada.” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 71).

Po falar das aptidões musicais, da missão do compositor, da percepção estética musical, da emoção, acasala o Mito e a Música ao afirmar que:

O Mito e a obra musical aparecem assim, como regentes de orquestra, cujos ouvintes são os silenciosos executores. [...] Os Mitos não têm autor a partir dos momentos que são vistos como Mitos e qualquer que tenha sido a sua origem real, só existem encarnados numa tradição. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 37).

Por vinte anos Lévi-Strauss acordava muito cedo (cinco ou seis horas da manhã) construindo a obra *Mitológicas*. Neste período, ele considerou viver em outro mundo. Mundo este entre cósmico e místico, entre heróis e mediadores, céu e terra, dilúvio e doenças, natureza e ritos. Viveu como nos tempos míticos, entre a consciência de angústia e euforia nos episódios que trata a ordem do humano. Deixou um cenário mítico e musical, como que implodisse os infinitos pontos das figuras geométricas. Em acabado ou inacabado, o caleidoscópio sempre terá algo a dizer.

Neste momento, o ar fugiu sem que nenhuma força pudesse apanhá-lo de volta para preencher a matéria humana. Lévi-Strauss, como qualquer outro ser mítico, deixou escapar mais uma vez o ar. Chamado morte ou sono, é um acontecimento igual à narrativa mítica, em grupos de acontecimentos para o belga, o francês dos trópicos e o japonês, como traduziu sua mão. E, redimensionando o Drama Musical de Wagner, *O Anel do Nibelungo* em que tanto lembrou suas obras, Lévi-Strauss passa a mergulhar no Reno como o personagem *Alberich* em busca do ouro. Assim, mergulhou e sabia que este tempo materializado em corpo sucumbiria. E agora? Seu ouro, como no mito,

está em nossas mãos. Durante o tempo que estende na superfície terrena, estes vão nos embelezar, nos dar cor, cheiro e som. Nós, considerados por ele, ouvintes e silenciosos executores de sua música³.

Após a escrita desta carta, a temática – Lévi-Strauss – assumiu o universo da comunicação. Como exemplo, o jornal *Le Monde.fr*, publicou artigos e recortes de pesquisas diariamente. No Brasil, recolhemos algumas publicações que originaram a fase da pesquisa, enquanto o tempo do verbo se fazia no presente. As obras e compositores destacados por Lévi-Strauss tiveram mais proximidade como: *Tristesse de Chopin*; o *Tratado de Harmonia* de Rameau; a partitura – *Saudades do Brasil* – de Milhaud, que é uma suíte de danças do Brasil, composta para piano. Todas como maneira de sublinhar o acontecimento vivido na própria tese, nomeado interlúdio.

Mesmo que o trabalho científico ainda conserve o modelo impessoal do argumento, fragmente o viver do pesquisar, impossibilite o pensar como espelho para que as afetividades não batizem a escrita, o fato de nunca o haver conhecido além da literatura e vídeos, o rumo da pesquisa se conduziu à música e se expandiu a sensibilidade, lado a lado. Não negamos que, como uma nota em *fermata*, o dia 1º de novembro de 2009 teve um som cinzento, pela perda do compositor de *Mitológicas*. Prosseguida a leitura de *O cru e o cozido* sobre a produção científica versus moldes à expressão, trazemos a resposta:

Não são as nossas experiências quando tornadas conscientes – sejam elas materiais fenomenológicas ou noológicas – a matéria-prima de nossas reflexões? Não é por extensão, analogia, similitude ou oposição às nossas experiências que construímos conhecimento e ampliamos o que parece ser individual e absolutamente singular? (ALMEIDA, 2006, p. 293).

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 que viveu – 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-Francois Zygel em

³Carta redigida por Betânia Melo - Natal-RN, madrugada de 2 de novembro de 2009.

vídeo entrevista⁴– foi violinista, regente de uma pequena orquestra e diretor de bailes de ópera, divulgando 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).

Ao assinalar as observações cerimoniais entre os indígenas, em *Tristes Trópicos*, relembra seu avô, o rabino em Versalhes:

Essa sem-cerimônia diante do sobrenatural muito me espantava, uma vez que meu único contato com a religião data de uma infância já sem fé, quando eu morava, durante a Primeira Guerra Mundial, com o meu avô [...] O culto familiar padecia de idêntica aridez. Afora a oração muda de meu avô no início de cada refeição [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2009a, p. 215-217).

Através do balbuciar do avô, a observação das palavras em silêncio foi uma percepção de leitura rítmica.

Em Passetti (2008) constatamos que seu pai Raymond Lévi-Strauss formou-se na Escola de Belas Artes e trabalhava realizando pintura de retratos. Na ocasião do seu nascimento em Bruxelas, em 28 de novembro de 1908, seus pais haviam saído da França e estavam por alguns meses em trabalho artístico. Um fato relevante é que em meio às encomendas na Bélgica, seu pai pintou um esboço da cidade a partir da janela em que Lévi-Strauss nasceu. Esta tela foi guardada durante o decorrer de sua vida. O compromisso com os estudos foi sempre um assunto sério para seu genitor. Quando sabia das notas, o premiava com um passeio ao *Louvre* ou com uma audição na ópera. Adolescente, nunca deixou de se interessar pela vida artística: escutava música, contemplava pintura, assistia a óperas e colecionava objetos exóticos adquiridos no mercado de pulgas e antiquários. No período que morou no campo, costumava contemplar as montanhas, alimentava o gosto pelas imagens e aprendeu a amar a natureza. Este amor permaneceu no decorrer de sua vida e é perceptível em sua obra, como exemplo a descrição que faz da Floresta em *Tristes Trópicos*. Também *Olhar Escutar Ler* revelam uma atenta visão e audição de um pensamento constantemente sensível:

Agora, é a floresta que me atrai. Nela encontro os mesmos encantos da montanha, mas de forma mais serena e mais acolhedora. Ter percorrido tanto os cerrados desertos do Brasil central restituiu seu encanto a essa natureza agreste que os antigos apreciaram: o capim novo, as flores e o viço úmido dos balcedos. (LÉVI-STRAUSS, 2009a, 322).

⁴Vídeo traduzido por Ronaldo Antônio Franklin de Melo – Natal-RN, janeiro de 2011.

Pelo seu dote sensível, não conseguia contrariar o par Natureza e Cultura. Sempre uma ao lado da outra faziam parte de sua vida, estavam internalizadas nele mesmo, em sua própria observação e percepção do todo.

Muitos compositores e obras da música ocidental europeia estão incluídos em seu repertório como apreciador da arte musical: Isaac Strauss, Jean-Phillipe Rameau, Darius Milhaud, Hector Berlioz, Jean Le Rond D'Alembert, Christoph Willibald Gluck, 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 *libreto*. Porém, quando se referiu aos sons, julgou-se incapaz de compô-los. Acrescentou que a matemática e a música são qualidades inerentes à herança genética. Mencionou o questionamento a Darius Milhaud no encontro em *Nova York*, quando refugiado, sobre quando se conscientizou que seria compositor. Respondeu então que, desde criança ouvia uma música sem ter ligação com outras e denominou que essa seria a sua música. Lévi-Strauss inclui nos seus escritos compositores e música.

Darius Milhaud, compositor francês, também teve seu destino direcionado ao Brasil, nos dois primeiros anos da 1ª Guerra Mundial: entre 1916 e 1918. No entanto, em 1940 (período da 2ª Guerra mundial) foi refugiado nos Estados Unidos. Só voltou à França após sua libertação. Tem contribuição relevante à história da música, sobretudo no Brasil. Em seu repertório está incluída a obra *Saudades do Brasil*: uma suíte com doze danças com títulos de lugares do país como: Sorocaba, Copacabana, Paysandu e outros, composta para piano em 1920, resultado da música ouvida no Brasil, que depois foi orquestrada. Tem também considerável obra para teatro, *ballet* e ópera. Contemporâneo de Paul Hindemith e Villa-Lobos contribuiu com o repertório da música francesa, arranjos de coral e música vocal. Entre os compositores franceses, talvez seja considerado, para o período, o que mais se relacionou com a cultura brasileira.

Pudemos ver que músicos antigos e contemporâneos tornaram a vida de Lévi-Strauss abundantemente musical de significados e de vocabulário imantado de sonoridades, contínuas e circulares, não repetitivas às infinitas possibilidades de ouvir: “[...] como na mitologia, em que um personagem vai para o Norte, enquanto o outro se dirige ao Sul, e nunca mais se encontram –, pensei que, se não era capaz de compor com os sons, talvez o pudesse fazer com os significados.” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 76).

2.1 RICHARD WAGNER – O COMPOSITOR DOS MITOS

Lévi-Strauss revela, em palavras, a construção musical ao longo de sua vida e o desejo de compor. Em *Mito e Música* revela que como não pôde compor com os sons, compôs com os mitos⁵. Em *O cru e o cozido*, um trecho de partitura⁶ é apresentado na primeira parte, como forma de ornamentar o texto. Redizendo sua lembrança e homenagem na casa de um amigo, usa também muitos termos musicais nomeando os capítulos. Na mesma obra, sobretudo na quinta parte denominada *Bodas*, apresenta um trecho da partitura de Stravinsky: As bodas 4º quadro, também compondo página⁷. Em *Olhar Escutar Ler* há trechos com partituras da ópera *Castor et Pollux*⁸. Em *Tristes Trópicos* relata que a obra *Estudo* nº 3 opus 10, de Chopin estava em sua memória como bálsamo nos momentos que teve dificuldades na pesquisa de campo⁹. Provoca uma questão interior: Como a música alimentava o espírito?

A menção da ópera neste trabalho incide por dois motivos. Primeiro, a obra reflete a vida musical do autor, quando inclui obras operísticas na escrita. Segundo, porque a estrutura da composição orquestral, a que afere inicialmente à compreensão dos mitos, destina-se também à ópera.

O estudo de Chopin não sendo composição para orquestra, e sim para piano, sem constituir letra, a percepção se vinculou à melodia e a harmonia. A esse aspecto da memória musical remetemos o significado *encantatriz* abordado por Starobinski (2010), pondo a escuta como protagonista feminina. Esse autor trabalha com o encantamento da ópera ao dizer que as histórias do passado alcançam o presente. Como poder de sedução, explica o termo advindo da língua francesa e acobertado de um neologismo, face ao entendimento em nossa língua, do verbo encantar e do substantivo em plural: Cantatriz. Na verdade, *encantatriz* são *encantatrizes*, pois são várias as funções existentes neste início de século. Funções relevantes à sociedade, não somente ligadas à ópera, como o autor apresenta densamente obras operísticas e desdobramentos integrando elementos da poesia e música.

Deste modo, o estudo nº 3 sobreveio de sua cultura musical, diferente do mundo que vivia naquele momento. Sobre isto, escreveu:

⁵LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Tradução de Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

⁶Trecho musical contido na carta – *Interlúdio*: morre Lévi-Strauss – redigida por Betânia Melo, Natal-RN, 2 de novembro de 2009.

⁷Id. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. (Mitológicas, 1).

⁸Id. **Olhar escutar ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁹Id. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

Por que Chopin, a quem minhas preferências não me conduziam especialmente? Criado no culto wagneriano, eu descobrira Debussy em data bem recente, inclusive depois que as *Núpcias*, ouvidas na segunda ou terceira apresentação, tinham me revelado em Stravinsky um mundo que me parecia mais real e mais sólido do que os cerrados do Brasil central, fazendo desmoronar meu universo musical anterior. Mas, no momento que saí da França, era *Peléias* que me fornecia o **alimento espiritual** de que eu necessitava; então por que Chopin e sua obra mais banal impunham-se a mim no sertão? (LÉVI-STRAUSS, 2009a, p. 357, grifo nosso).

Entre tantas obras apreciadas, pôde questionar o porquê de não ouvir a ópera *Peléias e Mélisande* de Debussy naqueles instantes que estava no sertão brasileiro? Esta seria considerada – alimento espiritual – apreciado recentemente nos momentos de saída da França para o Brasil. Neste argumento, poderíamos considerar um duplo em opostos, semelhante a *Mitológicas*: universo/alimento e musical/espiritual. Seu universo musical reconduziu um alimento espiritual de superação no momento que muitas pessoas de sua expedição foram acometidas de uma epidemia de cegueira no Mato Grosso. O surgimento da melodia aos ouvidos comungava os momentos de dificuldade enquanto realizava pesquisas. Afinal, por que Lévi-Strauss preferiria a ópera como lembrança musical? Pelo fato de ter sido a obra ouvida mais recente?

Vemos: “Mas o adolescente Claude nunca deixou de se interessar pelo universo artístico, frequentemente contemplando a pintura, escutando música, assistindo à ópera [...]”. (PASSETTI, 2008, p. 25).

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 instrumental. Existe uma estrutura de linguagem na composição que é unicamente tratada na análise dos sons. Esta 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:

[...] 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 neste 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, a partir da linguagem do sentido, não conseguem se expandir, presos a realidade dos acontecimentos. A menos que evoluam, a partir de fragmentos míticos, estaríamos desintegrando os mitos, de certa maneira para produzirmos os sons.

Quanto à ópera, o autor ampliou e deu em acasalamento a letra e o som:

Para que a comparação que acabamos de esboçar seja válida, é preciso ver cada mito como uma partitura que, para ser tocada, exigiria a língua à guisa de orquestra, à diferença da música, cujos meios de execução são o canto vocal (emitido em condições fisiológicas totalmente diversas das requeridas para falar) e os instrumentos. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 624).

O exemplo da ópera surge como grandiosa composição onde 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).

Este exemplo, em que a percepção musical ocupou um lugar de sedução, aconteceu também com Nietzsche, que se embebedou da Ópera *Carmem* de Bizet, assistindo vinte vezes no decorrer de oito anos, entre 1881-1888. (STAROBINSKY, 2010). De maneira compulsiva se debruçou na apreciação desta 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 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).

Como entender a música que se faz no espírito? Ficaria mais compreensivo entender se o diálogo por meio de uma experiência houvesse entre a memória musical e o ouvinte desta memória. Decerto, seria a imaginação musical restrita a si mesma, como dueto vocal, uma voz é pensada no silêncio enquanto a outra soa, ambas no palco do redondo, a cavidade cerebral.

Esta reflexão relembra a mensagem: “[...] ao ouvirmos música, atingimos uma espécie de imortalidade”. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 35). Este pensamento remete à leitura de Sloterdijk (1998) sobre a audição, quando esclarece que o ouvido passou a ser tema filosófico a exemplo do papel de enteado do conhecimento que interessa a muitos pais adotivos. Pelas indagações parecidas de Hannah Arendt: “Onde estamos quando pensamos?”.

Lembramos também dos teólogos Valentinus e Basílios, gnósticos da antiguidade: “Onde estamos quando escutamos o mundo?” Assim, o autor interpõe o título: “Onde estamos quando escutamos música?”. (SLOTERDIJK, 1998, p. 285-288, tradução nossa). Nas razões dos desvarios, como inversões da linguagem, que poderiam ser refletidas na música apresenta o sujeito vislumbrando o espetáculo do mundo à frente, como uma cena que enfrenta abismos e sujeitos. Desta forma, o mundo do olhar se faz pela distância como um desafio, enquanto o mundo da audição, pelo interior de si mesmo.

A filosofia do ouvido se fundamenta no princípio da intimidade sob a vigilância de si mesmo. Afinal, “Onde estamos quando escutamos música?” A condição de sermos humanos nos permite ser vigilantes de uma cena do mundo que pode ser capaz de manter-se duradoura ou não. No entanto, “*a la música, el arte benévolo que, como suele decirse, nos transporta de las horas descoloridas a um mundo mejor.*”¹⁰(SLOTERDIJK, 1998, p. 290).

¹⁰“Como disse Sloterdijk, “a música é uma arte benéfica, nos transporta das horas sem brilhos a um mundo melhor”. (Tradução nossa).

Ainda inclui a observação de Cioran, quando refere a escuta, com o princípio que antes mesmo de termos um nome, e individualidade, já escutávamos o mundo pelos ruídos na audição fetal.

No se encamina diversamente la singular teoria musical de Emile Cioran: ‘Llevamos com nosotros toda la musica: yace em lós más hondos estratos del recuerdo. Todo ló musical pertenece a la reminiscência. Em el tiempo em que no poseíamos *nombre* alguno, ya ló debíamos Haber oído todo’. (CIORAN, 1988 apud SLOTERDIJK, 1998, p. 291).

Aqui o pesquisador se considera satisfeito em separar a observação de Cioran nas afirmações e ainda poder ampliá-las, dando como primeiro ponto, o destaque à música tonal, como base de orientação da escuta e preparação para o futuro. Em seguida, atribui vários gestos à música, sendo o gesto primário: “*Poreso hay, em lo gestual primario de toda música, un dualismo de partida y vuelta a casa.*”¹¹ (SLOTERDIJK, 1998, p. 291-292).

E sobre a escuta da música tonal, o autor dos mitos também versa quando se coloca como ouvinte mediano da música e destaca reflexões sobre obras musicais: “O que eu ouvi exatamente? Uma modulação tonal, sem dúvida, mas que, se velhos textos não tivessem despertado minha atenção, provavelmente não teria impressionado por sua audácia ao ouvinte mediano que sou.” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 42).

No caso da ópera a sedução entre imaginar e memorizar leva a acontecer por reinvenção no poder que a música exerce no instante da apresentação, e se a história for do passado pode assumir um lugar atual, como nos mitos, conforme a explicação a seguir:

Uma das razões da poderosa atração exercida pela ópera se deve à maneira pela qual transforma os encantamentos do passado legendário em um encantamento atual, aventurado na crista do instante em que a ação se desdobra e ouve-se a nota cantada [...] O que caracteriza esse espetáculo é que ele mantém o espírito, os olhos e os ouvidos em igual encantamento. (STAROBINSKI, 2010, p. 16-19).

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 esta 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*.

¹¹“Por isso disse, o gesto primário de toda música é um dualismo de partida e volta a casa”. (Tradução nossa).

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).

Esta característica não foi criada primeiramente por Wagner. Esta designação 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 anunciação, um enigma da arte musical como ferramenta da perfeição. Por fim:

É bom lembrar que essa designação não foi criada pelo próprio Wagner. Aos temas recorrentes, ele dava o nome de *Hauptmotiv* (motivo principal) e, num ensaio de 1866-1877 sobre Tristão e Isolda, foi este o termo que recomendou a seu discípulo Heinrich Porges. A expressão *leitmotiv* (motivo condutor) tinha sido usada pela primeira vez por Friedrich Wilhelm Jahn, em 1871, em *Carl Maria von Weber in seinem Werken* (C. M. W. através de sua obra) [...]. (COELHO, 2000, p. 233).

O **motivo** também é uma migração de termo musical usada no discurso em *Mitológicas*. Algumas temáticas entre os mitos se tornam material comum, e nas passagens dos acontecimentos ou nos interstícios se avalia como motivo. Pela linguagem da análise musical, lemos: “Motivo é um breve pensamento musical, claramente reconhecível que atinge o ouvido musical e se impõe facilmente à memória. Canta-se ou cantarola-se um motivo, mais raramente um tema”. (ALLORTO, 1989, p. 131).

Assim, os ouvintes dos mitos realizam interpretação com emoções e sonhos como Lévi-Strauss viveu a arte de Wagner. Desse modo lemos: “Foi iniciado a todo o repertório de Wagner”. (PASSETTI, 2008, p. 24).

Na fase do romântico, a expressão de Richard Wagner (1813-1883) cultivava a ideia de Drama Musical ao invés de ópera. Wagner comunga com outras linhas artísticas, como a iluminação, o cenário, os efeitos de cenas, baseando-se em lendas germânicas e transpondo à música um novo destino estético. A orquestra se amplia, o teatro é construído para a finalidade de suas óperas e cantores passam a cantar de forma que o som se projete em direção ao palco. Na estrutura de suas obras, os temas estão presentes, tal como nas óperas anteriores. Porém, há um diferencial em Wagner que é a presença do *leitmotiv*, tanto nas partes vocais como nas orquestrais. O *leitmotiv* se constitui de uma ideia musical que podemos chamar de tema ou motivo que caracteriza a ação ou um objeto, que ao surgir em

determinado momento da ópera, logo é associado ao personagem. Um tipo de referência melódica que induz o ouvinte a personificar a melodia ou defini-la relacionando-a ao personagem e também a um objeto como o ouro, a espada, ou a um lugar, no decorrer da ópera. Wagner descobriu que a ópera histórica havia acabado e assim se reportou ao conto mítico sendo ele próprio o libretista. Enquanto outros buscaram o libreto na poesia, no romance, Wagner organizou a ópera e a expandiu, no que se refere ao cenário, à orquestra e outros fatores. No decorrer das quatro óperas, em *O Anel do Nibelungo*, este *leitmotiv* aparece e reaparece em diferentes momentos ligados aos personagens. (BENNETT, 1986).

Deleuze recupera a crítica do compositor francês, Claude Debussy a Wagner:

Há muita arte já nesta maneira de ouvir a música. Debussy criticava Wagner comparando os *leitmotiv* a marcos de sinalização que indicariam as circunstâncias ocultas de uma situação, os impulsos secretos de um personagem. E é assim, num nível ou em certos momentos. Mas, quanto mais a obra se desenvolve, mais os motivos entram em conjunto, mais conquistam *seu próprio plano*, mais tomam autonomia em relação à ação dramática, aos impulsos, às situações, mais eles são independentes dos personagens e das paisagens, para tornarem-se eles próprios paisagens melódicas, personagens rítmicos que não param de enriquecer suas relações internas. (DELEUZE, 2002, p. 126-127).

Ainda relativo ao *leitmotiv*, o autor apresenta Proust como um dos primeiros a ressaltar o motivo wagneriano, que embora o tema indicasse surgimento de um personagem ou objeto, a paisagem da música mediante as aparições já remetem cada uma delas a um novo ser, uma nova música: “[...] é cada aparição do motivo que constitui ela própria um personagem rítmico, na ‘plenitude de uma música que efetivamente tantas músicas preenchem, e da qual cada uma delas é um ser.’” (DELEUZE, 2002, p. 127).

Lévi-Strauss aproxima Wagner à obra *Mitológicas*, menciona que esta análise estrutural dos mitos tenha sido primeiro colocada em música. Vemos: “Pois se devemos reconhecer em Wagner o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos [...] é altamente revelador que essa análise tenha sido inicialmente feita em música.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 34).

Assim, por muito tempo estudou as narrativas, construiu a obra pondo o conhecimento da cultura ameríndia em diálogo com as manifestações artísticas de seu pensamento musical. No aspecto da construção da obra *Mitológicas*, assemelhou à partitura conciliando inicialmente às ideias wagnerianas. Lévi-Strauss; Eribon (2005) sublinham a convivência desde a infância com obras de Wagner quando reflete na obra o *leitmotiv* como temas de alguns mitos. Então, da maneira que são apresentados os *Mitemas*: unidades constitutivas do

mito, correlacionando com os Fonemas na linguística, desenvolve a compreensão do *leitmotiv*: trechos na obra mítica musical da ópera. Por reconhecê-lo como organizador mítico musical e pela sua grande influência na sua formação musical, *Wagner* não só construiu óperas sobre Mitos, mas dos mitos propõe o recorte dos *leitmotivs* que prefigura o *Mitema*, da mesma natureza que fonema.

Desta forma, a análise dos mitos somente é possível de ser feita por seus fragmentos e por tratar da análise entre passado e futuro. Como escreve: “Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo”. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 35).

Este diálogo com a música de *Wagner* põe em ação a representação da força musical mais poderosa que surgiu depois de *Beethoven*. A linguagem musical wagneriana e a concepção da música passaram por transformações marcantes em relação à música ocidental anterior. Os compositores do século XX tentaram se libertar da influência wagneriana, mais que dos clássicos. As tentativas de abalar os alicerces da estrutura tonal, a aparição do cromatismo e da modalidade. Enfim, a dissolução da tonalidade foi um acontecimento histórico que preparava os compositores da 2ª Escola de Viena; *Arnold Schoenberg*, *Alban Berg* e *Anton Webern*. Seu empenho no sentido de renovar a Ópera Tradicional, pela introdução de melodia contínua e dos *leitmotivs* (motivo condutor) encontra uma reatualização do drama grego, fundado no mito e na força irracional da música, resultando em uma nova arte alemã. (MASSIN; MASSIN, 1997).

Desta maneira, aparições do *leitmotiv* e temas fazem similaridade com a análise do mito. A mitologia pode ser comparada com a linguagem musical através da palavra: “Assim como o mito, ‘a linguagem dos sons é comum a toda a humanidade e a melodia é a língua absoluta em que o músico fala aos corações’.” (WAGNER, 1987 apud MONIZ, 2007, p. 47).

A causa da afinidade entre música e mito e a análise estrutural pode se encontrar quando faz revelações ao deus *Wagner* à vida adolescente, posto que a análise da música já construiu soluções para compreensão de uma estrutura como é a partitura musical enquanto a análise mítica supostamente levantara. A partir de *Wagner*, a estrutura dos Mitos se revela pelo meio de uma partitura quando apresenta o problema e configura a resposta. A operação da música se dá pelo caráter do mito e da obra musical.

No último volume, *O homem nu*, está inserido um texto da ópera de *Wagner*, *As Walkírias*, como epígrafe na seção - *Mulheres desmioladas e virgens ajuizadas*: “*Mir schaudert das Herz, es schwindelt mein Hirn:bräutlich umfing die Schwester der Bruder!*”

Warnnward es erlebt, daß leiblich Geschwister sich liebten”¹² (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 45).

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*. Ele 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).

E sobre a música Serial, considerou em poesia:

Navio sem velame cujo capitão, cansado de vê-lo servir de pontão, teria lançado ao alto mar intimamente convicto de que, submetendo a vida a bordo das regras de um minucioso protocolo, conseguiria distrair a tripulação da nostalgia de um porto de arrimo e da preocupação com um destino. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 45).

A relação mito e música pode se encontrar em *Mitológicas* e no drama wagneriano *O Anel do Nibelungo*. Wagner compôs esta obra em um período de aproximadamente 26 anos, Lévi-Strauss, por um período de 20 anos. *O Anel do Nibelungo* reúne quatro óperas. *Mitológicas* também é tetralogia. O tema recai sobre mitologia nas duas obras. Em *Mitológicas*, a abertura inicia o primeiro volume e o *finale* conclui o quarto. São designações referentes temporalidade que expressa a obra numa postura que sinaliza a estrutura de um discurso de ópera. A intelectualização da escuta dos mitos se compara a da ópera de Wagner na questão da grandeza. A longa duração das óperas wagnerianas está em equivalência com a gigantesca totalidade dos mitos em *Mitológicas*:

¹²“Meu coração se apavora, minha cabeça fica tonta: como uma noiva a irmã abraça o irmão! Quando é que vivenciamos que dois irmãos de carne e osso se amam”. (Tradução nossa).

Os dramas wagnerianos, de um modo geral, são considerados longos demais e sufocantes para os padrões da escuta tradicional ocidental. Mas era justamente isso que Wagner queria provocar: que o possuíse uma experiência estética da passagem do tempo de forma concentrada e diferente. (MIRANDA, 2008, p. 85-86).

Praticamente a obra de Wagner é toda operística baseada em lendas germânicas e libreto escrito por ele mesmo. Entre as óperas mais conhecidas está *O Anel do Nibelungo* escrita para ser apreciada em quatro noites seguidas. Lévi-Strauss (1978, p. 69) esclarece que a ópera, uma tetralogia, destaca o fio condutor que em francês chama “*le theme del a renunciation à l’amour*”:

Para esclarecer suas afirmações, o antropólogo utiliza-se, como exemplo, da tetralogia *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, na qual aparece como fio condutor aquilo ‘que em Francês se chama ‘*le theme de la renunciation à l’amour*’- a renúncia ao amor’. Esse tema musical, ou melhor, esse *Leitmotiv*, surge, pela primeira vez em *O Ouro do Reno* quando Alberich descobre que somente se abrisse mão desse nobre sentimento poderia conquistar o poder que seria conferido pelo anel forjado com o ouro que habitava nas profundezas do rio Reno. (MONIZ, 2007, p. 45).

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 este 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 estas aparições embora diferentes, podem ser tratadas como de um

mesmo acontecimento. Tanto o ouro como a espada e Brunilde representam o mesmo significado.

O ciclo de aparições dos personagens, objetos, sons da natureza através dos motivos repousa na expressão de Lévi-Strauss (2004b, p. 219): “A terra da Mitologia é redonda”, por confirmar o círculo do ouro que ao sair do Reno, por *Alberich* na primeira ópera, volta ao Reno, por *Brunilde* na quarta e última ópera. Na segunda ópera: *A Valquíria*, o motivo da tempestade e do amor e outros assuntos são abordados na análise numa forma cíclica da mesma maneira que vemos a incidência do termo *leitmotiv* no decorrer da análise de *Mitológicas 2 e 3*. Ainda destacamos um elemento comum na tetralogia de Wagner e de Lévi-Strauss que também corresponde a obra *Mitológicas 2* com a segunda ópera, o *Hidromel*. A cultura do *Hidromel* que será citado no *moderato* surge em: *A Valquíria*, quando *Sieglinde* oferece uma taça de hidromel ao acolher o *Siegmund* que estava ferido. Estes irmãos gêmeos se apaixonam sem saber que eram irmãos. (KOBBE, 1997, p. 179).

No ouro do Reno existiam quatro elementos: o ar, a terra, a água e o fogo. O ar representa o pensamento pelo personagem *Wotan*, o pai dos gêmeos, que nunca está satisfeito e busca razões. *Erda* é a terra e parece estar descansando com seus sonhos. Ela representa a intuição. O sentimento é relacionado à água que é o veículo das lágrimas e simboliza a natureza. O fogo é ambivalente, tanto é destrutivo como construtivo. O mundo acima habitado no céu representa *Wotan* criando a raça dos deuses. Enquanto abaixo da terra moram dois gigantes que representam aspectos da humanidade, o *Fasolt* significa a humanidade poética, simples e boa, e o *Fafner* representa as classes que clamam suspeita e egocentrismo. Estes dois são irmãos gêmeos. Nas profundezas da terra habitam os anões e eles são trabalhadores industriais que escavam e extraem metais e aço para fabricação de espadas e ouro para as belezas.

Estas representações que se baseiam na ópera podem dialogar com alguns materiais dos mitos. Assinalando *O cru e o cozido*, vemos que nos primeiros mitos da obra, a temática do M₂ se refere à *Origem da água*. O M₃: *Após o Dilúvio* também fala sobre a água. Do M₇ ao M₁₂, os mitos abordam a *Origem do fogo*. Do M₈₇ até o M₉₂ segue-se uma série de mitos sobre as *Plantas cultivadas*. Na sequência, encontramos mitos sobre a *Origem do Milho* e outros singularizam a terra como elemento temático. A designação dos gêmeos também faz referência aos gêmeos quando foi tratada a família bororo: *O Itubore e o Tubarege*. Os gigantes que moram abaixo da terra, especificamente traz a figura do *Kaboi*, no M₇₀, quando quis sair de casa e não conseguiu, por ser muito gordo.

O anel simbolicamente também remete a noção de redondo discutida nos episódios deste trabalho. A relação da temática da obra wagneriana parece levar a uma questão distante do que vivia a sociedade na época. Porém isto não foi o que aconteceu.

Através de sua arte, Wagner provocou o mundo com suas visões críticas na época. Um exemplo observado por Moniz (2007) se encontra na comparação do roubo do anel com o interesse pelo poder. O ouro nas mãos de *Alberich* conduzido por suas habilidades técnicas de artesão alcançou o lucro material, um objetivo egoísta que retrata soberba diante daqueles que iriam trabalhar para ele. O exercício da apropriação da mercadoria roubada contribuiu com que *Alberich* condicionasse outros a trabalharem para ele mesmo. Uma produção movida pelas diferentes classes sociais, cujo momento o Estado e a Indústria regiam a modernidade. O tema estava sendo absorvido no contexto social artístico: “Com o poder do anel, obriga seus semelhantes a trabalharem para ele, retirando, como escravos, o vil metal das fendas subterrâneas do cavernoso mundo de Nibelheim. Alberich torna-se um poderoso industrial e os nibelungos, seus operários”. (MONIZ, 2007, p. 109).

Mito e sociedade não se veem separados. Pela reflexão e propósito, o anel na tetralogia wagneriana revelou, através da arte, a face germânica vivida também pela Europa. (MONIZ, 2007).

Desta feita, os mitos ameríndios também revelaram através da infinidade de temas a sociedade da época. A leitura social acontecia pelos mitos, como a ideia de redondo dos sujeitos para a sociedade, da vida para a sobrevivência. E no interior, se encontrava a observação de um pesquisador que levava consigo sua cultura e ao interpretar a vida dos ameríndios através dos mitos principiou o redondo, no estado natural do pensamento musical, resposta atribuída a instituir Wagner como o compositor dos mitos.



Fonte: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 196.

“Antes de surgirem na música, a forma ‘fuga’ ou a forma ‘sonata’ já existiam nos mitos.”
(LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 249).

3 ADÁGIO - MITOLÓGICAS E A LINGUAGEM MUSICAL

Diferente do *largo* em proporção, o *adágio* também é um andamento considerado lento. Este termo musical, nesta fase da pesquisa, se justifica dado às primeiras leituras, às repetições dos parágrafos, o voltar às páginas, o que exigiu bastante tempo. O objetivo principal era alcançar as expressões musicais na poética de Lévi-Strauss. A investigação nesta parte se deu mais lenta, tal a marcação do pêndulo do antigo metrônomo, movimento do *adágio*, aqui recuperado.

Destacaremos palavras da linguagem musical nos episódios dos mitos, e paralelamente o conteúdo, realçada a análise mítica com a expressão da música, o olhar dos termos utilizados, no eixo da empiria sucede de maneira inversa, o uso da linguagem musical a favor dos mitos, como acontecem juntos, no segundo volume em: *Do mel às cinzas*, os mitos explicados como em **episódios e motivos**. Estes usados na análise da música.

Nesta perspectiva, o mito consiste de duas sequências que podem ser superpostas, cada uma delas formada por dois episódios que se opõem entre si [...]. Por que esta reduplicação? Já conhecemos pelo menos um motivo, pois verificamos várias vezes que a oposição entre sentido próprio e sentido figurado era uma constante do grupo. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 222).

A obra *Mitológicas* está organizada como um trio. Primeiro, as narrativas, histórias dispostas em numeração mencionam o nome da tribo e o tema a que pertence o mito. Em seguida, o núcleo antropológico da obra que afere ao estudo sistematizado do autor e os diagramas. Consideramos a estrutura análoga aos três elementos: melodia como sendo a história; harmonia a análise densa de Lévi-Strauss, e o ritmo, aos gráficos. As narrativas são harmonizadas pela análise que mantém o ritmo dos gráficos. Lévi-Strauss utiliza muitos gráficos no decorrer de *Mitológicas* como forma de expressar didaticamente a análise. Neles, a estrutura mítica é redesenhada, ampliada e as transformações seguidas de oposições são compreendidas.

Do primeiro ao quarto volume, os diagramas acompanham a evolução das análises, os enquadramentos das categorias são relativizados. Estes são demonstrações gráficas e esquemas de organização do autor, reforçando a análise, uma linguagem interpretativa de *Mitológicas*. Estes desenhos sugerem metaforicamente a função do instrumento acompanhador com o solo. Se visualizarmos apenas os gráficos, será como ouvir apenas o

acompanhante sem o solista. O significado dos gráficos, portanto, está ligado às observações, assim como a partitura do acompanhante está para o solista.

Sobre os gráficos, o autor expõe:

Outros alegaram que o método que utilizo não parou de regredir obra após obra, o que revelaria sua impotência. O argumento foi inicialmente aplicado aos três volumes de *Mitológicas* pela simples razão de que os quadros sinópticos, que utilizei em abundância no primeiro volume, tornavam-se mais raros no segundo e mais ainda no terceiro, para então - poderiam dizer agora- desapareceram completamente no último. Mas, os quadros são ilustrações, não provas; sua função é, sobretudo, didática. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 610-611).

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. Ou seja, um elemento comum presente. A exemplo dos temas sobre origens em *O cru e o cozido* há sempre um trecho do mito que transversaliza outro. Esta familiaridade de um mito com outro resultou na arte de compor com os mitos. O material recolhido potencializou a composição, o que poderíamos substituir a ação de harmonizar em ouvir estas populações. 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). Adiante repetiu: “A discussão precedente possui apenas o valor de esboço. Não podemos escamotear que a análise exaustiva se choca com obstáculos consideráveis, ligados à multiplicidade e diversidade dos eixos necessários para se tentar ordenar os mitos.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 213).

A organização destes mitos exigiu muita dedicação no que se refere à sistematização, caráter do conhecimento cumulativo sem dispor sequer do computador. O antropólogo sistematizou usando blocos de anotações e diários. Pudemos constatar que o estudo, diferente de hoje, não assinalava o uso deste recurso. A respeito do computador ele menciona em *O homem nu* insatisfação no uso quanto à utilização em favor da composição musical a que a música se inclinava, preliminar ao período da música eletrônica. Vejamos:

Na verdade, o renascimento há tanto esperado da arte contemporânea só poderia resultar, como consequência indireta, da revelação das leis imanentes às obras tradicionais, as quais deveriam ser buscadas em níveis muito mais profundos do que aqueles comumente considerados como satisfatórios. Em vez de compor novas músicas com auxílio do computador, melhor seria utilizar computadores para compreender de que é feita a música já existente [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 618).

Na conjunção da análise mítica são unidas observações das fontes. No primeiro volume, as fontes muito presentes dos Padres Salesianos *Albisetti e Colbacchini*, bem como Magalhães. No segundo volume, diversifica entre *Métraux, Palavecino, Henry e Susnik*. Estes dois últimos com descrições para a vida no Chaco, enquanto a obra de Wilbert, muitas variantes da tribo *Warraue* outras fontes, Roth, Rodrigues, Brett, Magalhães e comentadores como Tastevin e Ahlbrink.

Observamos em *Mitológicas*, quando ele se refere ao espírito do leitor: “Assim, esse livro sobre os mitos é, ao seu modo, um mito. Supondo-se que possua uma unidade, esta só aparecerá aquém e além do texto. Na melhor das hipóteses, será estabelecida no espírito do leitor.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 24).

Sobre o Brasil, nasce o pensamento como um cheiro:

O Brasil esboçava-se em minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas, ocultando arquiteturas estranhas, tudo isso banhado num cheiro de defumador, detalhe olfativo introduzido subrepticiamente, ao que parece, pela homofonia observada de forma inconsciente entre as palavras Brésil e gresiller [‘Brasil’ e ‘crepitar’], e que, mais do que qualquer experiência adquirida, explica que ainda hoje eu pense primeiro no Brasil como um perfume queimado. (LÉVI-STRAUSS, 2009a, p. 45).

O cheiro e a música parecem combinar espontaneamente para trazer de volta um passado nosso. Ambos reconstroem momentos sem necessariamente estarem juntos. Eles levam a um lugar que vivemos anteriormente.

A concepção de memória vista por Serres mostra que o corpo se apropria de gestos e posturas sem que dê conta dessa informação. Elas são incorporadas, reproduzidas e parecem esquecidas pela memória. O corpo armazena e guarda como recordações encarnadas que se transformam em programas. Exemplifica, a propósito, os mapas visitados que se fixam no fundo da memória. “O corpo não recebe ajuda de qualquer memória externa, ele o faz por si só, copia e armazena os dados”. (SERRES, 2004, p. 76). Com este pensamento, vemos que o cheiro e música se tornaram os indicadores da memória de Lévi-Strauss. Cada um a sua vez, uma vez guardados pelo corpo, repassaram sem que fossem chamados de volta. Uma vez assimiladas pelo corpo se tornaram conhecimentos dele, neste sentido chamou atos do corpo: “Receber, emitir, conservar, transmitir: estes são todos atos especializados do corpo”. (SERRES, 2004, p. 69).

No *Prólogo de Saudades do Brasil*, mais uma vez Lévi-Strauss profere sobre odor. Desta vez, no manuseio de seus cadernos de notas:

O creosoto com que, antes de partir em expedição, eu impregnava minhas bagagens para protegê-las das térmitas e do mofo, percebo ainda seu odor quando entreabro meus cadernos de notas. Quase indiscernível após mais de meio século, esse vestígio, no entanto, tornam imediatamente presentes os cerrados e as florestas do Brasil central, componentes indissociáveis de outros odores humanos, animais e vegetais, e também de sons e de cores. Pois, mais fraco que tenha ficado esse odor, perfume para mim, é a coisa mesma, uma parte sempre real do que vivi. (LÉVI-STRAUSS, 2009b, p. 9).

O que há de mais sensível do que as percepções do sentido? A lembrança da experiência maior fez com que ao abrir suas anotações, o odor do Brasil voltasse a sua vida atual e pudesse em poesia reviver o significado dos momentos. A sensibilidade não somente atrelada ao olfato, como também, pelo dizer do sentir, tornou experiências antigas em novas para leitores que viveram ou não o cheiro como retrato de um passado.

Sloterdijk (2004) põe em ação um paradoxo das culturas sedentárias, nomeando *Merdocracia*. Trata um dilema atmosférico vivido pelas cidades antigas, problema de ordem sanitária que remete também a experiências com odores. Inicia pela sociedade que viveu os jogos romanos antes de se referir a Paris e a Veneza pelas palavras de Montaigne. Nos massacres de entretenimentos romanos, onde os ricos eram responsáveis pelas emoções dos imperiais, as cidades tinham um largo risco de intoxicação embriagada pelos odores. Grupos humanos se reuniam em casas e terrenos que não podiam impedir que seus próprios materiais fecais fossem dispensados a evitar no olfato, o odor, fato natural entre os povos pré-históricos, referindo-se às tribos nômades. A cultura sedentária vivida nos campos estava próxima e tinha a inconveniência de permanecer cercada de suas próprias latrinas. Em documentos literários há o registro dos odores fétidos de cidades europeias da Idade Média, presentes até o período que viveram Goethe e Beethoven. Algumas medidas do Estado eram tomadas pela polícia sanitária para amenizar a situação do mau cheiro, mas não neutralizava. Desta forma, relembrou o que escreveu Montaigne no século XVI:

En el siglo XVI, Michel de Montaigne escribía: <<Las dos bellas ciudades de Venecia y Paris menguan la simpatia que lês tengo a causa de su odor penetrante, que em Venecia proviene de lós pântanos y em Paris de lós excrementos>> [...] El aliento de las letrinas domina La urbanidad de vieja Europa como um infame dios ciudadano. (SLOTERDIJK, 2004, p. 300).¹³

¹³«No século XVI, Michel de Montaigne escreveu: <<Não tenho nenhuma simpatia pelas duas belas cidades de Veneza e de Paris por causa de seu odor penetrante, que provém em Veneza dos pântanos e em Paris dos excrementos>> [...] O cheiro das latrinas domina a urbanidade da velha Europa como um infame deus cidadão». (Tradução nossa).

E, compara o espaço merdocrático a uma mônada. Mônadas são pensamentos filosóficos de Leibniz que também tem fundamental ligação com os mitos. Mas Sloterdijk remeteu a sociedade europeia do século XVIII: “Todo espaço merdocrático, todo aqui, todo ló nuestro, es un império por si mismo; conforma una mônada aurática que atrapaa sus habitantes em um sentimiento especifico fundamental y lós impregna com El halito del paisage oloroso [...]. (SLOTERDIJK, 2004, p. 303)¹⁴.

As culturas sedentárias anteriores à revolução higiênica do século XVIII, ela mesma se contrastava com a vontade de viver nos campos, mas se viam a consagração do lugar e a definição de solo sobre uma dupla aura dos bons odores desde o princípio.

Corbin (2008) na obra *História do Corpo* apresenta a equivalência do homem e da mulher como seres que se agrupam, considera exatamente a favor desse encontro de corpos, o cheiro e o paladar, reunidos como *leitmotiv*:

Vê-se que esse sistema de representações valoriza a união e o prazer dos sexos, no momento em que, por outro lado, a biologia se emprega em negar que o segundo seja indispensável à fecundação. A intensidade sem igual desse prazer, as mais das vezes denominado gozo ou volúpia, constitui o leitmotiv. (CORBIN, 2008, p. 191).

Dois elementos que apresentamos são vistos conjuntamente por este autor. Aliados à atividade mental, estes sentidos determinam essencialmente a estimulação e agregação. Neste pensamento exemplifica que até o odor da transpiração interfere entre os indivíduos que se caracterizam por este temperamento como ação.

O cheiro, o qual destacamos nesta fase da pesquisa, como também o *leitmotiv* no mesmo universo: “O olfato e o paladar, repitamos, também exercem uma ação direta sobre os órgãos genitais”. (CORBIN, 2008, p. 194).

A chegada de Lévi-Strauss ao Brasil proporcionou uma interlocução entre o mundo velho e o novo. Seu conhecimento e abrangência cultural, destinados a serem apreendidos o fizeram aprendiz da natureza de um país com um perfume descrito. Sua intenção era estudar os índios e interagir no contato direto com a pesquisa de campo. Em 1943 participou da missão francesa que colaborou na época com a fundação do curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, período que marca o início de sua vida profissional como antropólogo e professor de sociologia. (PASSETTI, 2008).

¹⁴“Todo espaço merdocrático, tudo aqui, inteiramente, é um império por si mesmo; configura uma mônada aurática que apanha seus habitantes em um sentimento específico e fundamental e os impregna com o odor da paisagem aromática [...]”. (Tradução nossa).

Em 1955 escreveu (como resultado de suas pesquisas) o livro *Tristes Trópicos*, cujo conteúdo analisava os grupos indígenas *Bororo*, *Kadiwéu* e outros, além da sociedade paulista. Nesta obra Lévi-Strauss (2009a) também apresenta objetos de arte moderna indígena. Este pensamento posteriormente será configurado com o Estruturalismo. Sua principal intenção de vinda ao Brasil foi estudar a vida, a cultura e os costumes dos índios. Realizou esta inspiração nos momentos que não estava envolvido com o ensino. O percurso como etnólogo deveu-se a um conjunto de circunstâncias, inclusive na fundação do museu de etnografia, o Museu do Homem.

A esse respeito, li uns dois ou três livros de etnologia anglo-saxões, principalmente o Tratado de sociologia primitiva, de Robert Lowie, que me conquistou, porque nele o teórico se confundia com o trabalhador de campo. Eu vislumbrava o modo de conciliar minha formação profissional com meu gosto pela aventura. Pois criança e adolescente, quantas expedições organizei no interior da França e até na periferia de Paris. (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 31).

Para explicar a composição de um Mito, Lévi-Strauss inicialmente conecta a atividade que existe a que chama de *bricolagem*. Quem pratica bricolagem produz um objeto novo a partir de pedaços e fragmentos de outro objeto. Seu pai era bricoleur: “Então, meu pai, que era um grande *bricoleur*, inventava todo tipo de pequenas ocupações. Durante uma época todo mundo lá em casa pôs-se a estampar tecidos. Gravávamos as placas de linóleo [...]” (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 14).

A bricolagem, enquanto atividade artística nasce de materiais existentes que se tem em mãos, que são unidos na criação do artista com intenção de montar uma nova obra a partir dos fragmentos anteriores. Na análise destas porções deslocadas da inteireza do produto final. A esse primeiro estado, entendemos o mito sem a estrutura, e sim, como material mítico. Da mesma forma que sucede análise da música. Logo, se o mito é formado de materiais, é a totalidade das peças integradas. Então se pode dividi-lo e se possível entendê-lo como resultado de materiais. O mesmo pode constantemente ser modificado por ser divisível e tratado com a premissa das variações. Assim, como uma nota só adquire o pertencimento do estado do arpejo se comungadas com as demais do grupo do acorde, um material se tornará mito com outros materiais.

Esta tese é um exemplo de bricolagem. Na prática da bricolagem as peças em mãos podem produzir novas peças. Desse modo, as leituras iniciais sobre a vida de Lévi-Strauss, seu interesse em pesquisar a vida e os costumes dos índios, sua relação com a música, sua

morte como acontecimento e outros materiais foram arrecadados no pensamento à feitura da pesquisa. Pela reflexão dos mitos, a compreensão no lidar com os volumes foi uma experiência em evolução. As leituras periféricas, a criação das esferas e das melodias, conciliadas à investigação, são peças que circulam entre antigas e novas, pondo mito e música em ligação, como ato de bricoleur. Referindo-se à composição musical, semelhante ao impulso de *Alberich*, o anão da ópera *O Ouro do Reno* de Wagner que lançou-se no Reno. Esta obra move um ato bricoleur. (KOBBE, 1997).

Se pensássemos os mitos em composições musicais, verificaríamos um resultado de 813 novas músicas para serem apreciadas, infinitas gerações, intérpretes e ouvintes. Peças para a bricolagem conforme o argumento: “Na *bricolage*, transformamos os materiais comuns que temos nas mãos em nova matéria viva [...]. A atitude artística que sempre implica uma dose saudável de bricolage nos liberta para perceber as possibilidades que estão diante de nós.” (NACHMANOVITCH, 1990, p. 86).

O autor fez analogia ao pensamento mítico que reúne as experiências com as narrativas, os relatos até compor um mito geral, considerando sua própria obra. A partir desta heterogeneidade se dá a origem e a explicação das coisas, funções e poderes divinos. Lévi-Strauss (2008a) em *O Pensamento Selvagem*, para mostrar que os chamados selvagens não são atrasados nem primitivos, e operam com o pensamento mítico, revela em entrevista de vídeo:

O que o senhor chama de Mito? Mitos são histórias que as pessoas contam e são incorporadas ao patrimônio coletivo e que não têm autores, pelas repetições sofrem transformações e as repetições sucessivas que cada sociedade tenta compreender como foi feita e a relação de membros com o mundo exterior e a posição do homem no conjunto do Universo logo são histórias fundadas pelo que passou da origem do tempo [...]. (EL LA DEFINITION..., 2009, tradução nossa)¹⁵.

A origem dos mitos desempenhava papel importante nas sociedades primitivas, por ser expressão da realidade, tais como origem do mundo, da natureza, como processos interiores do homem e valores. Eram responsáveis pela educação, conduta dos povos e serviam como guias para uma vida segura, afastando sentimentos de doenças e negação da existência. Lévi-Strauss desenvolveu ideia relativa à leitura do mito com a partitura:

[...] é impossível compreender um mito como uma sequência contínua. Esta é a razão porque devemos estar conscientes de que se tentarmos ler um mito

¹⁵Vídeo traduzido por Ronaldo Franklin de Melo - Natal, RN - 25 de dezembro de 2009.

da mesma maneira que lemos uma novela ou um artigo de jornal, ou seja linha por linha, da esquerda para direita, não poderemos chegar a entendê-lo o mito, [...] 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. [...] E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é que o poderemos entender como uma totalidade, e extrair o seu significado. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 67-68).

O significado essencial do mito como decorrência de acontecimentos que acompanham a imaginação do ouvinte, adornada de afetividade, de emoção, pressupondo uma aprendizagem da cultura, compara a audição da música quando as sequências poéticas imaginativas foram registradas na composição e tornaram estruturas. Neste momento, nos referimos ao Poema Sinfônico – enquanto forma musical – criado por Franz Liszt. Em suas composições se incluem treze poemas sinfônicos, esta ideia foi tão logo adotada por outros compositores, como Richard Strauss, grande expoente desta forma. (BENNETT, 1986).

O poema sinfônico é uma obra para orquestra como uma abertura, porém, mais longa e livre na construção. É compreendida apenas de um movimento. Ou seja, não existem partes dividindo, como os capítulos de um livro ou os movimentos de uma Sonata, Sinfonia ou Concerto. O poema sinfônico se baseia em um conto descritivo que pode ser criação do autor ou escolha de uma história existente para ser narrada através da música. A música do poema sinfônico traduz a descrição da história. Para tanto, é imprescindível conhecê-la antes de ouvir o poema. Os sons proporcionam a imaginação sobre o ambiente e os acontecimentos lembrando que há um tema básico, porém, transformado ao longo da peça.

No poema sinfônico, os elementos extra musicais foram bem-vindos no âmbito da música e o paralelo entre linguagem musical e linguística foram introduzidos. Esta frequência composicional tangencia a narrativa mítica, e assim mito e música acolhem um sentido paralelo e não oposto na relação. Há um momento em *Olhar Escutar Ler* que ao recolher os pensamentos de Jakobson e Rousseau o autor uniu ao seu pensamento revelando a mensagem: “A música não tem palavras. [...] A música exclui o dicionário.” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 71). Sendo a música instrumental isento de palavras que exclui o dicionário, explica adiante que a esta ausência permite que haja infinidade de linguagens como de compositores, e que estas “linguagens são intraduzíveis.” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 72).

Para que os sons apresentem sentidos e nos sensibilizem, a percepção musical, que é um exercício de ouvir música percebendo elementos da composição, se organiza de maneira reflexiva e singular. Esta conquista também é possível na linguagem articulada na escuta dos mitos. Se ouvirmos a narrativa abstraindo os sons que pelos acontecimentos podem ser

imaginados, destituídos da partitura convencional, esta afinação com a narrativa é a possibilidade musical para se ouvir a **música** dos mitos.

Colocar a música diante da mitologia clássica e dizer que pode ser contada, narrando não somente a criação, mas o surgimento das Musas que em tempo remoto, (*Illo tempore*)¹⁶, após Zeus e seus irmãos enfrentarem os *Titãs*, numa guerra pelo poder do Universo, resolveram repartir este universo entre si. Ao deus do raio e do trovão ficaram os céus, a *Posidon* os mares e a *Hades*: o mundo dos mortos. Assim, à Terra restou a posseção dos três. Para celebrar esta vitória os deuses solicitaram que Zeus criasse divindades para entoar cânticos, e assim surgiram as Musas. Assim, *Olimpo* e *Minemósine*, após nove noites de amor, concedeu nove Musas e estas cantoras divinas alegraram os corações dos imortais. Cada musa possuía um atributo artístico como poesia, história, tragédia. A música ficou a cargo de *Euterpe*, a musa da música. (MONIZ, 2007). Assim, considera-se que “Apolo ou Febo é considerado o deus da música de cujo cortejo fazem parte as próprias musas”. (MONIZ, 2007, p. 21).

O ritmo, a melodia e a harmonia também têm suas raízes na mitologia da música, relacionados à observação da natureza, sons dos animais incluindo o homem e fenômenos como ruídos. O ritmo, que é a primeira manifestação musical, tem resultado sonoro como o bater das águas nas rochas, os rios, a chuva. A melodia tem sua origem na articulação dos sons pelos seres humanos e no desejo de expressar os sentimentos ou na imitação dos sons da natureza. A harmonia, agrupamento de vários sons ao mesmo tempo parece ter surgido a partir de vários sons de origem humana entoados simultaneamente, expressando alegria, medo, raiva, alívio. Assim, a palavra vinha junto com os sons na interação que o homem tinha com seu meio ambiente.

Sobre a melodia focada na canção popular, vemos o pensamento de Nietzsche:

Mas, Nietzsche não identifica essa origem da palavra música com a intenção de igualá-las; ao contrário, a palavra nunca pode atingir a profundidade da música, ou antes, a melodia é superior a qualquer tentativa de expressão poética, e mesmo ali, onde as sinfonias de Beethoven obrigam a um discurso por imagens – ‘pastoral’, ‘cena junto ao arroio’, ‘alegre reunião dos camponeses’ –, elas o fazem pelo poder da melodia de gerar as imagens, e um só tempo, por que não há contradições em buscar na canção popular o significado original de uma sinfonia ou de uma ópera, antes parece que Nietzsche busca no povo a origem do que se tornou nas apresentações fechadas da ópera burguês, o que já aponta para as primeiras tensões em relação a Wagner e a seu público. (BURNETT, 2008, p. 117).

¹⁶Sobre a significação da expressão latina *Illo tempore*, escreveu Moniz (2007, p. 19): “Naquele tempo”.

Lévi-Strauss (2004a), na busca em transcender a oposição entre o sensível e o inteligível, questionou porque não inspirar-se no exemplo da música para intermediar o pensamento lógico e a percepção estética? Entre estes, existe uma via intermediária (onde se inspirou na música). Há um aparato compreensível no que concerne à estrutura composicional da música. Compara esta estrutura à disposição dos temas, as compacidades relativas à organização interna presidindo uma unidade de inspiração às partes, obedecendo às regras de tonalidade, gênero, estilo exigidas pela natureza dos materiais utilizados.

Nesta interpretação da expressão musical escrita, como foi a do poema sinfônico de Liszt, a concepção de música tem a passagem do pensamento até materializar-se em estrutura no que aplica a construção da partitura.

Lévi-Strauss (2004a) atrela à música como fonte análoga ou mediadora da compreensão das narrativas míticas e considera mais clara, quando se refere às formas musicais.

E quanto às formas musicais explica:

[...] as formas musicais nos ofereciam o recurso de uma diversidade já estabelecida pela experiência já que a comparação com a sonata, a sinfonia, a cantata, o prelúdio, a fuga etc., permitia verificar facilmente que em música tinham sido colocados problemas de construção análogos para que a análise dos mitos levantasse, e para os quais a música já tinha inventado soluções. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 34).

A chave da tese se conduz na conciliação de algumas formas musicais com a compreensão dos mitos. A nomeação de diferentes formas musicais na organização de grupos de mitos ou partes das seções ou capítulos. Enfim, em *Mitológicas 1* é um convite à investigação. Juntamente com as formas, a menção de compositores e obras musicais na escrita levistraussiana fazem interlocução elevando a música, princípio e alimento básico de sua escrita.

Entre música, mito e linguagem existe um plano dimensional para se manifestarem, que é o tempo. Da maneira que há compreensão nas narrativas míticas – um mito não existe isoladamente, está sempre relacionado com outros e sua interpretação somente é possível quando analisado juntamente com os demais. A música só existe se houver sucessão de sons. Um som isolado não completa uma ideia musical, a melodia é a protagonista face à harmonia que está relacionada a favor e analisada com o contexto melódico. Neste entendimento reunimos alguns mitos com mesma temática: *A esposa do Jaguar*, nas tribos *Bororo*, e *Ofaié*, e também *A origem das mulheres*, nas tribos *Xerente*, *Chamacoco*, *Toba-Pilaga* e *Mataco*,

para aferirmos a forma sonata, designada por Lévi-Strauss (2004a). Não poderíamos isolar um mito e analisarmos com a estrutura de uma forma, pois seria reduzir o desafio do autor na correlação mito-música, mas na apresentação de um grupo a interpretação se torna possível.

Quando a música surgiu de forma intuitiva não havia formulações gráficas, pois não existia aprendizado técnico. Na Idade Antiga muitos escritos e obras se perderam, embora não seja negada sua existência, a leitura musical a partir de *Mitológicas*, pode evoluir e se tornar obra reconhecida.

Na Idade Média, com o surgimento do pentagrama que apareceu primeiro com quatro linhas, depois com cinco para se utilizar do uso dos instrumentos definindo e adaptando às diferentes alturas, possibilitou à música como arte, uma linguagem interpretativa. Deu base às inovações e esta formalização é um exemplo da racionalização da música ocidental encontrada no pensamento de Weber (1995), na obra *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*.

Nesta obra clássica o universo musical, a partir da história, é traduzido em particularidades musicais de povos nos diferentes períodos, centrando característica no método weberiano – a racionalização – porém, convergente à leitura da música ocidental na sociedade moderna. Esta obra – já considerada em duas partes – desenvolve na primeira, o processo em relação ao material sonoro. Na segunda, especificamente, o tema sobre construção dos instrumentos musicais e decorrência do processo de racionalização. Assim, a música atinge estabilidade ao alcançar um padrão e código unificados. Weber (1995) ao escrever estritamente a música, por volta de 1911, surpreendeu a muitos devido a densidade musical na elaboração do texto, o que não deveria considerá-lo como difícil, pois sua vida era adornada pelo conhecimento musical.

Weber (1995) costumava tocar piano nos fins de semana. Sempre aos domingos, compartilhava este prazer com amigos que recebia em sua casa. Esta erudição musical weberiana consistiu à obra profundidade de criação. A tradução ultrapassa 50 anos e inúmeros pesquisadores aprofundaram estudos neste conteúdo, como consta na nota de tradução. Assim, podemos considerar o envolvimento do autor com a arte e a contribuição reflexiva até os dias de hoje. A leitura moderna sobre a racionalização da música para o ocidente traduz grande significado, ampliando conhecimentos nas disciplinas História da música, Análise e harmonia nos cursos de música. Na introdução consta que a temática pode ser específica à **Sociologia da música** fundada pelo próprio Weber, podendo abrir espaço para o estudo da música, da religião e outros. Pontos específicos do método weberiano discorrem na obra, tais como racionalismo ocidental, intelectualismo, tensões entre a religião e o mundo, religião e

arte. Esta se apresenta como um recorte da cultura ao se referir à arte musical especificamente, podendo ser amplamente estudada pela comunidade artística, incluindo o conceito de progresso.

Específicos ao material sonoro, três importantes e consistentes pontos ganham destino para Weber na primeira parte. São eles: a Tonalidade, os Intervalos, e as Escalas.

Ao atribuir à operação da música duas grades: fisiológica e cultural, Lévi-Strauss reconhece também estes pontos: Tonalidade, Escala e Intervalos. Sobretudo, na grade cultural:

A outra é cultural; consiste numa escala de sons musicais, cujos números e intervalos variam segundo as culturas. Esse sistema de intervalos fornece à música um primeiro nível de articulação, não em função das alturas relativas, mas das relações que surgem entre notas da escala; daí sua distinção em fundamental, tônica, sensível e dominante exprimindo relações que o sistema politonal e atonal encavalam, mas não as destroem. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 36).

Na grade cultural, a Escala se encontra em função da tonalidade, a qual a considera no plano de primeiro nível de articulação em hierarquia. Na escala se encontra a relação entre os graus que formam as estruturas de acordes. Para a música tonal, são sons sequenciados chamados de **tônica** para o I grau, **supertônica** para o II, **mediante** o III, **subdominante** o IV, **dominante** o V, **superdominante** VI, **sensível** o VII e VIII grau repetição da Tônica. Este pensamento clássico Lévi-Strauss sublinha no universo definido de gravitação e atração. As primeiras quatro notas da escala compõem o primeiro tetracorde. As quatro notas seguintes e últimas, o segundo tetracorde. Já a música serial, diferentemente se estabelece no universo em expansão.

Lévi-Strauss abre um confronto entre a música serial e a música concreta conjuntamente com as artes: pintura e música. Não podemos esquecer que três períodos da música estão sendo tratados com profundidade ao mesmo tempo. O primeiro é o pensamento tonal, diz respeito à música tonal, ou tonalismo, como refere Weber. É assim que expande Lévi-Strauss. A música serial a partir da escala dos doze sons, quando ideias dodecafônicas de Schoenberg são instauradas e em seguida, se refere à música concreta a partir da incorporação de ruídos. (LÉVI-STRAUSS, 2004a).

Ampliando a questão hierárquica, de acordo com Vernant (2008) na obra *Mito e Pensamento entre os Gregos*, podemos acrescentar que nas histórias míticas das raças contadas pelo mito *Hesíodico – os trabalhos e os dias* – as duas narrativas míticas de

Prometeu e Pandora seguem pelo mito das raças. Os homens viviam o sofrimento da árdua tarefa do trabalho e padecimentos das doenças e morte. A vingança de Zeus por causa do roubo do fogo esconde a vida dos humanos e não lhes poupa da fadiga. Neste ensinamento se requisita a justiça *Dike*, para ouvi-la. Na sucessão das diversas raças, antes ou depois da terra, todas elas, melhores ou piores, tiveram que deixar o sol ou morrer. Assim, as raças, de acordo com uma ordem, se aparentam aos metais, ordenando-se do mais para o menos precioso. Em primeiro lugar o ouro e depois a prata. Em seguida, o bronze e por último o ferro. A esta hierarquia mítica é adicionada ainda a quinta categoria. Aos homens das raças de ouro e prata, formam os demônios. Os de bronze formam a população dos mortos, no *Hades*. “Assim o mito parece opor a um mundo divino, em que a ordem é imutável fixada desde a vitória de Zeus [...]”. (VERNANT, 2008, p. 28).

No encerramento da segunda parte: *Do mel às cinzas*, Lévi-Strauss trouxe o título da quarta ópera de Wagner: *Crepúsculo dos deuses* dando conformidade às categorias lógicas que o homem não consegue pontuar oposições, como natureza e cultura:

Em consequência, como um crepúsculo dos deuses, os mitos descrevem esta inelutável derrocada: partindo de uma idade do ouro, na qual a natureza era dócil ao homem e pródiga para com ele, passando por uma idade de bronze, quando o homem dispunha de ideias claras e de oposições bem definidas, por meio das quais ainda podia dominar seu meio, até um estado de indistinção tenebrosa, no qual nada pode ser incontestavelmente possuído e menos ainda conservado, porque todos os seres e todas as coisas se misturaram. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 241).

Lévi-Strauss (2004a) analisa o terreno bruto (terreno fisiológico) que é o tempo fisiológico do ouvinte. Tempo diacrônico, porque é irreversível numa totalidade fechada sobre si mesmo, abaixo dos sons e dos ritmos. A audição de uma obra musical em sua organização interna imobiliza o tempo que passa, de forma que ao ouvirmos música atingimos uma espécie de imortalidade. Assim, se vê como a música se assemelha ao mito que supera um tempo histórico e findo. Como uma obra musical, o mito opera a partir de um duplo contínuo: Externo – ordem externa: tempos históricos e Internos – ordem interna: tempo psicológico do ouvinte.

Em *O cru e o cozido*, os capítulos que Lévi-Strauss (2004a) chama de *Partes*, recebem denominações musicais: *Abertura, canto Bororo, Sonata, Fuga, Sinfonia e Cantata e Finale*. Ele assegura que a estrutura dos Mitos tem relação com a organização musical e continua presente no decorrer de *Mitológicas*.

3.1 MITOLÓGICAS 1 – ANÁLISE DE TRÊS FORMAS MUSICAIS EM NARRATIVAS

Neste *adágio*, três procedimentos de composição serão trabalhados ao lado de alguns mitos do volume 1 de *O cru e o cozido*. Antes de colocar a música como inspiração entre o exercício do pensamento lógico e da percepção estética, Lévi-Strauss escreve “a consciência de outro perfume”. Esta ideia de suscitar um novo perfume é possível circunscrever um novo olhar a partir das observações por ele realizadas, como também um convite à harmonização de uma melodia existente que não perderá seu reconhecimento. A metáfora do caleidoscópio é sugestiva, porque desde um ponto, miríades de figuras geometricamente são reformuladas. Vejamos o que ele declara sobre o perfume:

Assim, esperamos atingir um plano em que as propriedades lógicas se manifestem como atributo das coisas tão diretamente quanto os sabores ou os perfumes, cuja particularidade, impossibilitando qualquer equívoco, remete, no entanto, a uma combinação de elementos que, escolhidos ou dispostos de outro modo, teriam suscitado a consciência de outro perfume. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 33).

As ideias musicais são frases na partitura que apoiam todo um discurso musical à compreensão da estrutura, dando significados. Assim como os perfumes exalam sua particularidade e, se combinados sugerem outros cheiros, também as ideias musicais unidas na composição originam a peça musical. Esta desperta sentimentos que geram significados. A música não oculta sua origem pitagórica. A matemática se faz presente, na arte de compor, a postura da linguagem dos sons necessita de códigos.

Na descrição da tradutora de *Mitológicas 1*, Beatriz Perrone-Moisés, a obra apresenta termos matemáticos e musicais que levam ao aspecto da análise e a música está como fonte analógica da narrativa mítica. (LÉVI-STRAUSS, 2004a). Vemos que os demais pensamentos de Lévi-Strauss concorrem que a análise musical, no estudo da partitura, estabeleça relevância no estudo dos mitos, tal como busca do mapeamento mítico.

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 as formas musicais específicas para a música não seriam nada de novo à redescoberta musical, uma vez que as formas já existem, a menos que 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, ao contraponto, à expressão, ao caráter, ao andamento, ao ritmo, e a 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).

Nesta parte da pesquisa, formas musicais serão aplicadas em sequência: Tema e Variações, Sonata, procedimento da Fuga e quinze mitos com destinos musicais. Foram assim selecionadas porque *Tema e Variações* é a primeira nomeação de forma em *Mitológicas*. No início da obra estão os cinco primeiros mitos sobre os quais refletiremos. A forma Sonata também é uma designação no primeiro volume que inicia a segunda parte: *Sonata das boas maneiras*. Nesta forma destacamos Beethoven, o compositor das sonatas, porque Lévi-Strauss (2004a) o classificou como compositor da mensagem. Nesta, os M₁₄ e M₄₆ serão estudados pela estrutura da sonata, e em seguida os M₂₉, M₃₀, M₃₁ e M₃₂. Por último, a fuga. *Fuga dos cinco sentidos* inicia a terceira parte de *Mitológicas* e cultivamos o pensamento em Bach, o compositor da fuga, em decorrência básica de Lévi-Strauss o destacar como compositor do código. Nesta, os mitos M₇₀, M₇₂, M₇₇ e M₇₉ serão tratados pelo registro sonoro, a altura, alguns vistos pelas imagens.

Os mitos trabalhados nesta tese se apresentarão dentro de um plano circular. Elaboramos este formato partindo do princípio de que a terra da mitologia é redonda. A outra ideia sugere que o mito, uma vez fragmentado em doze esferas, teria os sons da escala cromática. Logo, poderíamos reconstruí-lo através da formação de acordes fazendo surgir uma nova leitura dos mitos pelos sons dos acordes. As canções ilustradas nesta parte são criações nossas e algumas delas foram harmonizadas pelo compositor e professor Dr. Alexandre Reche Silva. São elas: *O Vento, o Frio e a Chuva* baseada na variação do M₁; *Segui minha mãe* para o tema do incesto, também no M₁; ambos para canto e piano. Duas canções estarão na Sonata: *Esposa do jaguar* para o M₁₄ e *Esposa do jaguar* para o M₄₆, para piano, com indicações dos acontecimentos do mito. Por último, as imagens serão apresentadas para os M₇₀, M₇₂, M₇₇ e M₇₉, na Fuga como maneira de ler os mitos pelas imagens que

revelam o plano das alturas. A arte foi produzida pelo engenheiro Breno César Franklin Farias Gomes.

3.1.1 Tema e Variações

Tema e Variações correspondem à primeira designação de forma musical dada por Lévi-Strauss (2004a) em *Mitológicas I e 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 esta melodia toda sua criação. Em seguida, este tema reaparece com mudanças, embora seja possível sua identificação, sua transformação já é denominada de variação temática. Esta alteração pode decorrer por infinitas vezes e dependerá da imaginação do compositor. A Variação é o tratamento melódico realizado sobre a mesma base harmônica.

Dos elementos ligados à Variação, lembramos estes usados por J. S. Bach: **Ornamentação**: uma forma de enfeitar o material original. Ou ainda de **Inversão**: manutenção do perfil com os intervalos invertidos. A **Retrogradação** é quando a repetição ocorre de trás para frente. A **Repetição**, da **Aumentação**, **Diminuição** é a mudança rítmica, onde há a repetição das notas. Outras ferramentas para mudar o motivo rítmico e variar o material original são: **contração**, **expansão**, **extensão** e **permutação**. Estes criam interesse no material original para dar sentido ao ato de variar o tema.

Bach usou ricamente infinitas probabilidades nos desenhos de sua composição. Porém, só passou a ser reconhecido como compositor quando morreu. Em vida, era reconhecidamente um organista. Estes desenhos, enquanto melodias caracterizaram peculiaridades à paisagem sonora de Bach, na qual a matemática não ofuscava. Para tanto, Lévi-Strauss (2004a) o identificou como compositor do código juntamente a Stravinsky.

O primeiro sentido propriamente dado à **Variação** está relacionado à narração dos mitos na abertura da obra, ao se referir ao espanto de um etnólogo ao trabalhar na América do Sul e se deparar com o campo de variação encontrada nas narrações dos mitos. Vejamos:

Um etnólogo trabalhando na América do Sul espantou-se com o modo como os mitos chegavam a ele: ‘Cada narrador quase conta as histórias a seu modo. Mesmo para os detalhes importantes, a margem de variação é enorme...’ E, no entanto, os indígenas não pareciam sensibilizar-se com essa situação [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 31).

Na primeira parte de *Mitológicas, Tema e Variações* constam os cinco primeiros mitos da obra: M₁, M₂, M₃, M₄, M₅, com tema na ária do *Desaninhador de pássaros*. O M₁ *Bororo: o xibae e iari*, ‘*As araras e seu ninho*’. M₂ *Bororo: origem da água dos ornamentos e dos ritos funerários*. M₃ *Bororo: após o dilúvio*. M₄ *Mundurucu: o rapaz enclausurado*. M₅ *Bororo: origem das doenças*. (LÉVI-STRAUSS, 2004a).

O M₁ é considerado mito de referência pertencente à tribo *Bororo* junto aos demais, com exceção do M₄ o qual faz parte da tribo *Mundurucu*. Este não possui narrativa, apenas é abordado pela variação. A tribo *Bororo* é muito conhecida em *Mitológicas* e vale salientar que: “Reiteradas vezes a *EB* afirma que os *Bororo* são os descendentes de uma população vinda da Bolívia [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 64).

Uma vez considerado Tema, uma variação temática possivelmente ocorrerá transformada a cada maneira. Analogicamente isto acontece nas narrativas dos mitos M₂, M₃, M₄ e M₅, correlacionado ao tema inicial M₁. Este é classificado como o tema central:

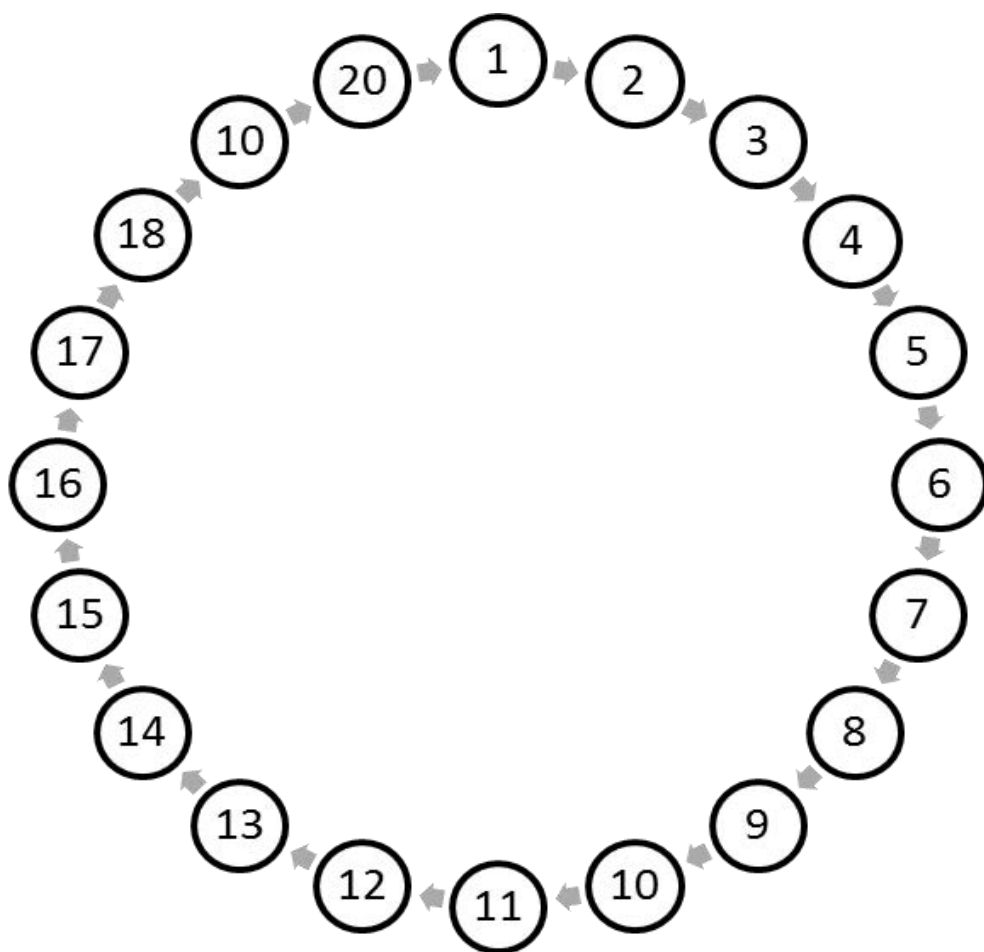
De fato, o mito bororo, doravante designado pela expressão mito de referência, não é – como tentaremos demonstrar – senão uma transformação mais ou menos elaborada de outros mitos, provenientes de mesma sociedade ou de sociedades próximas ou afastadas. [...] O interesse no mito de referência não reside nesse sentido, em seu caráter típico, mas, antes, em sua posição irregular no seio do grupo. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 20).

Tema e Variações iniciam o *Canto Bororo*, pela *Ária do Desaninhador de Pássaros* como Mito um – M₁. O termo **Ária** é uma denominação de forma musical e compreendida como:

A composição vocal cuja característica saliente é a expressão melódica, subordinada ao acompanhamento rítmico e harmônico. As Árias e os duetos, os núcleos de concentração das emoções e das paixões eram e são os trechos escutados pelo público com maior atenção, sendo nas árias que os compositores e cantores, cada qual na própria esfera de competência, têm ensejo de fazer alarde de perícia, profissionalismo e maturidade expressiva. (ALLORTO, 1989, p. 22-23).

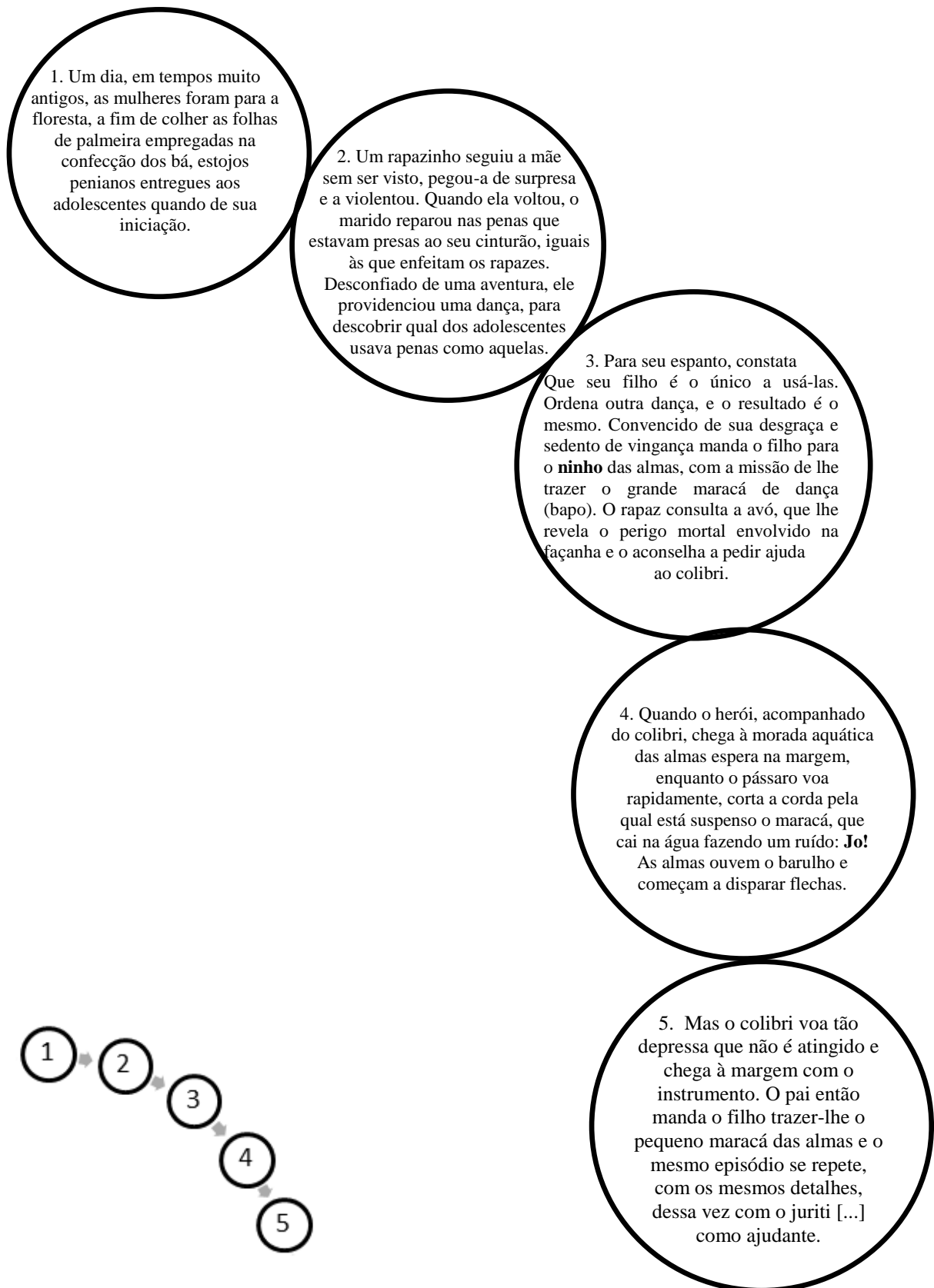
Com base na primeira narração mítica, pudemos rever o M₁ *Bororo: o xibae e iari*, “*As araras e seu ninho*”, que os acontecimentos do *Desaninhador de pássaros*, assim sucedem.

Figura 2 – Leitura do M_1 em círculo

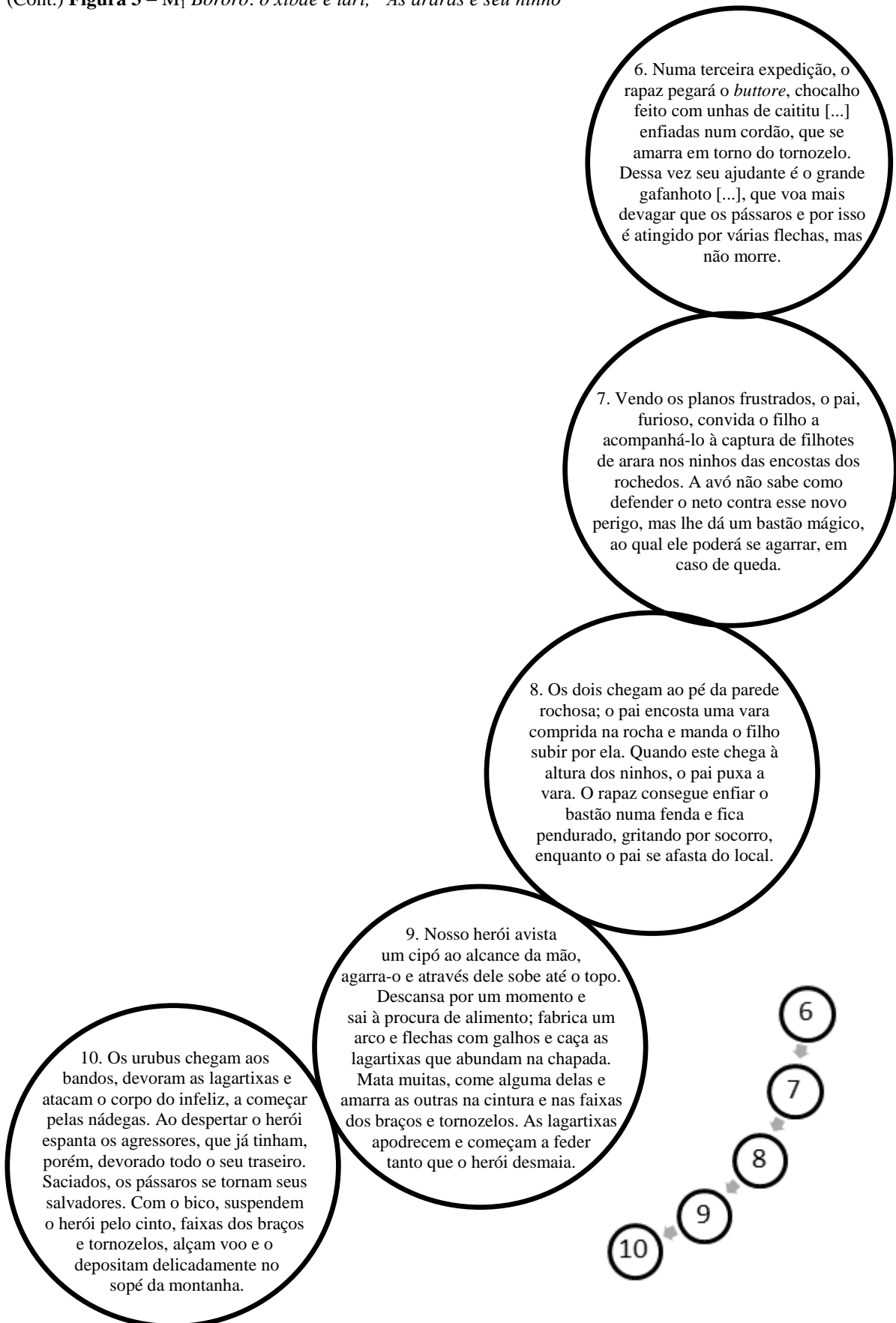


Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 57-59).

Figura 3 – M₁ Bororo: o xibae e iari, “As araras e seu ninho”

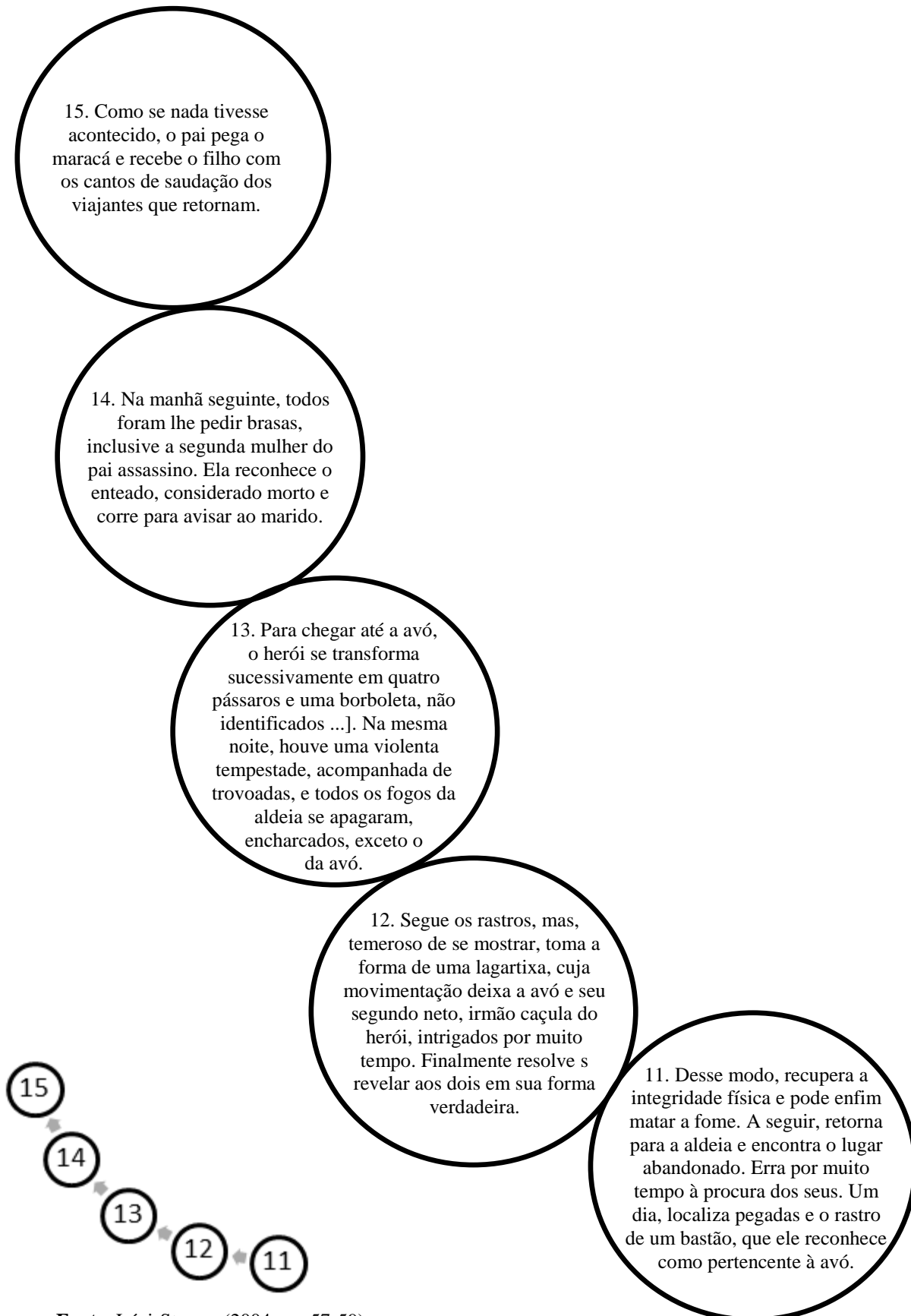


Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 57-59).

(Cont.) **Figura 3** – M₁ Bororo: *o xibae e iari, “As araras e seu ninho”*

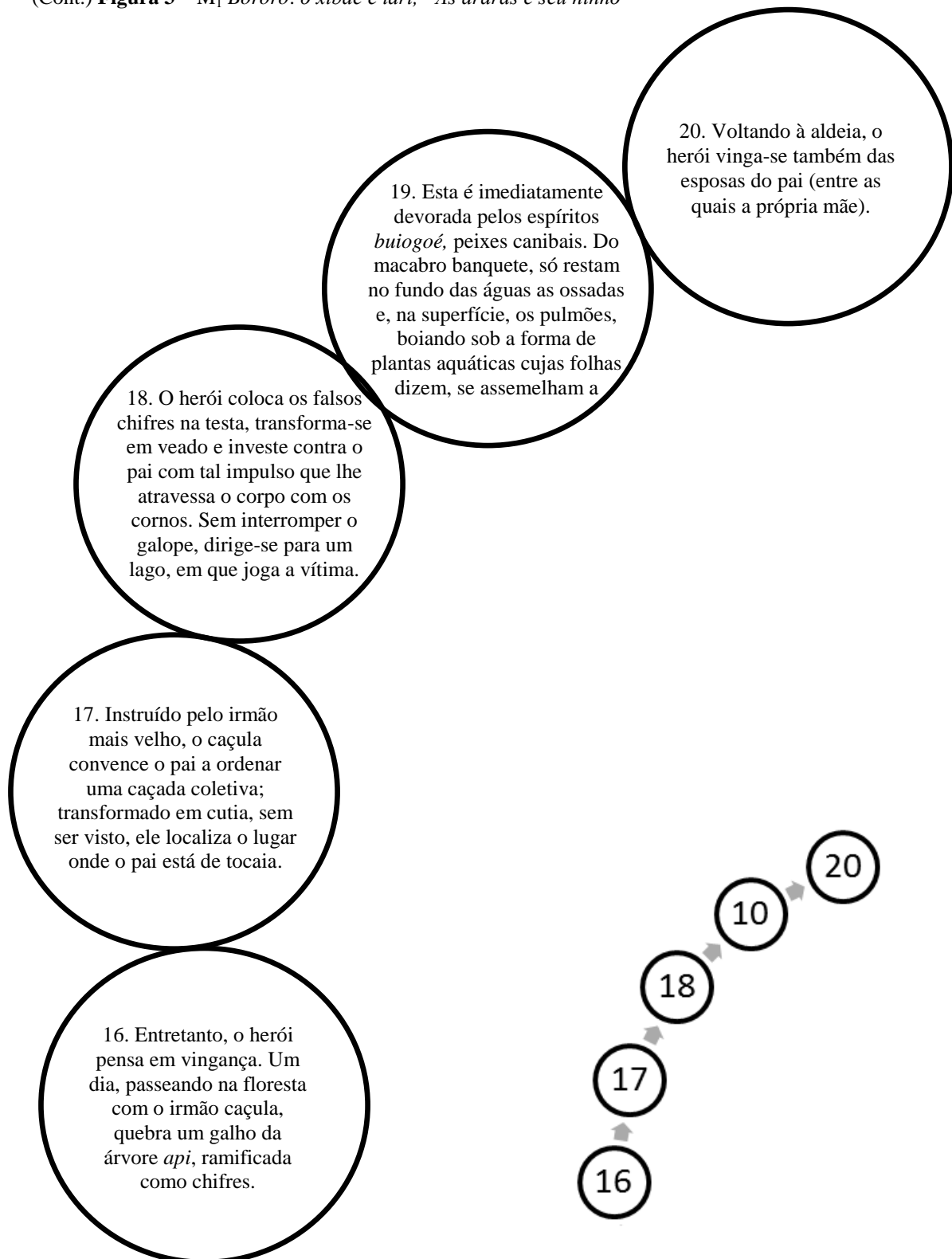
Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 57-59).

(Cont.) **Figura 3** – M₁ Bororo: *o xibae e iari*, “*As araras e seu ninho*”



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 57-59).

(Cont.) **Figura 3** – M₁ Bororo: *o xibae e iari*, “*As araras e seu ninho*”









Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 57-59).

Nesta narrativa estão envolvidos os personagens: mulher, rapaz, esposo e avó; os instrumentos maracá e chocalho; os animais: colibri, juriti, gafanhoto, lagartixa, urubu, peixe

e veado; os territórios: floresta, casa, praça da dança, casa da avó, ninho das almas, montanha e outros. Uma vez, estas indicações organizadas em categorias, podem originar leituras em pentagrama circular que dão sentido ao modelo redondo da mitologia, e também do ciclo de variações temáticas. Como destina a leitura de cada instrumento musical, em conformidade com as alturas, cada pauta com registros específicos da tessitura. Por exemplo, o violino e o violoncelo, pertencentes ao mesmo grupo. O grupo das cordas está em diferentes claves. O conjunto das diferentes pautas dos instrumentos corresponde a grade de uma partitura de orquestra.

Transferindo o modelo convencional da partitura para acolher o material mítico em categorias, ou seja, termos da narrativa organizados em categorias, teremos o seguinte:

Figura 4 – Tablatura da grade vertical dos instrumentos musicais em paralelo às categorias do M₁.

PERSONAGENS									
	Mulheres – Mãe	Rapaz	Marido – Pai	Rapaz – Filho	Almas	Avó	Irmão do Herói	2ª Mulher	Adolescentes
LOCAIS									
	Floresta		Corpo	Ninho das almas			Lago	Parede rochosa	Montanha
OBJETOS									
	Folhas	Estojos	Flechas	Corda	Bastão mágico	Cipó	Galho	Plantas	Cinturão
AÇÕES									
	Colher	Violentar	Dançar	Vingar	Ouvir	Atacar	Convencer	Transformar	Voltar
ANIMAIS									
	Colibri	Juriti	Gafanhoto	Lagartixas	Urubus	Borboleta	Cutia	Filhotes de arara	Peixes canibais
INSTRUMENTOS MUSICAIS									
	Maracá	Buttore – chocalho							

Fonte: A autora (2009).

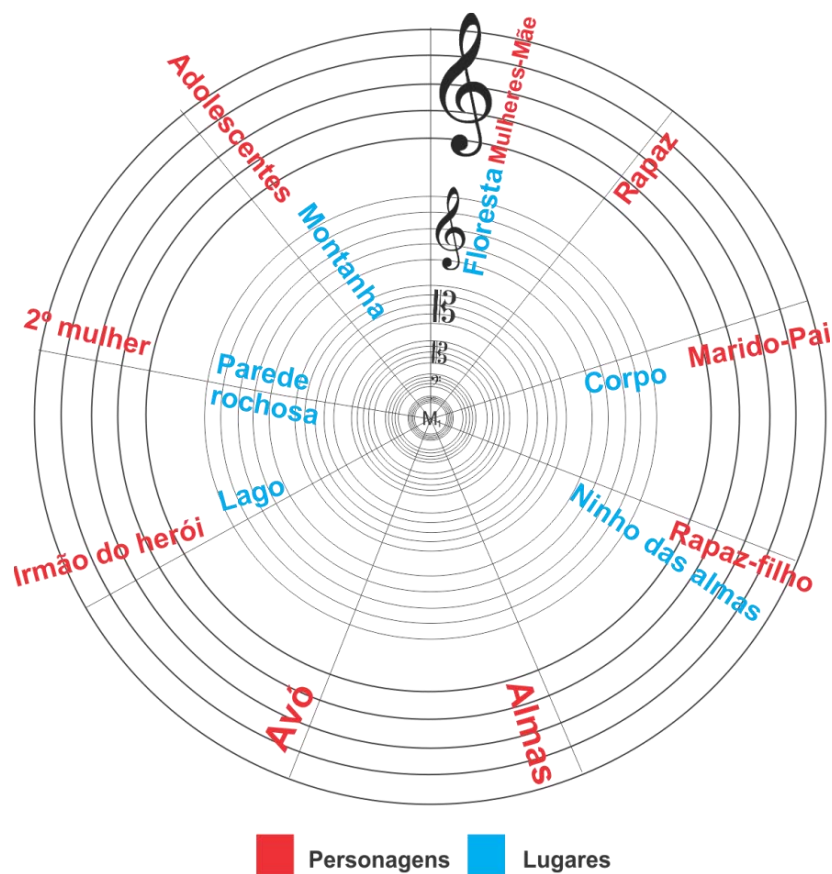
Definidos os componentes dos mitos em personagens, locais, objetos, animais e outros, encontraremos similaridade entre aqueles e a grade das pautas. Quanto à verticalidade dos compassos, consideraríamos a porção mítica originada também do plano vertical. O

conjunto das diferentes categorias permite fragmentar um mito em várias porções míticas – estando presente as categorias ou parte delas – remete a ideia de compasso.

Transformado o modelo convencional, (a exemplo da grade orquestral anterior para uma grade circular abaixo), respeitando o plano do pentagrama exterior para o interior e incluídas as claves da grade convencional para compreender a leitura, a porção do mito estará privilegiando as categorias como um compasso da grade. Lévi-Strauss convencionou uma leitura estritamente vertical dos mitos. Um material ou uma porção mítica se revela como tema de composição.

Com base no mito de referência M_1 , produzimos em seis pentagramas elementos relevantes à narrativa, classificados como: personagens, locais, objetos, ações, animais e instrumentos musicais. Na transformação dos pentagramas convencionais em circulares as classificações serão mantidas, como se originassem das alturas dos instrumentos. Vejamos os dois pentagramas externos:

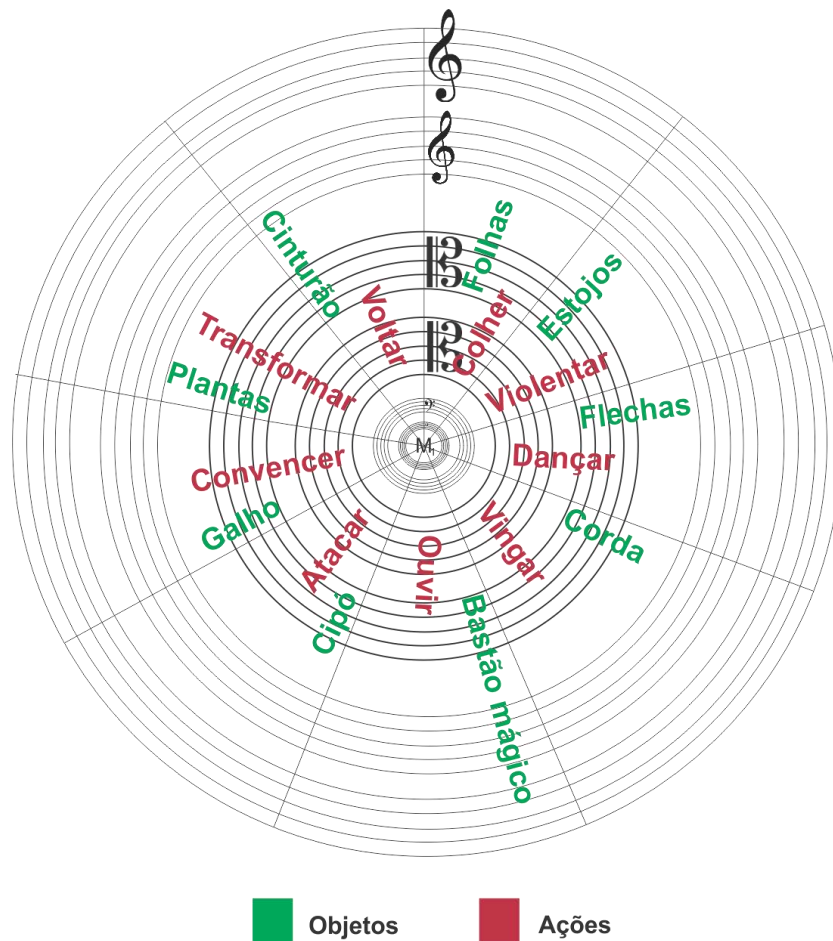
Figura 5 – Plano circular das categorias do M_1 : Personagens e Locais



Fonte: A autora (2010).

Ainda neste M_1 , transferido da leitura convencional para um pentagrama circular, chamamos porção e decola como um pequeno grupo de câmara, redução de uma grande orquestral. Se restringirmos a grade da partitura, mantendo as categorias, como a demonstração que segue, a porção mítica terá continuidade nos dois pentagramas centrais, conforme constatamos abaixo:

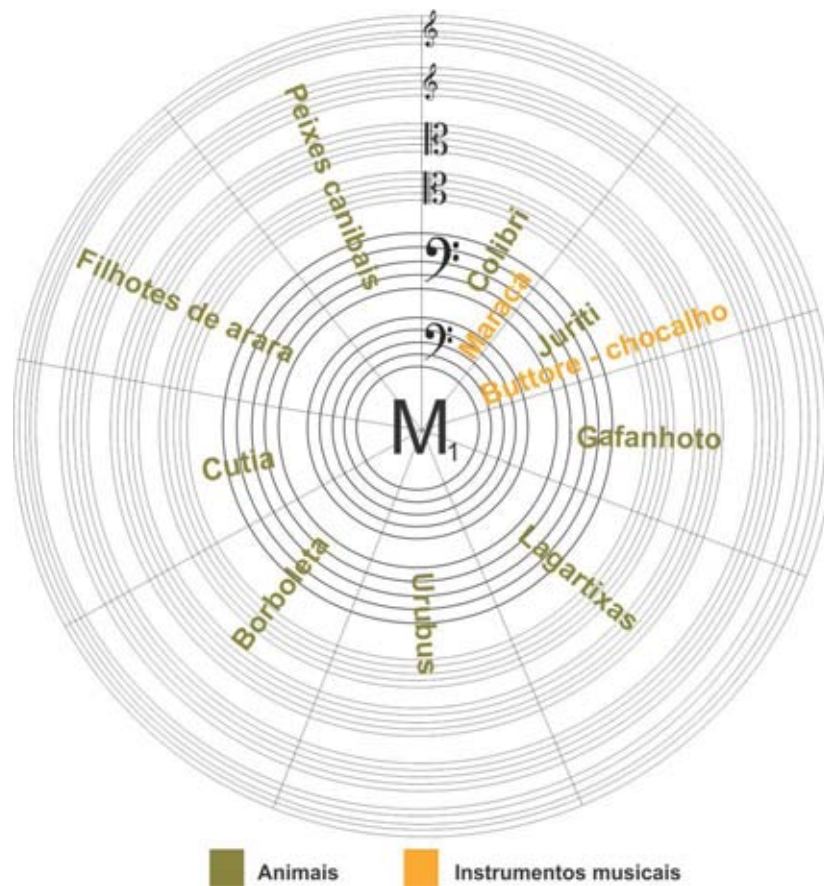
Figura 6 – Plano circular das categorias do M_1 : Objetos e Ações.



Fonte: A autora (2010).

Por último, no mesmo M_1 , as duas categorias finais da narrativa, observados os dois pentagramas interiores, a parte final da porção mítica posta no interior do cone:

Figura 7 – Plano circular das categorias do M₁: Animais e Instrumentos.



Fonte: A autora (2010).

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 à função da tonalidade principal. Então, estes cinco mitos estão inseridos na nomeação *Tema e Variações* que mantém a figura do herói com mesmo código e ilustram como ária.

Na sucessão da narrativa do M₁ (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 esta melodia como tema. Aberto às variações.

Figura 8 – Música O Vento, o Frio e a Chuva para a variação do M₁

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

mf

mp *mf*

(1a. vez, só instrumental)

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

que me mal - tra - ta - ram e

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

Fonte: A autora (2012).

(Cont.) **Figura 8** – Música O Vento, o Frio e a Chuva para a variação do M₁.

The image displays three variations of a musical score for the piece 'O Vento, o Frio e a Chuva'. Each variation is presented on a grand staff (treble and bass clefs) with lyrics underneath. The first variation (measures 18-22) is marked '1.' and includes the instruction '(Entrada da voz)' above the final measure and '(Fermatas só na 1a. vez)' below the bass line. The second variation (measures 23-26) is marked '2.'. The third variation (measures 27-30) is marked '3.'. The lyrics for all variations are: 'en - vi - a - rei - o ven - to, o frio e. a chu - va. Não'. The fourth system (measures 31-34) shows a piano accompaniment with dynamics *mp* and *p*, and the instruction 'ritardando'.

Fonte: A autora (2012).

A ária e o recitativo surgem em sequência em *Mitológicas*, diferente da ópera que segue recitativo e depois ária. Os compositores do século XVII continuaram a usar o recitativo como forma de apressar o relato da história, embora dessem maior atenção às árias, mostrando os personagens da ópera. Havia duas espécies de Recitativo: em um o cantor fazia a voz acompanhada por um acorde simples, sem necessidade de maior harmonização. No outro quando exigia mais apoio vocal e natureza dramática das palavras, a orquestra entrava

como reforço utilizando acordes simples. Algumas óperas contavam com coros e o recitativo tirava os ritmos do discurso. (BENNET, 1986).

O recitativo em *O cru e o cozido* segue na disposição do capítulo explicando a moradia bororo. Uma descrição básica o resume: “A linha melódica vocal ondulava de acordo com o significado do texto e acompanhava de perto o ritmo da pronúncia natural das palavras. Foi esse estilo meio cantado e meio recitado que ficou conhecido como recitativo.” (BENNET, 1986, p. 36).

Todo um 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* 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. O nome do herói, *Geriguiguiatugo*, que não consta na lista dos clãs *paiwoe* decompõe-se em dois nomes que significam onça pintada ou enfeitada. O *toribugo* significa pedra, tal qual o jabuti, animal cuja carapaça é semelhante a uma pedra. A linhagem dos personagens míticos está relacionada com as tribos, clãs, subclãs, filiações matrilineares ou matrilocais.

Em *Tristes Trópicos* também há um mapeamento da tribo *Bororo* que dá relevância a casa dos homens. Esta exerce poder significativo sobre as atividades e acasalamentos do dia a dia. Os meninos frequentam esta casa quando sua idade se aproxima da de um jovem rapaz. Os heróis citados no M₂: *Bakororo* e o *Itubore* são incluídos no decorrer dos mitos e possuem forte influência na vida social dos índios. Vejamos a paisagem descrita em *Tristes Trópicos*: um rio, montes e a descrição da casa dos homens:

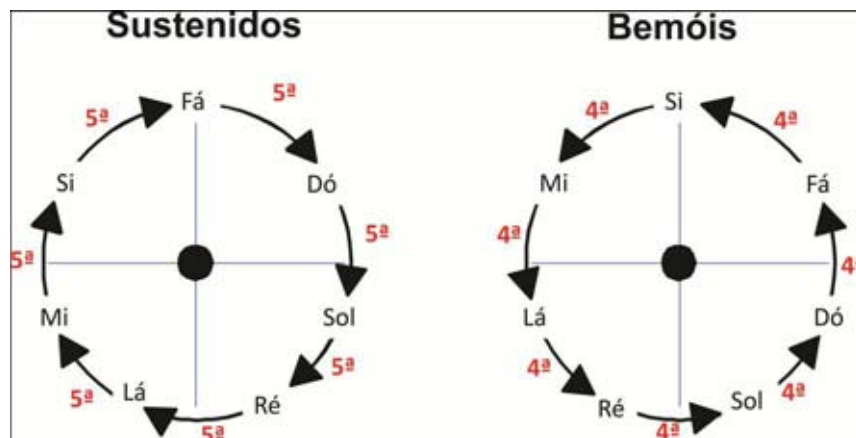
O perímetro é ocupado pelas cabanas – 26 exatamente – semelhantes à minha e dispostas em círculo, numa só fileira. No centro, uma cabana com uns vinte metros de comprimento por oito de largura, por conseguinte, muito maior que as outras. É o baitemannageo, casa-dos-homens onde dormem os solteiros e onde a população masculina passa o dia quando não está ocupada com a pesca e a caça [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2009a, p. 205).

Estes planos norteiam a compreensão do M₂ *Bororo* discutido adiante, com os personagens presentes: *Bakororo* e *Itubore*.

A casa dos homens representa um ponto central de uma sociedade que vive em círculo. Esta noção de circularidade remete a compreensão das tonalidades musicais que se

dão no sentido de círculo e são também simétricos, com intervalos de quintas nas armaduras com sustenidos (#) e intervalos de quartas, nas armaduras com bemóis (b). A ordem dos sustenidos: **fá, dó, sol, ré, lá, mi, si** seguem em sentido horário, contrariamente à ordem dos bemóis: **si, mi, lá, ré, sol, dó, fá**. A nota **ré** se posiciona em comunalidade, na ida e vinda, na 4ª posição. Relembrando os intervalos de 5ª entre a ordem dos sustenidos e os intervalos de 4ª entre os bemóis.

Figura 9 – A simetria na ordem dos sustenidos e bemóis



Fonte: A autora (2010).

Outro conhecimento musical equivalente ao entendimento de círculo é o ritmo anacrústico, ou uma composição em *anacruse*, quando os tempos incompletos do primeiro compasso serão compensados no último, respeitando como os demais, a mesma quantidade de tempos no percurso da melodia. Um exemplo prático pode tornar claro o entendimento: a ponta alta da direita de uma folha podendo se unir à ponta baixa da sua esquerda. Não apenas este exemplo sobre *anacruse* como o *ostinato* no acompanhamento contribuem na evidência da epígrafe neste *Moderato*: “quando ouvimos música estamos a ouvir, afinal de contas, algo que vai de um ponto inicial para um termo final e que se desenvolve através do tempo.” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 71-72).

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. Essa 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. Uma garantia de que o mundo exterior se

tornaria inatingível e possivelmente sua cultura não estaria fadada a se desconfigurar e designa 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).

Quando Lévi-Strauss (2011a) em *O homem nu* observa detalhes entre os mitos M₅₄₁ e M₅₄₆ mostra diferenças que o mito *Modoc* propõe. O protagonista do mito *Desaninhador de pássaros* se apresenta em versão invertida com relação a um mito muito incidente na América do Norte, mito *Dona Mergulhão*. Ele usa a expressão que também pode ser considerada musical: **contraponto mítico**. A narrativa diz que Dona Mergulhão convence as moças a se unirem para espiar os homens na casa comunal, uma espécie de sauna. Esta sauna Lévi-Strauss transfere à casa dos homens como no M₁: *Desaninhador de pássaros*. Lemos: “Qualquer que fosse a realidade etnográfica, o texto deixa bem claro que a sauna funciona aqui como uma casa dos homens, e se opõe à casa de família em que transcorrem as demais versões.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 103).

Este 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).

Outra menção a este mito de propagação é a ligação dos heróis, muito presente nas narrativas de irmãos gêmeos e rivalidades. Lévi-Strauss (2009a) em *Tristes Trópicos* ressalta que as almas dos seres comuns se enquadram às dos feiticeiros ou dos não feiticeiros. Esta divisão ao lado do universo físico conduz ao sociológico. Essa identificação de seres, ora sobrevive pela ação da coletividade que vive em sociedade, ora a perdem para serem incluídos nos seres das almas quando morrem. Vejamos:

Na verdade, esta é a dupla, uma vez que as almas se dividem, após os funerais, em duas aldeias, sendo uma a oriente e outra a ocidente, e sobre as quais velam, respectivamente, os dois grandes heróis divinizados do panteão bororo: a oeste, o mais velho, Bakororo, e a leste, o Ituboré. (LÉVI-STRAUSS, 2009a, p. 222).

Os ritos de iniciação ocorriam em tempo muito longo: duravam vários meses, chegando até a um ano, com possibilidade de acontecerem mortes na aldeia. Os jovens chamados noviços eram levados pelos anciões e depois de muito tempo, chorando e se lamentando suas mães os recebiam magros e peludos. Deste dia em diante os jovens levavam consigo o estojo peniano. A invenção deste objeto era atribuída a um herói *baitogo*. A palavra **ba** teria duplo significado pelas fontes recolhidas, conforme a análise: “A palavra ‘ba’ teria igualmente o significado de ‘ovo’, ‘testículo’[...]” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 66).

A condição de **entre** nestes mitos se encontra na passagem entre a infância e a passagem para a adolescência demarcada como acontecimento que afligia as mães da aldeia, algo inverso aos passos dos mitos. Vejamos: enquanto as mães sofriam pelos filhos no acontecimento real dos ritos, estes na narração tinham a intenção de estuprar a própria mãe, chegando até a matá-la. Este rito também propiciava liberdade para os rapazes se casarem, às vezes com a possibilidade de incesto, segundo o mito: “É somente após a imposição do **ba** que o rapaz tem o direito de se casar.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 68). Existe modificação no significado de algumas palavras. Como vimos anteriormente, a palavra **ba**, existe também inversão entre o significado dos mitos com os ritos. Reflexões estas retiradas do trecho *Recitativo*, quando a melodia segue a significação do texto. Ainda no final do *Recitativo*, antes da segunda variação, se encontram mudanças:

O texto parece evocar uma batalha entre brancos e índios; o assassinato do urubu-rei por seu irmão caçula, o japuira (joão-congo); a expedição do desaninhador de pássaros ao rochedo; sua transformação em veado, para matar o pai; e a imersão deste nas águas do lago, como se fosse uma garça. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 71).

Lévi-Strauss (2004a) põe Ária antes do *Recitativo* na evolução do capítulo. A música vocal como gênero se revela como sacra ou profana (secular). Quando sacra, as formas conhecidas são: cantata, oratório e paixão. Já na profana se encontram a ópera e a cantata. Todas as formas, sejam elas cantata, oratório, paixão ou ópera possuem elementos em comum, sendo eles recitativos, árias, duetos trios, participação de coro, orquestra. No *Recitativo*, que pode ser acompanhado ou seco, o texto é recitado ou cantado e utiliza a fala sobre a ação dos personagens. É utilizado de maneira fluente, sem repetição de palavras.

A Ária é a ocasião em que a ação do recitativo é comentada, momento de reflexão que tem relação com o que foi dito no *Recitativo*. O texto geralmente repete frases, o que não ocorre no *Recitativo*. Um exemplo disto é a Ópera *Le Nozze di Figaro* (As Bodas de Fígaro) de Mozart. O recitativo e a Ária da condessa de *Almaviva – Dovesono*. Outro exemplo, ainda

na mesma Ópera é o Recitativo e Ária de Suzanna *Giunse al fin il momento – Deh vieni non tardar – Deh vieni non tardar*. Na estrutura destas formas o Recitativo vem antes da Ária. No entanto, Lévi-Strauss (2004a) inverteu como fez Heitor Villa Lobos na obra *Bachianas* nº 5 para canto: fez uma cantilena, depois o recitativo mostrando liberdade de composição.

A Cantata surge adiante, na *Cantata dos sariguês*. Esta **Forma** pode ser tanto sacra como profana. Quando sacra, os textos são retirados da Bíblia. No Oratório são narrativas das histórias dos personagens bíblicos, geralmente do Antigo Testamento, como Ester. Haendel também mostra o Novo Testamento ao escrever o Messias. Observamos no desenrolar dos capítulos de *Mitológicas* 1 que a forma **Paixão**, não é mencionada.

Ao refletir a narrativa do M₁, observamos que categorias como tempo, personagens, ambiente, objetos extraídos da natureza, ações, instrumentos musicais, animais e todos os acontecimentos estão relacionados uns com os outros e dão realce ao tema do canto *xogobeu*. A compreensão do tema e das variações sucede então, como contrapartida o comportamento do herói num incesto com a mãe. Vejamos: “O motivo inicial do mito de referência consiste num incesto com a mãe, cometido pelo herói.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 71).

Antes na narrativa *Bororo* presente no M₂, surge a Primeira Variação. Às vezes a designação da variação pode ser variação 1, variação 2 e assim por diante, ou 1ª variação, 2ª variação. Há sempre um espaço de tempo intercalando o pensamento do tema e de sua transcrição. Este meio pode ser comparado ao espaço entre os sinais de repetição da escrita da partitura, como é o *ritornello*.

O reconhecimento do *ritornello* na estrutura da obra musical norteia a volta a um território antes soado pelo instrumentista e a repetição do mesmo trecho. Ou seja, dos compassos uma vez tocados, se constitui um diferencial significativo que permite nova interpretação. Outro sinal de repetição é o *ritornello* com passagem à casa de segunda vez. Simbolicamente traduzindo igualdade, o trecho repetido na pureza do território musical é uma resignificação, seja para continuar ou dar o desfecho à obra.

Os mitos opera como um *ritornello*. Têm meios, voltam, repetem, reexperenciam, são recriados, continuam e aparentam ter um fim. “Não existe um verdadeiro término na análise mítica, nenhuma unidade secreta que se possa atingir ao final do trabalho de decomposição. Os temas desdobram ao infinito.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 24).

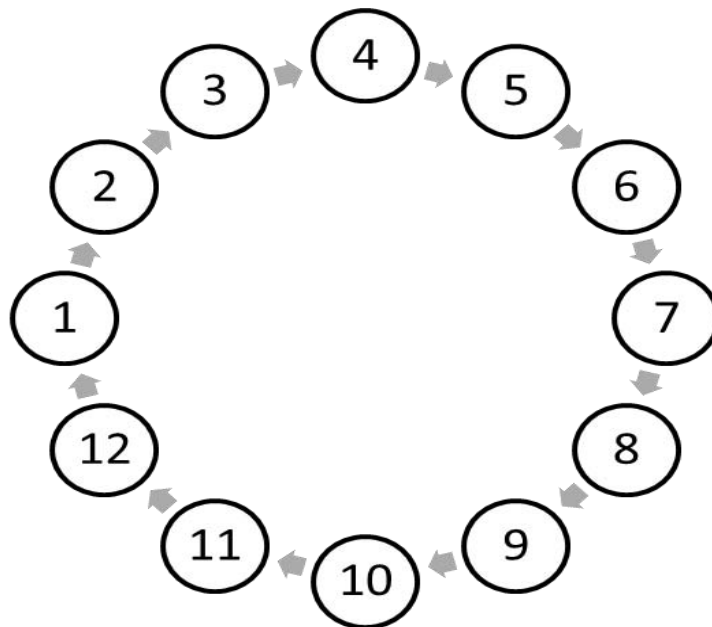
A marcação do *ritornello* na composição indica o retorno do trecho já tocado, por meio de símbolo – ilustrado no início deste *Adágio – Tema e Variações*. Deleuze (2002) expande a passagem do *ritornello* enfocando a questão do território, dos espaçamentos, dos meios e qualifica o território como a distância crítica entre dois seres de mesma espécie.

Apoiado com exemplo da simbologia musical usa o pensamento filosófico na razão da função do *ritornello*, com idas e vindas, dos cantos, do percurso dos pássaros e do domínio do território:

O canto de pássaros: o pássaro que canta marca assim seu território [...] Messiaen tem razão em dizer que muitos pássaros são não apenas virtuosos, mas artistas, e o são, antes de mais nada, por seus cantos territoriais (se um ladrão ‘quer ocupar indevidamente um lugar que não lhe pertence, o verdadeiro proprietário canta, canta tão bem que o outro vai embora [...] Se o ladrão canta melhor, o proprietário lhe cede o lugar’). (DELEUZE, 2002, p. 118-124).

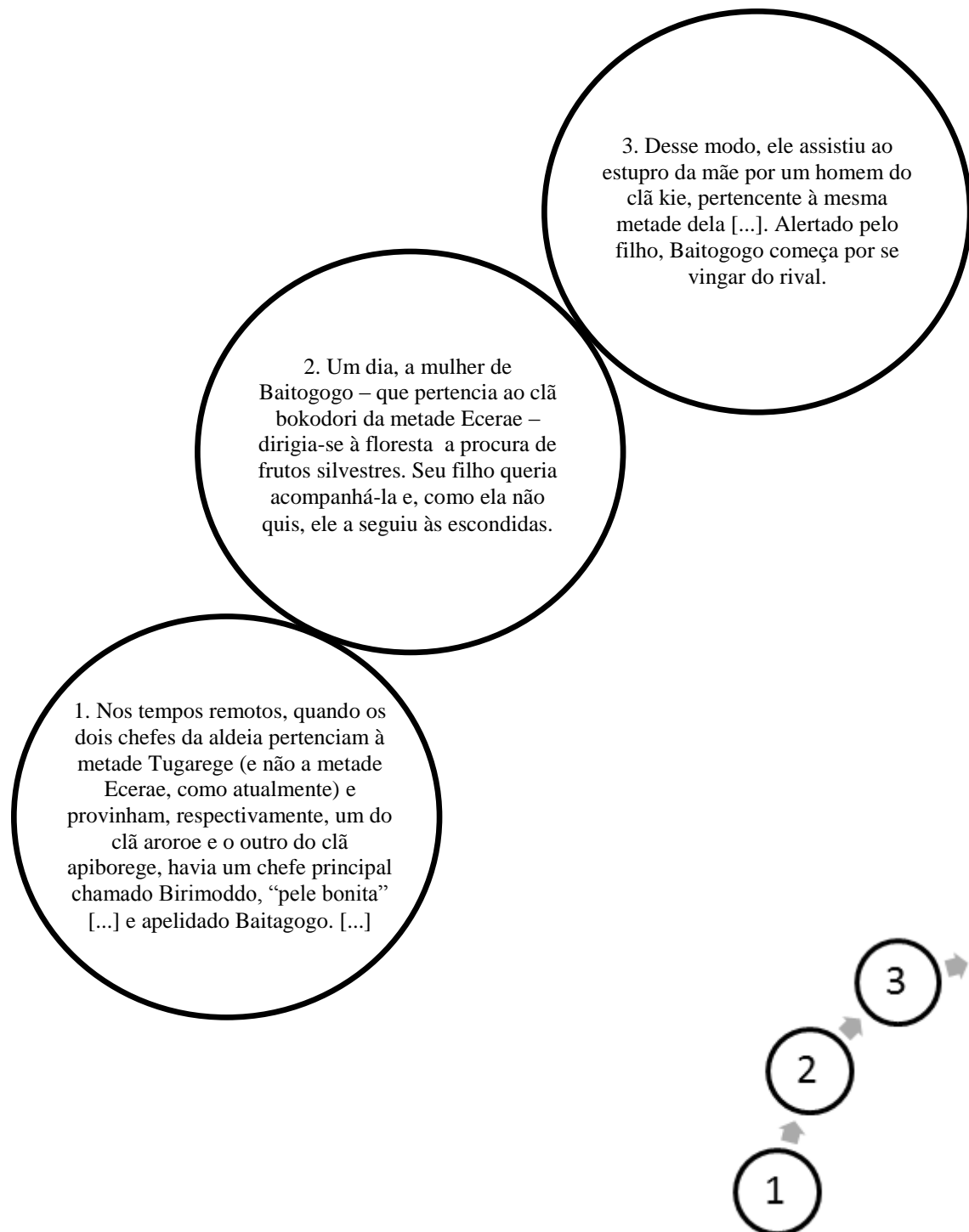
Na história do M_2 o menino chorando e cansado de procurar a mãe se transforma em passarinho. A postura do pássaro se torna alternativa em meio ao caos, também vista no M_1 , quando em bando resolve: “Com o bico, suspendem o herói pelo cinto e pelas faixas dos braços e tornozelos, alçam voo e o depositam delicadamente no sopé da montanha.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 58). Leiamos o M_2 na visão do redondo:

Figura 10 – Leitura do M_2 em círculo



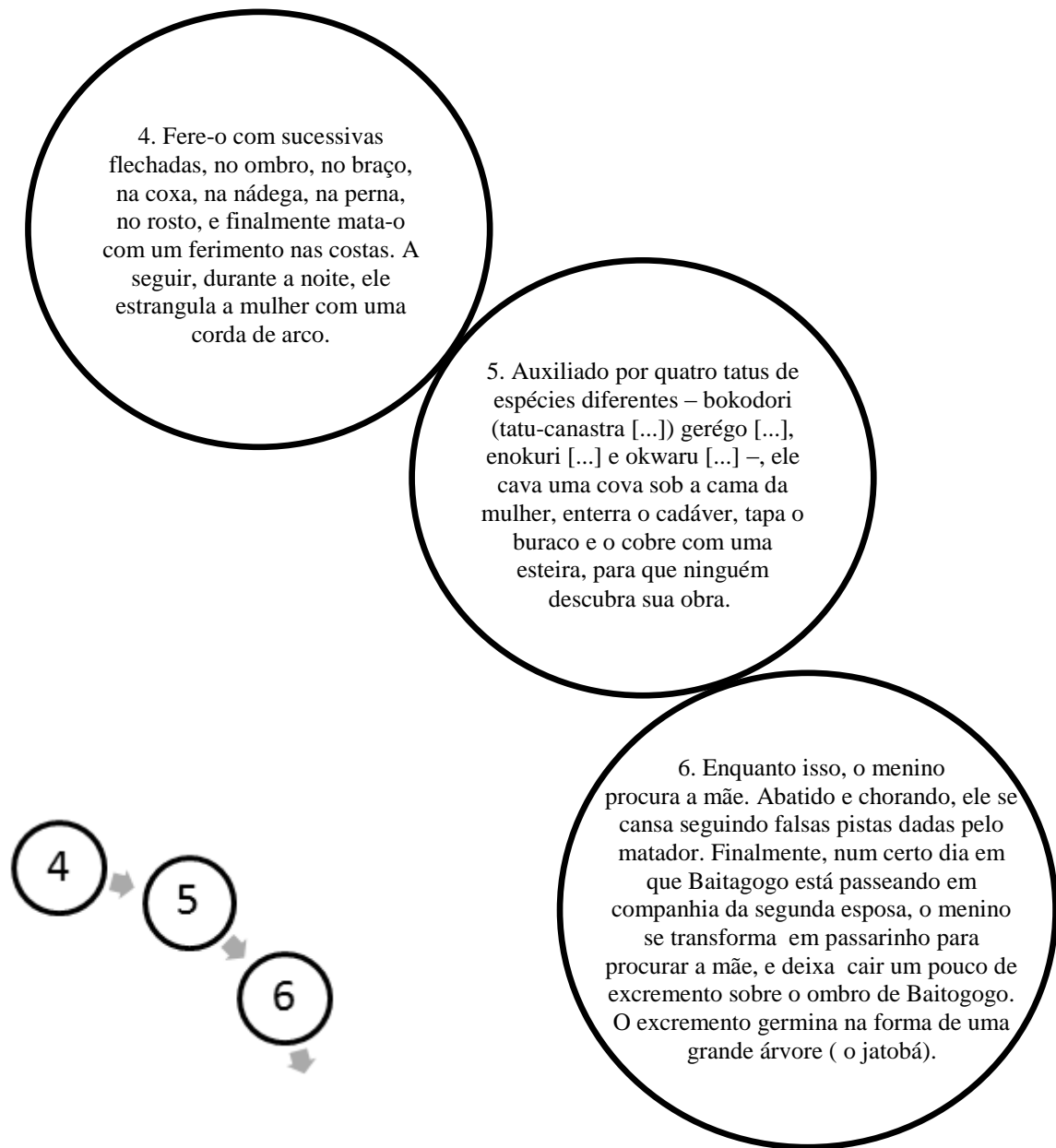
Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 71-73).

Figura 11 – M₂ Bororo: origem da água, dos ornamentos e dos ritos funerários



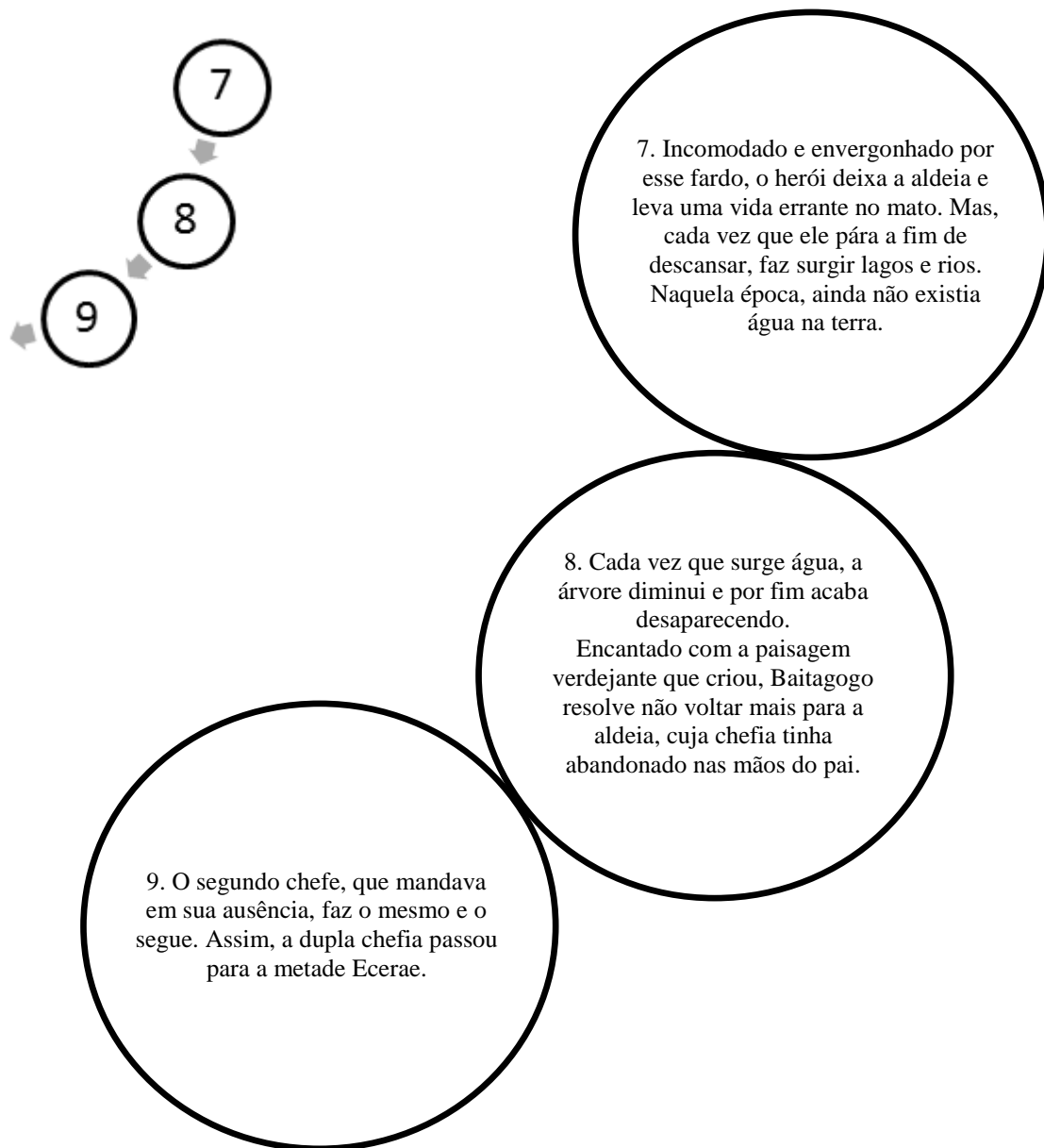
Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 71-73).

(Cont.) **Figura 11** – M₂ Bororo: origem da água, dos ornamentos e dos ritos funerários



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 71-73).

(Cont.) **Figura 11** – M₂ Bororo: origem da água, dos ornamentos e dos ritos funerários



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 71-73).

(Cont.) **Figura 11** – M₂ Bororo: origem da água, dos ornamentos e dos ritos funerários



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 71-73).

Lévi-Strauss (2004a) sublinha que os sons da natureza ofertam os ruídos considerados sons não puramente musicais, porque os sons musicais são dados da cultura, a qual inventa instrumentos e cantos. Porém, reconhece o canto dos pássaros: “Mas, afora o caso já discutido

do canto dos pássaros, os sons musicais não existiriam para o homem se ele não os tivesse inventado.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 42). A música é recebida pela cultura de forma sensível. Esta se põe antes dela no território do reconhecimento. O canto dos pássaros, embora de sonoridade natural, são sons que emitem notas como melodias, podendo ser registrados, diferentemente dos ruídos que restringem à música concreta. A existência da decodificação destes sons é possível por meio da cultura musical. Ela estabelece a leitura da natureza das notas emitidas pela comunicação através da vocalização dos pássaros. O conhecimento da escrita musical permite ao homem escrever estes sons.

Para compreender a variação dos mitos, recorreremos ao entendimento musical indicado:

Variação é um processo e uma forma. Como forma, a mais comum é a do Tema e Variações. Um simples tema, as mais vezes tomado de uma obra preexistente oferece ao músico o ensejo de compor agradáveis e habilidosas variações. É o caso, para dar um exemplo, da melodia do Dueto <<nel cor piu non mi sento>>, da Ópera La Molinara de Paisello, sobre o qual Beethoven escreveu seis espirituosas variações para piano. (ALLORTO, 1989, p. 141).

Estaríamos diante de outra versão do mito, o que constitui variação. A versão em português realizada pelos padres salesianos e o comentário etnográfico modificam o texto *bororo* e ele já não é o mesmo. A modificação da história pode ser dada a um escriba indígena o qual harmonizou o que tinha contado, com o observado. Assim conseguiu o texto para conciliar e desta forma Lévi-Strauss relata que diante da *Enciclopédia bororo*, as mulheres não participavam da fabricação dos estojos penianos **bá**, que é um simbolismo sexual. “Um mito pode contradizer a realidade etnográfica”. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 68).

A narrativa *Bororo: origem da água, dos ornamentos e dos ritos funerários presente no M₂* envolve os dois chefes da aldeia que pertenciam do lado *tugarege* que é o limite norte demarcado. De acordo com o desenho de *Mitológicas 1* sobre a topografia das casas dos *bororo*, - a qual Lévi-Strauss (2004a) baseou-se também na *Enciclopédia Bororo (EB)* -, estas casas se posicionavam de forma circular, tendo ao centro a casa dos homens, local que as mulheres não tinham acesso. Ao norte estavam quatro casas dos clãs da parte *Ecerae*, enquanto ao sul, quatro casas dos clãs da parte *Tugarege*. Ao leste, as aldeias regidas pelo herói *Ituboree* a Oeste pelo herói *Bakororo*.

No que concerne à inversão de ações, há um desdobramento do tema, tomado pelos componentes que integram o mito. Esta variação em conformidade com a inversão de comportamento dos personagens sugere a inversão do material temático que também é

utilizado na composição musical. Um exemplo musical de inversão está no texto da música, *O vento o frio e a chuva*¹⁷, que foi retirado integralmente da variação do mito, M₁.

As variações relacionam a função de um mito com outro. Nas semelhantes derivações o M₁ enfim constitui o tema central. Vejamos em *Bororo* M₂ a mãe demonstra reação contrária à insistência do filho, em segui-la. Já no M₁ ela foi seguida inocentemente. O filho no M₂ age com a intenção de proteger a mãe e não com violência conforme o M₁ (ver figura 14, círculo 1). Neste, M₂ (outro personagem) é quem faz o estupro e a morte acontece no início da história, ao invés do final, como no M₁. 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 M₁: 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 M₂ segue: *bokodori, gerego, enokuri eokwaru*, enquanto no M₅ 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 M₁ é um instrumento de salvação do herói que também através dele, o menino ao voltar à aldeia observa os rastros da avó. No M₅ é diferente: o menino usa a flecha para matar a avó. No M₁ a avó viva protege o neto o tempo inteiro. Já no M₅ o neto é abandonado porque a avó está morta.

Girard (2002) em seu estudo, *Violência e representação no texto mítico*, na obra *A voz desconhecida do real*, baseia-se na segunda versão da tese de Lévi-Strauss quando dois mitos são tratados: o mito *Ojibwa* e o *Tikopia*. Nestes termos, elabora, baseado na análise de Lévi-Strauss, pontuações que iniciam pelos fragmentos dos mitos como uma massa em totalidade que o pensamento humano não consegue entender. Estes fragmentos podem ser eliminados, tratados como partes da totalidade primitiva. Esse fato pode gerar as ambiguidades em que uma porção é pertencente ao mito enquanto a outra se dá pela imaginação do espaço concebido na mente do pesquisador. Ao chegar à conduta de ação (individual ou coletiva) atribuída à violência por meio de um comportamento, explica:

E é seguramente esta <<ação coletiva>> que é também a <<eliminação radical>> daquele que ameaça a coletividade. Se se renuncia ao modelo topológico para manter as únicas observações que se é incapaz de explicar, apercebemo-nos de que a eliminação radical se confunde inteiramente com a

¹⁷Ver p. 64-65.

violência colectiva contra a divindade culpada, ou seja, com uma espécie de linchamento. (GIRARD, 2002, p. 29).

Aqui há um espaço para a violência, mas deveria haver também um espaço para o processo que diferenciase o espírito humano. Para as sociedades que não consistem de sistema judicial, o modo de execução ritual se valida não pela ação de representação do mito, mas pela alusão a este. Em uma de suas obras tratou de mostrar que:

[...] a indiferença, longe de ser um simples ponto de partida lógico, reflecte a natureza perversa e impossível de decidir do mecanismo de vingança; o mundo da violência recíproca é um mundo de incessantes efeitos de espelho em que os adversários se tornam duplos um do outro e perdem a sua identidade individual. (GIRARD, 2002, p. 35).

Os conflitos nos mitos dinamitam em algum lugar no M_1 : no início, no meio ou no fim. A mensagem não anuncia a vítima nem tampouco o herói. Mas, dada a violência, se concebe pelo modo de integrar as leis da cultura da sociedade moderna, se interpreta as das sociedades sem leis, como chamou Girard. Este fato pode ser ferramenta para vermos que no M_1 , o menino que comete incesto volta à aldeia e se vinga de todos, inclusive mata a mãe. O menino mata a avó pelo fato de não ter frequentado a casa dos homens. Estes linchadores são vistos pela mitologia primitiva: “Viu-se que alguns deles fazem atribuir sem hesitar à vítima a responsabilidade de todas as desgraças e catástrofes que podem assaltar a comunidade; outros sugerem um vulgar episódio de violência colectiva.” (GIRARD, 2002, p. 40).

No M_2 , o menino procura a mãe chorando desesperado e se transforma em passarinho para encontrá-la. No M_1 , ele mata todas as esposas do pai, inclusive a própria mãe. Há uma inversão no papel do menino, propondo um desenho melódico no estado de inversão.

Consideramos ao mito M_2 a primeira variação, quando o tema é reapresentado de maneira diferente. Nesta Forma – *Tema e Variações* – se constrói uma variação temática transformada a cada maneira, como o mito *Bororo* apresenta. Entre o M_1 e o M_2 , podemos considerar o material temático comum: mãe, menino, floresta, estupro, ferimentos nas nádegas, enfeites e instrumentos fabricados. Entre o M_1 e o M_5 pontuamos a relação do menino e a avó (ver figura 14, círculo 4).

O *Interlúdio* como forma na música é uma interrupção na entrada do tema. Não encontrando o tema completo há como uma interlocução. O interlúdio se trata de uma pequena composição entre partes com um espaço intervalar, geralmente comum em um hino, um salmo, uma cantata e segue de forma improvisada. Esta designação foi também

contemplada por Lévi-Strauss entre o M_2 e M_3 : *Interlúdio do Discreto*, que corresponde a parte da separação e significado de dois mitos; os fortes e fracos: “[...] para evidenciar a posição central em que estes mitos ocupam na filosofia bororo águas e dos ornamentos.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 73). Os primeiros são responsáveis pela existência da natureza: rios, lagos, peixes, chuvas. Aos heróis da metade *Tuguræ* estarão os fortes e aos heróis *Eceræ* os fracos, que são os organizadores e administradores de uma criação. Este paralelo entre os dois mitos apresenta um herói que cria uma água vinda do celeste maléfica e oriunda das tempestades. No outro a água é proveniente do terrestre e considerada benéfica.

No M_3 a figura do homem é multiplicada e substituída por toda a população de uma aldeia que atravessou o rio, em seguida diminuída. Todos morreram, com exceção de um. Em seguida, se divide o total do grande grupo em duas categorias. Os que foram levados pelos turbilhões e os que se afogaram; os dos cabelos lisos e dos cacheados; os que trouxeram presentes e outros que não trouxeram, foram mortos. O início do mito se dá após o trágico **dilúvio**. Então o interlúdio antecede o mito evocando o acontecimento, um propósito de organização de Lévi-Strauss que endossa a denominação do termo.

Dado ao fato de um único personagem passar a se constituir uma população, a multiplicação como fenômeno sugere ampliação das notas do tema em uma disposição do mesmo tema em **aumentação**, em seguida em **diminuição** (ver figura 14, círculo 3).

Neste interlúdio, a propriedade do tema pode assemelhar-se à resignificação, estando a variação em **aumentação**, porque as notas podem permanecer as mesmas, com a diferença na duração.

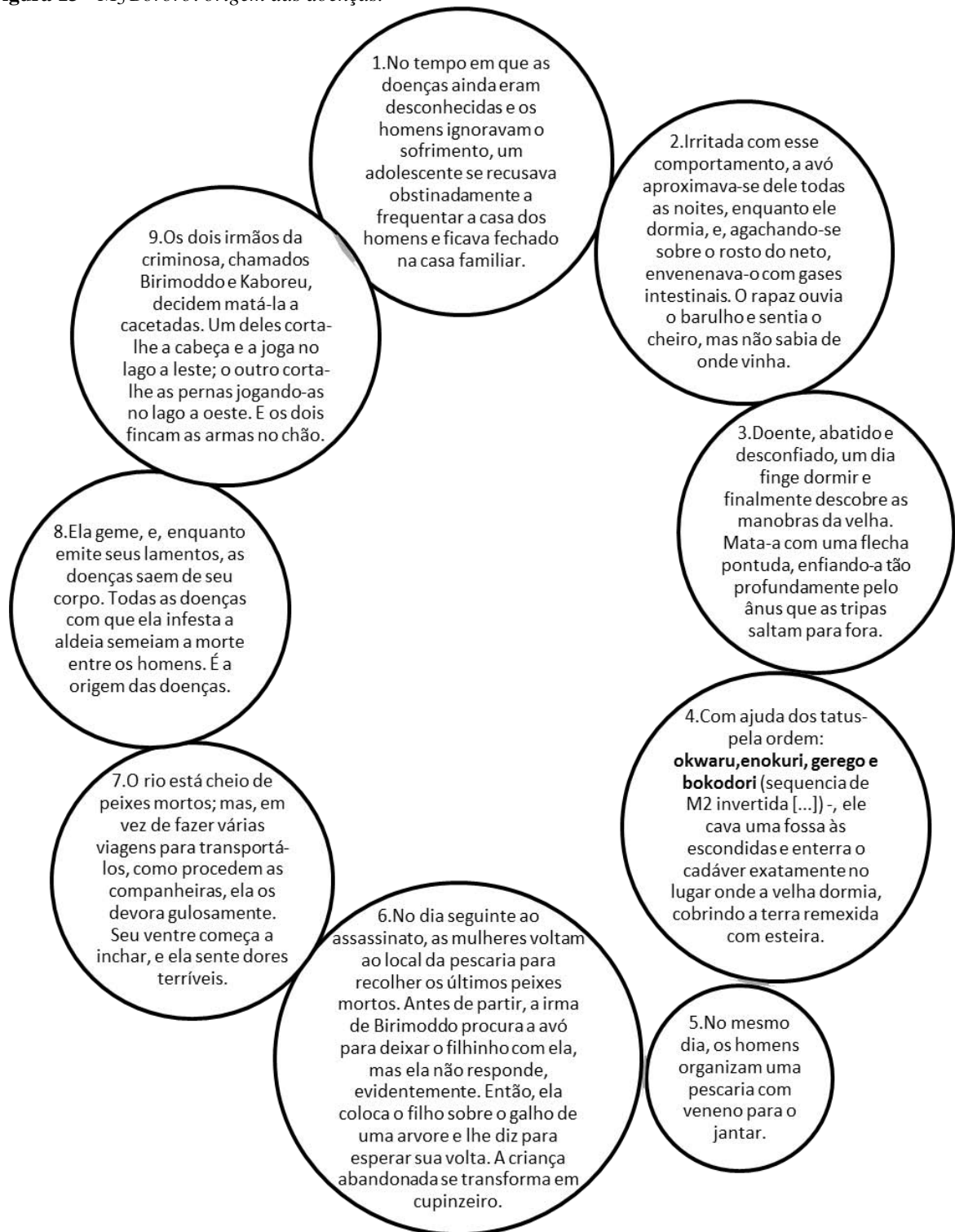
Figura 12 – M₃ Bororo: após o dilúvio



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 74)¹⁸.

¹⁸Figura criada por Betânia Melo – Natal, RN - fevereiro de 2011.

Figura 13 - M₅ Bororo: origem das doenças.



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 83-84)¹⁹.

¹⁹Figura criada por Betânia Melo - Natal-RN, fevereiro de 2011.

O M₅ surge após o título *Segunda variação*. Narra que a avó procura o neto, diferente do tema no M₁, ocasião que o menino procura a avó, suplica sua ajuda e deseja se enclausurar na casa da família. No tema M₁, o menino sai, dança e estupra a mãe. Também revoltado porque a avó dispensava os gases durante a noite sobre seu rosto para envenená-lo, resolve matá-la e recebe ajuda dos tatus, conforme o M₂. Um personagem sobrinho do menino, sem os cuidados da avó que havia morrido, fica sobre um galho e se transforma em cupinzeiro, tal como houve a transformação do menino em pássaro no M₂.

Como partitura de equivalência do Tema com as Variações para leitura comparativa, podemos concluir que o M₁ corresponde ao tema principal. No M₂ a variação está inversa ao M₁ que também apresenta variação inversa entre o M₂ e o M₅ pelos animais (tatus). No M₃ há variação em **Aumentação** pelos personagens, o M₅ em ornamentação. Entre M₁ e M₅, a função do bastão e a ação da avó dirigida ao neto está inversa.

A relação entre a Forma musical – *Tema e Variações* – e as narrativas inseridas se apresenta em conformidade. Ao ler várias vezes a história pensando os mitos como tema musical, constatamos que há condições de interligar a estrutura da forma musical sugerida. Consiste cada vez mais na integração de um Tema e Variações.

Por último, consideramos o tema incesto a partir do mito de referência, em amplitude maior de variação social. Nenhuma sociedade até o momento compreende o incesto como natural. Lembramos: “Se os sistemas de parentesco são variáveis e imprevisíveis do lado de seus limites exteriores, o mesmo não ocorre na parte central: o casamento é sempre proibido entre pais e filhos, de uma parte, e entre irmãos e irmãs de outra.” (GIRARD, 2008, p. 278-279). Esta temática perpassa em análise no decorrer de *Mitológicas* como um tema principal em meio às variações. Em representação musical, no final desta seção, o sentimento do filho será cantado, baseado no mito de referência.

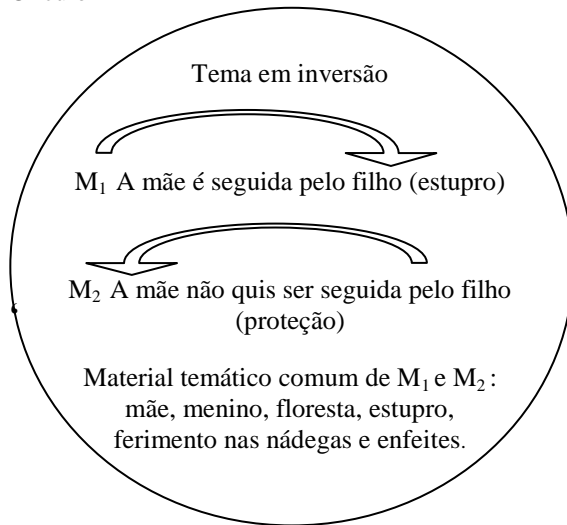
Neste estudo, entre os mitos M₁-M₅, elaboramos em forma de círculos, uma síntese comparativa, em que alguns elementos serão tratados como na composição musical de um tema com variações. Com isto: as deduções legitimam que M₁ esteve em inversão com o M₂, como apresenta a Esfera 1 e que o M₂ em relação ao M₅, alia-se no material temático do nome dos animais em ordem inversa, ilustrado no círculo 2. Vemos também entre o M₁ e o M₅ a função do bastão e da flecha aparecer em ação oposta. No mito de referência é um objeto dado pela avó que auxilia o neto. No M₅ é o instrumento usado pelo neto para assassinar a avó. Esta inversão é ressaltada no círculo 4. Outra dedução se acha no interlúdio. Uma descrição dos mitos acerca do dilúvio mostra a condição da população antes e após o

acontecimento do Dilúvio. Podemos destacar na inversão o antes e o depois, nos apoiando na análise musical, se teria um material temático em aumentação ou diminuição, como o círculo 3.

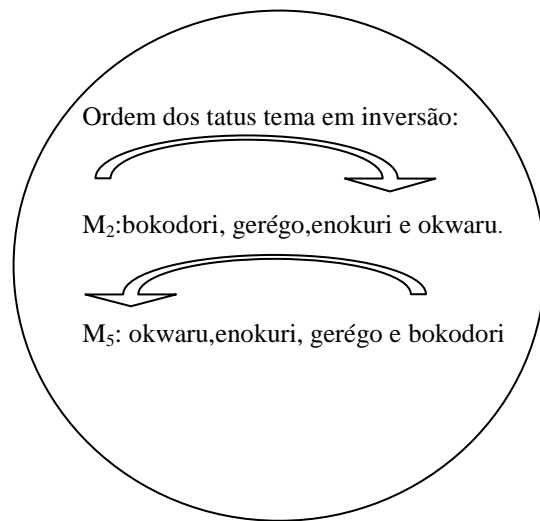
Este olhar filtrado na composição musical dá novo significado ao mito, uma escuta envolvente da estrutura musical de um tema com variações.

Figura 14 – Círculos comparativos dos mitos: M₁-M₅ variações.

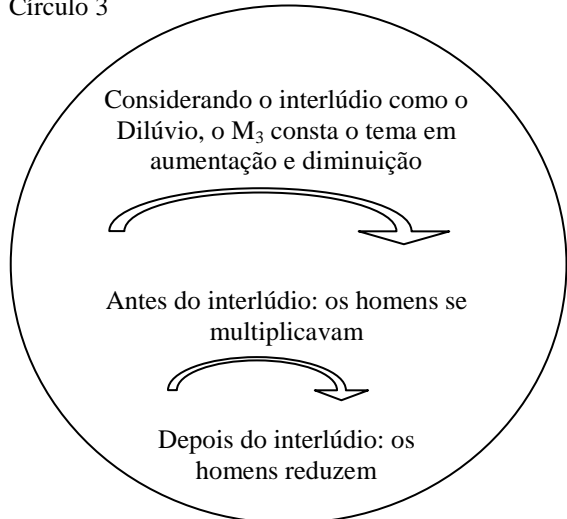
Círculo 1



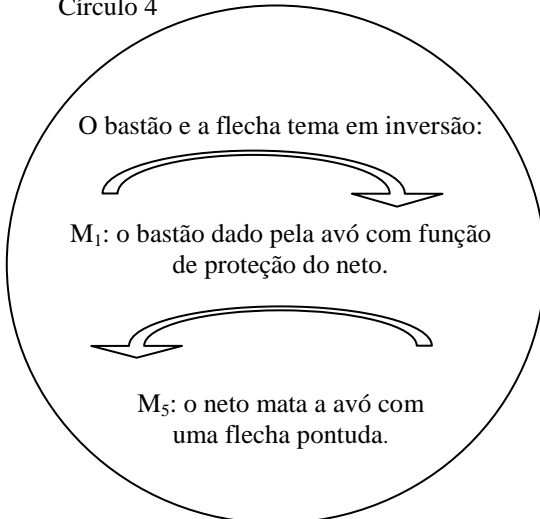
Círculo 2



Círculo 3



Círculo 4



Fonte: A autora (2012).

Figura 15 – Segui minha mãe

Segui minha mãe

Baseado no M1 com intervalo do leitmotiv de "Renúncia ao Amor", do Anel dos Nibelungos, de Wagner

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

Voice

Gm A/G

Se - gui minha mãe e a vi - o - len -
Meu bas - tão má - gi - co da - do por

7

Dm/F Bb/F Eb6(9) D/F# Gm7(9)

tei _____ meu pai man - dou - me aoninhodas almas e - le que
mi - nha vó me le - va - ram a al - deia a tem - pes -

10

Cm Fadd9 Fm6/Ab 1. D Gm

ri _____ a que a lí - eu mor - res _____ se 'té que os pás - sa - ros lá che - ga - ram
ta - de veio e o fo - go a - pa - gou e eu con - se

14

2. D D7 Gm D G

gui _____ vin - gar meu pai. Me trans - for - mei num a - ni - mal. (instrumental)

Fonte: A autora (2012).

3.1.2 Sonata – Beethoven, o compositor da mensagem

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 M₁₄ ao M₆₄. Cinquenta mitos são narrados com temas das **origens** em diferentes tribos. São eles: *Esposa do jaguar, Origem do porco-do-mato e dos bens culturais, da onça, do tabaco, das estrelas, das mulheres, do riso proibido, do riso, da linguagem, da cobra, do genro do jaguar, das mulheres, do fogo e das plantas cultivadas*.

É possível que Lévi-Strauss tenha se inspirado em uma sonata específica para nomear a segunda parte de *Mitológicas 1 – Sonata das boas maneiras* – assim como as obras: *O Anel do Nibelungo* e *Pelléas e Mélisande* estiveram em seu pensamento. A forma musical sonata acompanha termos musicais. Embora o objetivo sublinhe os mitos, como a tônica na composição tonal, a preferência do autor por uma sonata não seria invalidada, uma vez que ressaltou Beethoven como compositor da mensagem.

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 [...] a voz humana irrompe no seio da música instrumental”. (BUCH, 2001, p. 9). Vemos então que a **mensagem** categorizada à Beethoven se refere não somente à estrutura da composição, mas também a questão social encontrada além da partitura. Lemos a adoção entre os pares indicados na abertura de *O cru e o cozido*:

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).

Ao pensar na estrutura básica da forma Sonata, em analogia aos mitos inseridos neste capítulo, *Sonata das boas maneiras* se alinha também na dualidade de Beethoven na construção das sonatas clássica e romântica, o que o tornou autor de transição, por ter atravessado estes períodos. Sublinharemos duas origens com seis mitos para contextualizar.

Os dois primeiros para a *Esposa do jaguar*, nas tribos: *Ofaié* e *Bororo*, correspondente ao M₁₄ e M₄₆. Em seguida, quatro mitos nas tribos: *Xerente*, *Chamacoco*, *Toba-pilaga* e *Mataco*, respectivamente, origem das mulheres, M₂₉, M₃₀, M₃₁ e M₃₂.

Os Mitos e a forma musical *Sonata* estão em circulação nesta análise. As equivalências entre as narrativas descritas e a estrutura musical aferem aos signos como notas, as ideias, fraseados e estrutura do domínio da linguagem convencional narrada, que é o mito com a estrutura da sonata clássica.

A convergência dos elementos da linguagem articulada com a musical se dá pelo fato de Lévi-Strauss escreveu sobre a perfeição da música com a mitologia. O mito, conforme disse, faz o papel mediano entre a música e a linguagem:

Se, dentre todas as obras humanas, foi ela que nos pareceu mais adequada para instruir-nos sobre a essência da mitologia, a razão disso é a perfeição de que ela goza. Entre dois tipos de sistemas de signo diametralmente opostos – de um lado, o sistema musical, do outro, a linguagem articulada –, a mitologia ocupa uma posição mediana; convém encará-la sob duas perspectivas para compreendê-la. Contudo, quando se escolhe como fizemos neste livro, olhar do mito em direção à música e não em direção à linguagem, como tentamos fazer em obras anteriores, o lugar privilegiado que cabe a música aparece com mais evidência. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 47).

Como a leitura musical exige conhecimento prévio dos significados tornando um modelo rígido de pensamento, o entendimento da escrita musical elaborado pelo compositor não se define no olhar da partitura por leigos que não dispõem da prática da percepção. Neste sentido, a estrutura musical no papel é uma partitura que sugere música, mas por si só não produz som: é uma linguagem. Já na leitura da narrativa mítica, a linguagem narra o mito no conhecimento da escrita. Ela põe em ação a história no pensamento do leitor. A partitura soa na mente do leitor músico quando os sons passam a ser entoados pelos símbolos antes da interpretação. Esta mediação ilustra a mitologia entre a música e a linguagem articulada, incidindo a música como ideal. Lévi-Strauss a vê também como uma narrativa. Nos sons estão imbricadas ideias e subjetividades que estimulam a imaginação a respeito dos mitos. Veremos adiante, alguns exemplos musicais em que destacamos episódios importantes na natureza da história mítica refletida em sons. Aqui, nosso propósito é desenvolver atividades nas disciplinas que trabalhamos com alunos em aulas de piano. Nossa intenção é também fomentar leituras de *Mitológicas* dirigidas à composição. Estas composições podem dialogar com pesquisadores de outras áreas que queiram compreender os mitos, a partir das sonoridades.

Nesta proposta, o resultado de criação sonora transmite o plano do discurso musical com significados próprios de expressão do autor. Uma elaboração criativa a ser apreciada pelo modo de escuta dos mitos, e os critérios usados nas intenções das sonoridades elegem um material baseado no mito, inspiração dada pela narrativa.

Se o texto for inserido na música, fará o papel norteador da compreensão da estrutura. Comumente, a apreciação de uma obra musical revela o intelecto do ouvinte e se acompanhado da poesia – que é um elemento na música a favor do canto melódico – fará o ouvinte pensar na junção desta linguagem com a música; uma subordinada a outra. Esta perfeição esteve na música sacra, depois na ópera. Wagner a respeito disto, une-se ao pensamento de Schopenhauer:

As vozes do cântico são tratadas, inteiramente, como instrumentos humanos, no sentido em que Schopenhauer, muito acertadamente, pretendeu ter-lhes atribuído; nessas grandes composições sacras, o texto que subjaz o canto não é compreendido por nós segundo seu significado conceitual, mas serve no sentido da obra de arte musical [...]. (WAGNER, 2010, p. 69).

Wagner (2010) apresenta o filósofo alemão Schopenhauer (1788-1860) como o primeiro a dizer que a música diz a linguagem e se faz compreendida sem a necessidade prévia de conceitos. Isto a diferencia da poesia e das artes plásticas, porque a condição da consciência na escuta musical move o cérebro em dois planos: o estado interior (quando o conhecimento é voltado para **si mesmo**) e o exterior (a consciência de **outras coisas**). Wagner o acompanha na concepção da música ligada ao interior de si, na capacidade intelectual. Mas, ainda assim o filósofo diz que a ideia de mundo é reconhecida na própria música sem necessidade da elucidação conceitual.

O som e a recepção das mensagens sonoras, por parte dos ouvintes, necessariamente não precisam de armação para serem recebidos. Por outro lado, Wagner relata que por Schopenhauer não dominar conhecimento musical e ser leigo, procedeu este pensamento porque seus estudos não alcançaram o conhecimento do músico que falou ao mundo pela primeira vez sobre o segredo da música: Beethoven. Revelou então: “Pois de fato, a própria obra de Beethoven não pode ser analisada a fundo sem que antes seja corretamente esclarecido e solucionado o profundo paradoxo que Schopenhauer apresentou ao conhecimento filosófico.” (WAGNER, 2010, p. 16).

Esta ênfase de Wagner (2010) a Beethoven como o músico que falou ao mundo, faz relação com a indicação de Lévi-Strauss, o compositor da mensagem. O músico que tinha suas obras postas mediante a política traduziu ao mundo a partir da nação alemã o espírito

alemão derramado na música, em renovação, em profunda transformação, pondo esta linguagem em compreensão para o povo. Esta foi sua marca singular, a expansão da forma sonata. Wagner o compreende tal como iluminista:

[...] ele nos revelou um modo de compreensão desta arte que torna o mundo tão nitidamente claro à consciência quanto a mais profunda filosofia é capaz de esclarecê-lo ao pensador versado em conceitos. [...] Agora, porém, Beethoven coloca essa imagem no silêncio da noite, entre o mundo dos fenômenos e a profundidade interior da essência de todas as coisas, conduzindo a luz da clarividência para trás da imagem [...] De fato, mergulhamos em um estado de encantamento quando ouvimos uma verdadeira obra musical de Beethoven. (WAGNER, 2010, p. 42-45).

Particularmente, Beethoven construiu algo pessoal da sua emoção para o mundo. Sua música traduz até hoje um encantamento. Wagner, ao contrário, tem como característica ímpar, a música a partir dele e em retorno a ele como o próprio mito. O público é atraído a entender sua música e as pessoas se voltam para ele. Constatamos tal ponto de vista quando lemos: “Wagner queria fazer crer ao mundo que Beethoven e ele pertenciam à mesma família musical. Mas isto não é verdade. No plano musical, Beethoven era filho de Mozart e essa linhagem extinguiu-se com Beethoven.” (BUCH, 2001, p. 283). Como exemplo disto, ao ser reconstruída no neoclassicismo a ópera tem desígnio nas suas fundações, e mediante a discussão da intenção poética, diz: “Pensando mais cuidadosamente, eles não deviam ignorar fato de que na ópera, além da música, o que prende a atenção é a ação cênica e não o pensamento poético que a explica; que em particular a ópera dirige para si, alternadamente, o escutar algo, ou olhar para.” (WAGNER, 2010, p. 71). A ópera antiga é convergida à inovação de Wagner.

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.

Voltado para a construção dos mitos, há sempre um material que manifesta a linguagem musical nas narrativas, possível de elaboração na partitura. Como exemplo, citamos o canto dos pássaros, as passadas do jaguar na floresta, um sentimento de dor, sons que podem ser expressos musicalmente. Lembramos Jardim (1995 apud PENNA, 2008)

quando ressalta que os pássaros não sabem que cantam. Eles não fazem política. Sabemos que vivem em bando, se comunicam e seu canto tem registros melódicos quando a música, enquanto atividade estritamente humana estabelece a linguagem dos pássaros. Os mitos podem ser lidos pelas criações sonoras.

O que podemos entender entre o sensível e o inteligível, quando Lévi-Strauss procurou transcender a oposição? Vemos que são as percepções compreendidas no plano das significações ou relações lógicas que refere ao inteligível. O inteligível é o termo do conhecimento que vem do sujeito, do domínio dos signos. Ou seja, seria o olhar sobre as significações do que se conhece bem. A oposição entre o sensível e inteligível, embora adote uma interdependência, se coloca no nível dos signos.

Seria entender o sensível como uma noção de primeira ordem, oriunda da experiência e das percepções do sujeito. Um exemplo é ouvir uma obra orquestral e se sensibilizar a partir de um plano cultural. O inteligível de segunda ordem estabelece no ouvir da mesma obra orquestral a compreensão dos temas, das modulações, em caráter de domínio, remetendo ao conhecimento dos signos da partitura musical. Diante disto, questionamos: como entender o mito? Pelo inteligível ou pelo sensível? Sua compreensão corresponde a um nível de coerência fornecida pelo ouvinte num dado momento porque no tempo seguinte esta leitura não será a mesma: não há um sentido fechado.

Em tudo que escrevi sobre a mitologia, quis mostrar que nunca chegamos a um sentido último [...] O significado que o mito pode proporcionar a mim, aos que o narram ou escutam neste ou naquele momento e em circunstâncias determinadas, só existe em relação a outros significados que o mito pode oferecer a outros narradores ou ouvintes, em outras circunstâncias e num outro momento. O mito propõe um quadro somente definível por suas regras de construção. Esse quadro permite decifrar um sentido, não do mito em si, mas de todo o resto: imagens do mundo, da sociedade, da história, escondida no limiar da consciência, como as interrogações que os homens fazem a seu respeito. (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 200).

A princípio, a designação do termo Sonata faz paralelismo com Cantata. Enquanto na forma Cantata a aparição da voz surge em destaque, na Sonata é a expressão das possibilidades do instrumento que estarão 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, se valendo 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.

A forma Sonata surgiu de três padrões de composição, são eles: Forma ternária simples, Forma binária barroca, Ária e *Ritornello*²⁰. Estas **Formas** exerceram influências à estrutura Sonata até atingir característica própria.

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 isto, 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 tinham 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).

Basicamente a Forma Sonata se apresenta dividida em três partes: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição. Na **Exposição** é apresentado um tema ou grupo de temas e geralmente o tema um aparece na tônica, que é a tonalidade principal da obra. O tema dois segue no tom da dominante²¹ ou outro. Entre os temas um e dois há um espaço para o que se denomina **Transição**: trecho grande ou pequeno. A **Transição** é como se houvesse realmente uma quebra da estabilidade composicional, da monotonia do mesmo tom. Após o segundo tema ou o terceiro, se houver, segue um *ritornello*, onde a Exposição é finalizada e se marca o início do **Desenvolvimento**.

²⁰O *Ritornello* será discutido adiante.

²¹O tom da dominante corresponde ao quinto som da tonalidade principal.

No **Desenvolvimento** são criados momentos de tensão, modulações, procedimentos de variação, fragmentação, justaposição que se refere um tema sobre o outro. Na Sonata cada *episódio* elege um material, procedimento e tratamento harmônico. Muitas vezes, o material que foi exposto no tema é reapresentado no **Desenvolvimento** de maneira fragmentada, mas há como perceber a intenção do compositor. Pequenos fragmentos do tema são colocados e se identificam como fragmentos do material dos temas 1 ou 2. A Retransição é mais um trecho – apesar de nem todas as sonatas constarem – que antecede a Reexposição.

A **Reexposição** possui como característica apresentar os dois temas na mesma tonalidade. É a afirmação da tonalidade. Ao final da estrutura aparece a **Coda**. Vejamos o esquema **Sonata**:

Figura 16 - Estrutura da Sonata - 1º movimento



Fonte: A autora (2010).

Este exemplo em um só pentagrama é a amostra minimizada de uma sonata clássica. Em cada parte estão muitos compassos. Porém, para efeito sucinto, discriminamos a redução desta forma de composição para esclarecer os elementos interiores de cada parte, no sentido linear. Se colocarmos estes trechos em um pentagrama circular, a disposição terá a mesma estrutura, porém o que pretendemos mostrar é a visão circular da música, numa noção de continuidade. Vejamos a dimensão:

Figura 17 – Estrutura da Sonata - 1º movimento no plano redondo.



Fonte: A autora (2011).

Esta estrutura foi inovada por Beethoven, que demonstrou criatividade na elaboração deste desenho determinado como composição. Wagner se refere a Beethoven como o compositor das sonatas:

Mas foi o ofício de pianista que ele precisou exercer ‘para ser alguma coisa’ na profissão, que o colocou em contato permanente e mais íntimo com as composições para piano dos mestres de seu tempo. Nessa época a ‘sonata’ se constituía como forma-padrão. Pode-se dizer que Beethoven foi e permaneceu um compositor de sonatas, pois, na maior parte e nas mais eminentes de suas composições instrumentais, a forma fundamental da sonata foi o véu através do qual vislumbrou o reino dos sons ou o meio através do qual nos falou a partir desse reino. (WAGNER, 2010, p. 38).

Mencionar a Forma Sonata também remete ao denso repertório de Domenico Scarlatti, às 555 Sonatas barrocas elegidas aos instrumentos de teclas, como clavicórdio, espineta, cravo e outros antecessores do piano. Com informação, declaramos que apesar do termo Sonata surgir desde o final do século XVI, sua definição em estrutura formal a legitima no século XVIII. Com isto, a estrutura da sonata barroca a difere da clássica. Reportamos a considerada Primeira Escola de Viena composta pela tríade: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven. Estes expoentes da Forma Sonata expressaram a maior habilidade composicional do período clássico. Sobretudo, Beethoven que usou bastante liberdade harmônica para que outros compositores seguissem este novo modelo dentro da

sistematização. Esta intenção o considera compositor de transição entre os períodos clássico e romântico. (GROUT; PALISCA, 2007).

A Forma Sonata também se aplica ao Primeiro movimento de todas as Sinfonias dos Quartetos, Trios, Quintetos, forma Sonata de Câmara. As primeiras seis Sonatas de Mozart foram escritas ainda para o cravo: instrumento que não possuía muitos recursos sonoros. Ele limitava a composição à expressão do instrumento não explorando recursos que o mesmo não podia dar. Mozart compôs 18 Sonatas para Piano, Joseph Haydn 57 e Beethoven 32. Estes compositores que viveram no período clássico da História Ocidental (entre as demais formas de composição) deram ênfase à Forma Sonata.

Os cinquenta mitos inseridos nesta parte de *O cru e o cozido* correspondem ao total das 18 Sonatas compostas por Mozart: mais as 32 de Beethoven que somaram 50. Estes mitos iniciam no M_{14} e seguem até o M_{64} . Alguns deles não estão integrados de narrações. São desdobramentos comentados conforme as variações na narrativa anterior ou nas que sucedem. Nesta investigação, vemos também um número aproximado do total das 57 sonatas de Haydn. Os mitos se encerram em *Sonata das boas maneiras* (M_{64}) sendo a parte seguinte: *Sinfonia breve* iniciada pelo M_{65} .

Mozart teve sua vida pautada em produções artísticas, sobretudo óperas. Segundo Elias (1995), este gênio da música deu dois significados a sua existência: a necessidade de um amor numa constante busca de afetos refletida nas composições e também o reconhecimento do amor dos outros. A sua arte é marcada como virtuose. Os entretenimentos gerados nas improvisações²² o declaravam um compositor com aguçado senso de humor e apreciador de piadas, embora soubesse o momento que devia proceder. Viveu no padrão social das cortes na Europa. Deste modo, o pesquisador mobiliza vida do músico em dois contextos sociais:

[...] desde a infância Mozart vivia em dois mundos sociais – o círculo não-cortesão de seus pais, que hoje em dia poderia ser aferido pela expressão um pouco imprópria de ‘pequenos burgueses’ e o dos aristocratas da corte, que ainda se sentiam muito seguros de seu próprio poder nas regiões alemã e italiana, a despeito dos relâmpagos distantes e dos primeiros trovões da Revolução Francesa. (ELIAS, 1995, p. 104).

As Sonatas clássica e romântica de Beethoven apresentam características peculiares à época. Ainda, se referindo aos compositores Haydn e Mozart, o conflito das tonalidades foi mais importante do que os compositores românticos que evidenciaram o conflito dos temas. Haydn ainda é considerado mais ousado que Mozart por passear nas tonalidades, até voltar

²²Improvisações são maneiras de reexpor o tema musical com variações e aumento de notas.

para a tonalidade principal. Ou seja, mostra um caminho harmônico vasto. Para alguns, o que há entre Mozart e Haydn é que nas delimitações dos temas não ficam tão claros onde começam e terminam. Beethoven é o mais célebre compositor de Sonatas: deu liberdade à Forma e fez uma série de modificações no percurso tonal, embora fiel à estrutura. Relembrando que compôs para piano (instrumento com maior poder de sonoridade e expressividade nos graves), pôde explorar as passagens. Como compositor da mensagem, conforme vimos anteriormente, Beethoven teve sua história social diferente de Mozart:

Beethoven teve muito mais oportunidades de impor seu gosto ao público musical. Diferentemente de Mozart, foi capaz de escapar à coerção de ter de produzir música na situação de subordinado a um empregador ou patrono muito mais poderoso; ao invés disso, pôde compor música, se não exclusivamente, mas pelo menos até certo ponto como artista autônomo (como chamaríamos hoje em dia) para um público relativamente desconhecido. (ELIAS, 1995, p. 43).

Até agora citamos compositores e não vimos a música dos índios em *Mitológicas*. Esta crítica sobre o esvaziamento da música indígena, (sobretudo brasileira na obra), no que concerne ao registro da partitura inserida na imensidão de narrativas e a desarticulação da música a serviço das culturas estudadas, em meio ao percurso da pesquisa de Lévi-Strauss, Rodgers mostra inquietações quando escreve:

Entretanto, a necessidade de realizar tal exercício surgiu, para mim, de uma significativa ausência na obra de Lévi-Strauss: a música indígena, notadamente ausente nos quatro volumes das *Mitológicas*. Por que Lévi-Strauss tinha tanto a dizer dos mitos indígenas, mas nada sobre música e ritual indígenas? Quais as implicações dessa ausência e por que e como essa forma de música é substituída pela música ocidental? (RODGERS, 2008, p. 216).

Jean de Léry colocou a música dos índios no pentagrama 400 anos antes da elaboração mítica. Lévi-Strauss (2009a) deu louvor à expedição de Léry, mas não pontuou o apanhado musical indígena por não ser este, o foco da pesquisa. A discussão da cultura musical ameríndia – no âmbito da partitura – não é traçada em *Mitológicas*. O pesquisador põe em ação a música ocidental europeia na linguagem metafórica dos termos, da mesma maneira que Léry pôde discriminar no pentagrama a utilização dos códigos da linguagem musical para

dizer da música dos índios. Diante da enormidade de mitos – 813²³ – e da desarticulação desta música na obra, a inquietação decorre da ausência da partitura.

O discurso da música origina-se do universo da cultura do pesquisador, da formação na erudição europeia e é demarcado pelos períodos quando pôde referir aos compositores e obras. Se pensarmos que a isenção da música indígena brasileira em *Mitológicas* foi ausente, dado o enobrecimento da música europeia (quando Lévi-Strauss menciona os franceses Milhaud, Rameau, Debussy, Ravel, Alembert, Berlioz e suas obras), então a condição daquela. Uma vez afastada de nossa cultura, invalidaria o documento de Léry, posto registro de nossa história sobre a escrita musical convencional. A música, inicialmente trazida pelos jesuítas para os indígenas, no período do barroco rococó europeu promoveu à escrita musical decodificação até os dias de hoje. Não se põe oculta a música dos *Bororo* e demais tribos, porque em *Mitológicas* o esteio das fontes²⁴ que precedem à obra, Lévi-Strauss exalta com muita precisão e nelas se revela um Brasil munido de informação musical após a colonização.

Em um tempo que até as cinzas e a linguagem musical dos códigos gregos nos alcançaram, preconcebe-se que sem ela a música dos índios não seria assinalada só por meio da escuta. Desta maneira, não há dissonância entre as etnias musicalmente tratadas em *Mitológicas*. Oportunamente, o que seria da riqueza rítmica presente nos rituais se este resultado sonoro não fosse apreciado, talvez apenas, pelo sensível? Ocultá-los nos pentagramas não representa ausência da música indígena. Ocasionalmente, foram estes percebidos junto às melodias na década de 1935, quando há descrição da percepção num par harmônico entre antropologia e emoção musical:

Lá fora, os cantos já iam se modulando numa língua baixa e sonora e gutural, com articulações bem marcadas. Só os homens cantam; e seu uníssono, as melodias simples e repetidas cem vezes, a contraposição entre solos e os conjuntos, o estilo másculo e trágico lembram os coros guerreiros de algum Männerbund germânico. Por que esses cantos? (LÉVI-STRAUSS, 2009a, p. 204-205).

Lévi-Strauss (2009a) quando descreve sua chegada à Guanabara-RJ em *Tristes Trópicos* ressalta Léry, porque ao levar no bolso o breviário do etnólogo pôde reviver a experiência através da obra *Viagem feita à terra do Brasil*. Conta o autor que Léry esteve no Brasil há aproximadamente 378 anos em companhia de mais dez suíços protestantes. Seu

²³LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Tradução de Léa Mello, Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 180.

²⁴COLBACCHINI, Antonio; ALBISETTI, Cesar. **Os Bororos orientais**: orarimodogue do Planalto oriental do Mato Grosso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. v. 4. (Série 5ª).

desejo de vir ao Brasil, além da missão, não invalidava o anseio de refugiar protestantes perseguidos que gostariam de sair das metrópoles:

Há quase exatos 378 anos, ele aqui chegava com outros dez genebrinos, protestantes enviados por Calvino a pedido de Villegaignon, seu antigo discípulo que acabava de se converter, apenas um ano após seu estabelecimento na baía de Guanabara [...] Ao idílio que se cria entre eles devemos essa obra-prima da literatura etnográfica, a *Viagem feita à terra do Brasil*, de Jean de Léry. (LÉVI-STRAUSS, 2009a, p. 77-79).

Também encontramos Léry em: *Do mel às cinzas*, no contexto dos instrumentos, relatando dos chocalhos de cabaça aos sinos. Em alguns destes chocalhos havia mandíbula articulada: “Certos exemplares eram confeccionados e decorados para representar o rosto, outros tinham até a mandíbula articulada”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 419).

Ainda sobre Léry, lemos no *Jornal Folha de São Paulo*, quando Carvalho escreveu sobre o cineasta Marcelo Fortaleza Flores e a edição do documentário *Trópico de Saudade* com Lévi-Strauss na Amazônia, para a TV Cultura. Na matéria constava:

Lévi-Strauss queria saber o que ocorrera com os índios que o pastor calvinista e escritor Jean de Léry (1534-1611) conhecera no Rio quando os franceses estabeleceram a França Antártica na baía de Guanabara entre 1555 e 1557. As observações feitas por Léry sobre os índios disseminaram-se pela Europa, em boa parte por causa de Montaigne (1533-1592), e foram fundamentais para a criação do mito do bom selvagem, uma ideia que seria disseminada pela Revolução Francesa (1789). Flores concorda em parte que havia algo de pós-moderno na expedição de Lévi-Strauss, já que sua inspiração era uma obra literária. (CARVALHO, 2009).

Importante fato musical é rememorado por Kiefer (1997), quando Léry, (no momento de descoberta do Brasil) incluiu na investigação histórica dos índios uma ação musical e registrou partitura. “Devemos a Jean de Léry, aqui chegado em 1557 em função da ‘França Antártica’, o primeiro documento em notação musical relativo à música dos índios.” (KIEFER, 1997, p. 10). Léry (1972) recompôs a paisagem musical ao traduzir por meio de partitura a expressão cultural vivida entre os indígenas no final da cerimônia da 1ª missa, na chegada dos colonizadores ao Brasil. Após o ato religioso foram demonstrados sons repetitivos de instrumentos de percussão com crânios humanos e danças. Era a música indígena. Esta narração sublinhada exalta este dado antropológico da história da colonização brasileira que permeia a nossa cultura musical e harmoniza a música dos índios à dos jesuítas. Retomemos a descrição de Léry:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música [...] Para começar, os jesuítas, assustados com o caráter selvagem do instrumental da música indígena – trombetas com crânio de gente na extremidade, flauta de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc. (LÉRY, 1972, p. 164-165).

O vazio sugerido pela ausência da música não é justificado porque não há vazio quando o conhecimento da erudição musical se revela no uso de muitos termos. Essa falta pode emergir pela ausência do registro musical da cultura indígena em *Mitológicas* diante da saturação dos mitos, mas baseada na nossa cultura, que é espelhada pela observação analítica no âmbito das formas musicais, pode fazer dialogar as linguagens, mito e música, as quais propomos avaliar neste trabalho. Então, com base na narração dos mitos, e por meio do desafio que matrimoniou a música com a mitologia, há muito mais que o ver das partituras na transversalização entre a estrutura da obra *Mitológicas*. Buscando enxergar a música nesta pesquisa, nos dirigimos às formas musicais e também conduzimos uma varredura do vocabulário musical nos quatro volumes. Vemos que há sons nos mitos e estes se abrem às infinitas ações musicais.

As músicas registradas em partituras se diluem no itinerário dos padres salesianos, como mostra Colbacchini; Albisetti (1942). Estes padres são mencionados em *Mitológicas 1*, quando Lévi-Strauss (2004a) enfatiza suas contribuições com os demais aspectos à sua empiria:

Tal objeção assume um relevo particular diante das circunstâncias que atrasaram a publicação deste livro. Ele estava quase pronto quando se anunciou a publicação da Enciclopédia Bororo e esperamos que a obra chegasse à França para explorá-la antes de dar ao texto sua forma final. [...] Nós temos mais respeito pelos informantes, tanto os nossos quanto os antigamente utilizados pelos missionários, cujo testemunho tem, por isso, um valor particular. Os méritos dos salesianos são tão notórios [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 25).

Outra importante fonte etnográfica destaca a pesquisadora da música dos *Bororo*: “*A Brazilian musicologist, Helza Cameu, has made transcriptions of the songs of an Indian woman who belonged to the kadiueu tribe.*”²⁵(TARASTI, 1979, p. 42).

Seria mais específico à discussão musical se na tetralogia *Mitológicas* constasse a compilação de partituras *bororo*, *kadiueu*, *xerente* e demais tribos, na mesma proporção em

²⁵“Um músico brasileiro: Helza Cameu fez transcrições das canções de uma mulher indígena que pertencia à tribo de kadiueu.” (Tradução nossa).

que os mitos foram abordados, mas este conteúdo não foi apresentado na obra. A música foi utilizada numa linguagem metafórica dos termos. Na expedição faltou o olhar do músico.

As **formas musicais** indicadas contribuem no caráter mais abrangente das representações e fomentam uma concepção análoga à riqueza de organização nos dois primeiros volumes, quando são recolhidos mitos, sobretudo do **triste** trópico de capricórnio, mitos da América do Sul. Ainda que a nomeação Sonata fosse dada livremente, a densa construção dos mitos M_{14} ao M_{64} estabeleceria à composição mítica a grande habilidade do autor na correspondência pré-concebida, Sonata. Mas nada é aleatório em *Mitológicas*.

Este momento que concede a combinação dos compositores em pares, categorizando-os como músicos do código a Bach e Stravinsky, da mensagem a Beethoven e Ravel, do mito a Wagner e Debussy consagramos o ponto de investigação musical na proposição de uma nova tese para que os segundos compositores, dentre os pares sejam estudados: Stravinsky, Ravel e Debussy. Lévi-Strauss (2004a) elegeu os pares e identificou pressupostos nas expressões dos compositores como apreciador de música e do cultivo às obras de arte em geral. A formação cultural europeia potencializou esta apreciação, como ele próprio disse: “a arte foi o leite de minha alimentação”. (PASSETI, 2008, p. 24). Os cem anos de vida (embora tenha definido os pares bem antes) revelam conteúdo de experiência musical solidificada em torno das repetições. Quantas vezes pôde ouvir a mesma obra musical por diferentes intérpretes?

Como princípio de vida fundamentada na pesquisa, Lévi-Strauss ressaltou os pares dos compositores na abrangência do conhecimento desta arte. Ele acrescenta que propositalmente classificou um compositor antigo e um mais recente: “Foi igualmente com a intenção de simplificar que nos limitamos a citar três pares, cada um deles com um antigo e um moderno.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 50).

Conceder a Beethoven o lugar da mensagem impõe a si mesma apropriação do universo musical, mesmo sem compor música e sem a habilidade de tocar um instrumento. O pensamento nesta amplitude cabe restritamente à capacidade de compor os passos da transformação musical no ato da apreciação. Para entender Beethoven como compositor da mensagem, redefinimos pelo confronto da inovação que deu à Forma sonata um novo caráter. Não apenas a expansão da estrutura convencional, como também, na repercussão da grandeza da Nona sinfonia, na história de influência social adquirida. Entre outros acontecimentos, Beethoven era inteirado politicamente. Um exemplo real deste traço foi o arrependimento ao rasurar a dedicatória a Napoleão após ter composto a Sinfonia nº3 em Mi b maior a Heroica:

[...] aquilo que nos diz o relato segundo o qual o mestre concebera inicialmente a Sinfonia Heroica como uma homenagem ao jovem general Bonaparte e, tendo escrito esse nome na primeira página da partitura, riscou-o algum tempo depois, quando soube que Bonaparte se autoproclamara imperador. (WAGNER, 2010, p. 12).

A percepção musical é uma prática na vida do músico. Lévi-Strauss pôde mostrar conhecimento nas obras musicais tratando com sentimento a lacuna de não compor com sons, mas de apreciá-los. Com maestria, a sensibilidade artística é posta na margem quando lemos: “A tarefa exige tamanha concentração que faz pensar na precisão de um cientista, aliada à sensibilidade de um artista. Ou, porque não retirar disso a lição contrária: o rigor de um artista aliado à sensibilidade de um cientista?” (WERNECK, 2008, p. 330).

Na combinação entre pesquisa e formação artística, pôde deixar a sensibilidade falar dos pensamentos musicais ao redor da ciência. Lévi-Strauss diz que a sensibilidade está em função superior à música e o sujeito é levado por ela sem se dar conta. Essa deve ser a gratidão que devemos ter pela música, sobretudo a música romântica: “Esse papel de ordenador da sensibilidade fica patente, sobretudo na música romântica a partir de Beethoven, que lhe deu um estatuto incomparável, mas está presente em Mozart e já aparece em Bach.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 633).

Tarasti (1979) argumenta que a partir do imaginário humano o mito nasce, cresce e morre. Também concorda que o saber científico sobrepujou a luz do mito no Neoclassicismo. Sobre a morte do mito Lévi-Strauss lembra: “Quando o mito morre, a música se torna mítica, do mesmo modo que as obras de arte [...]”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 629). Em Tarasti, também vemos uma tabulação dos mitos com a música, baseado em autores como Nattiez. Ele cita também a influência de Roman Jakobson, linguista russo que Lévi-Strauss conheceu quando esteve em pesquisa na América do Norte. Entre humildade e grandeza, pôde dizer que sua obra era modesta e que resumia, no entanto, uma virada de páginas de um imenso dossiê, como também a situou no processo histórico: “Enquanto o mito desaparecia no plano de fundo, sua função fora retomada pela música de Bach, de Beethoven e de Wagner”. (WILCKEN, 2011, p. 273), compositores que destacamos nesta tese.

Entendemos que Lévi-Strauss categorizou estes compositores porque no barroco o apogeu do código tonal se deu com a música de Bach; a mensagem transmitida por Beethoven revolucionou até hoje o mundo, quando o coro com a orquestra na Nona Sinfonia abriu o caminho de uma nova forma que agregava à forma instrumental. Wagner com o mito no neoclassicismo demonstrou a arte total. O eixo wagneriano permitiu ascender os mitos. Vejamos o que expõe sobre o período:

Há um período da civilização ocidental em que o pensamento mítico se enfraquece e desaparece, em favor da reflexão científica, de um lado, e da expressão romanesca, do outro. Essa cisão acontece no século XVII. Ora, ao mesmo tempo, assistimos a um fenômeno que penso estar em íntima relação com o outro: o nascimento do que chamamos a grande forma musical que, a meu ver, recupera as estruturas do pensamento mítico. Modos de pensar caídos em desuso quanto ao que diz respeito à expressão do real, modos de pensar sempre presentes no inconsciente buscam um novo emprego. Eles não articulam mais sentidos, mas sons. E, de seu antigo uso, resulta que os sons assim articulados adquirem um sentido para nós. (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 248).

Beethoven considerou na estrutura da Sonata romântica essências não mais da Sonata clássica. Ele se apresenta mais expressivo: as nuances de dinâmica, agógica e timbres exploram as possibilidades sonoras do piano. A harmonia, a quantidade de cromatismos aparece ainda maior e a maneira criativa o coloca em ambiguidades. 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 ambiguidade nos mitos, ressaltamos que um personagem humano é substituído pela condição animal de repente. Esta 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: “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).

O jogo das ambiguidades contextualiza estes e outros mitos de maneira preponderante neste aspecto e podem ser vistas como ambivalentes, enquanto o sentido é desprendido da narrativa. Sobre ambiguidades podemos recolher em outros mitos²⁶.

Um traço característico de Beethoven é que muitas vezes o que parece na estrutura Sonata ser **Desenvolvimento** não é. Como exemplo, na Sonata op. 53 em Dó maior, o tratamento é realizado com maior liberdade. Ele concebe reinvenções como a Coda ao indicar o desfecho da obra. Para ele não significa fechamento e sim, oportunidades de resolver alguma coisa. Com isto, expressa toda criatividade e esta remete à compreensão dos mitos:

Não existe um verdadeiro término na análise mítica, nenhuma unidade secreta que se possa atingir ao final do trabalho de decomposição Os temas se desdobram ao infinito [...]. O pensamento mítico, totalmente alheio á preocupação com pontos de partida ou de chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer. Como os ritos os mitos são intermináveis. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 24).

A densidade na tríade – música, mito e linguagem – na abertura da obra *Mitológicas I* mostra a profundidade na condução destas grandezas, sobretudo a música, não sendo aleatória às nomeações de Formas musicais estabelecidas. Na construção de toda a obra, a música se vale da reunião de vinte anos de elaboração no estado de desenvolvimento e homenageia a arte no uso dos termos específicos fazendo intermediações com obras contemporâneas. No encalço das obras e compositores, os confrontos ocorrem sobre um plano de inteligibilidade musical, a qual ancora os mitos e afirma as proximidades com a música. Para isso, escreve que a música já resolveu problemas de análise, enquanto os mitos não. Apesar de afirmar que: “Não pretendemos, portanto, mostrar como os homens pensam nos mitos, mas como os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 31).

Como descreve Tarasti:

However, Lévi-Strauss overlooks one possible relation between myth and music: he does not discuss a case in which music could acquire meaning or content from mythology, just as mythology could in part acquire sound

²⁶Ambiguidades encontradas nos mitos em *Mitológicas 2*: p. 51, p. 55, p. 109, p. 151, p. 169, p. 170, p. 179, p. 196, p. 226, p. 252, p. 257 e p. 259. Estas não constam no índice remissivo.

music, as it does in ritual, for example, where myth may be performed with a song melody.(TARASTI, 1979, p. 30)²⁷.

Inspirados por essa reflexão de que um mito pode ser evocado através da melodia de uma canção ritual, seis mitos na seção Forma Sonata serão relacionados à estrutura da sonata. Embora não constem dos compassos literalmente, mas os acontecimentos permitirão categorizar: personagens, locais, objetos, animais, natureza, ações e elementos novos, como citamos na parte anterior, **Tema e Variações**, mas postados num raciocínio circular contrário ao linear como são esclarecidos na leitura da esquerda para a direita. Em seguida, dois exemplos musicais criados na escuta da narrativa indicando alguns passos dos estágios do mito preliminarmente remetem à estrutura do poema sinfônico, em que as características da história são levadas à composição. Neles, estarão a inter-relação musical e mítica indicadas. Pretendemos relacionar a linguagem à produção sonora, enfatizando o percurso sonoro, o que das narrativas ideias foram apontadas a custo da percepção.

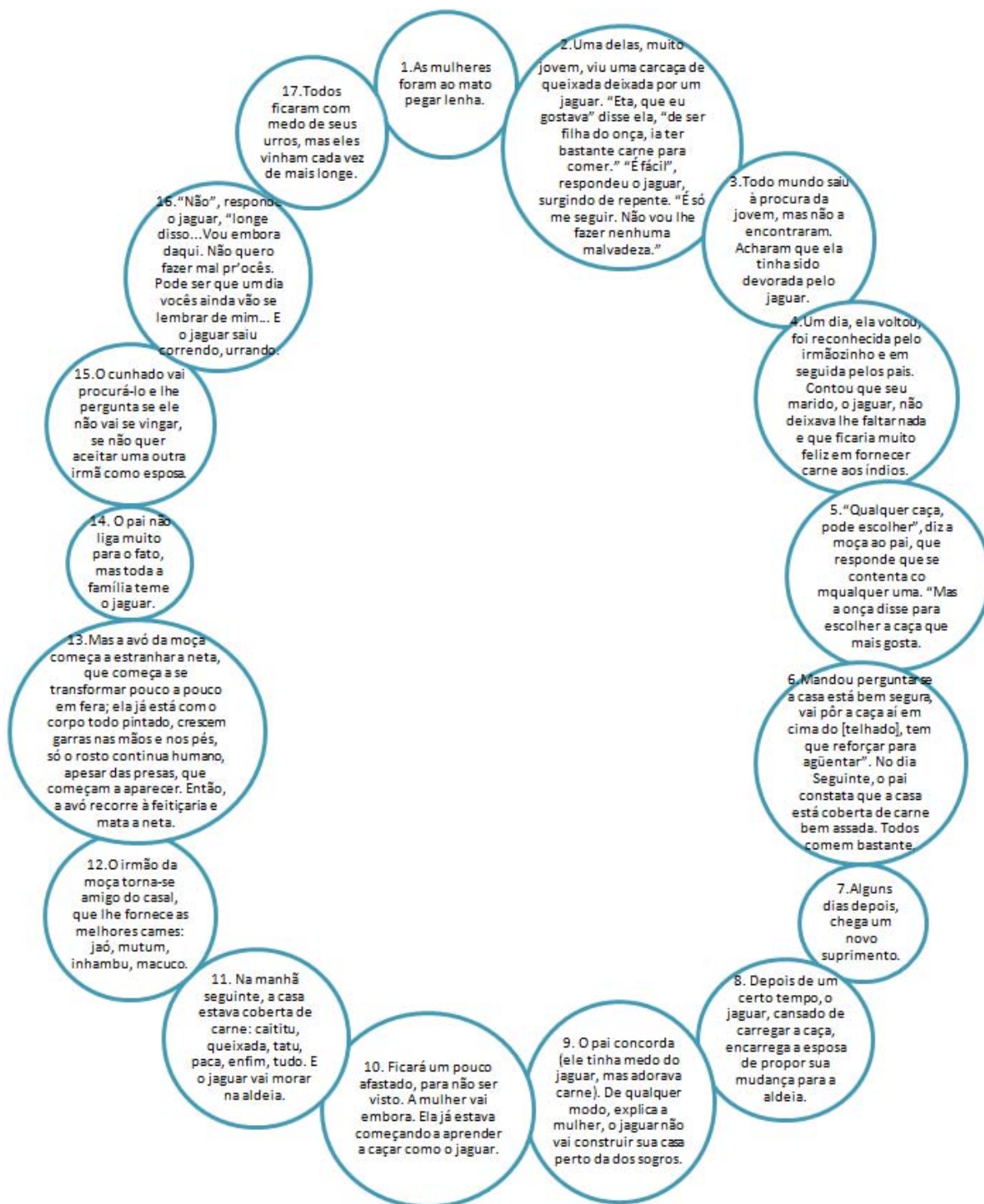
Antes da análise comparativa do M₁₄ e M₄₆, para se desenvolver de maneira conjunta, é necessário o conhecimento do mito. Assim, elaboramos a leitura em círculos e o desmembramento do texto para inserção nas mônadas, pensando na estrutura da sonata e respeitando literalmente o discurso do mito. O mito 14 por ser considerado longo consta no anexo E.

Em seguida, criamos uma música para ser tocada ao piano relacionada ao M₁₄ e M₄₆ indicando os acontecimentos. Entre a imaginação sonora se encontram o andar e o conselho do Jaguar ao dizer que a mulher não deveria sorrir, a gargalhada da mulher grávida, o parto, as dores e a alegria do jaguar ao ver o nascimento de seus filhos gêmeos.

O início do primeiro mito, M₁₄ no capítulo – *Sonata das boas maneiras* – comparado ao M₄₆, estão imbricados na análise o estreito do curso da argumentação se deve a inserção da mesma temática: *origem: esposa do Jaguar*, embora pertencentes a diferentes tribos: *Ofaié* e *Bororo*. Após a visão circular da leitura da narrativa, considerando a terra da mitologia como redonda, o diálogo entre os dois mitos se dará pela estrutura da **forma sonata**.

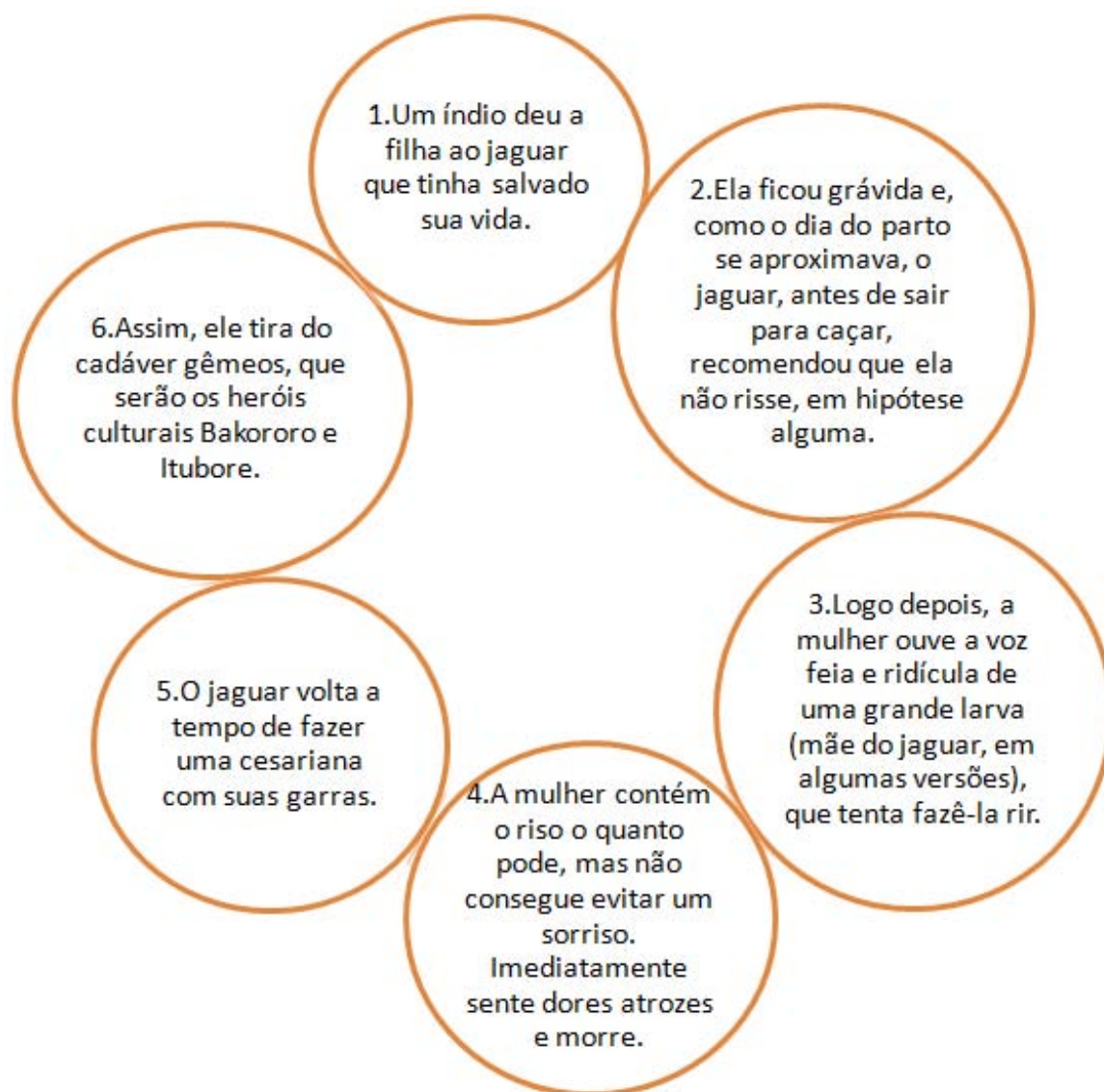
²⁷No entanto, Lévi-Strauss deixa passar despercebida uma possível relação entre o mito e a música: ele não discute um caso em que a música poderia adquirir significado ou conteúdo da mitologia, assim como a mitologia poderia em parte adquirir música som, como é o caso do ritual, por exemplo, onde o mito pode ser efetuado com uma melodia de canção. (Tradução nossa).

Figura 18 - M₁₄ Ofaié: *A Esposa do Jaguar*.



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 108-109).

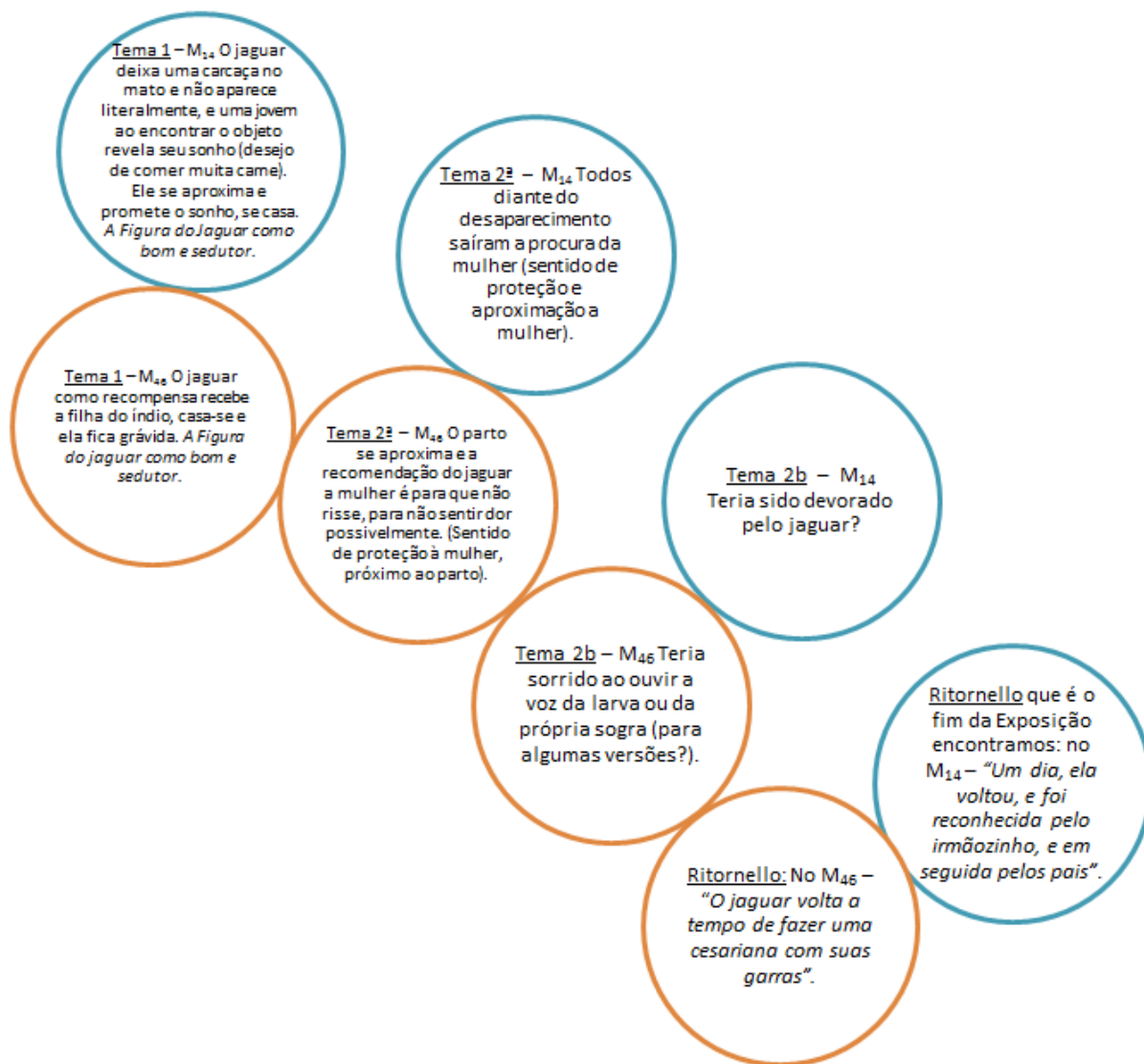
Figura 19 - M₄₆ Bororo: *A Esposa do Jaguar*.



Fonte: Lévi- Strauss (2004a, p. 151).

3.1.2.1 Esposa do Jaguar - M₁₄ e M₄₆.

• EXPOSIÇÃO

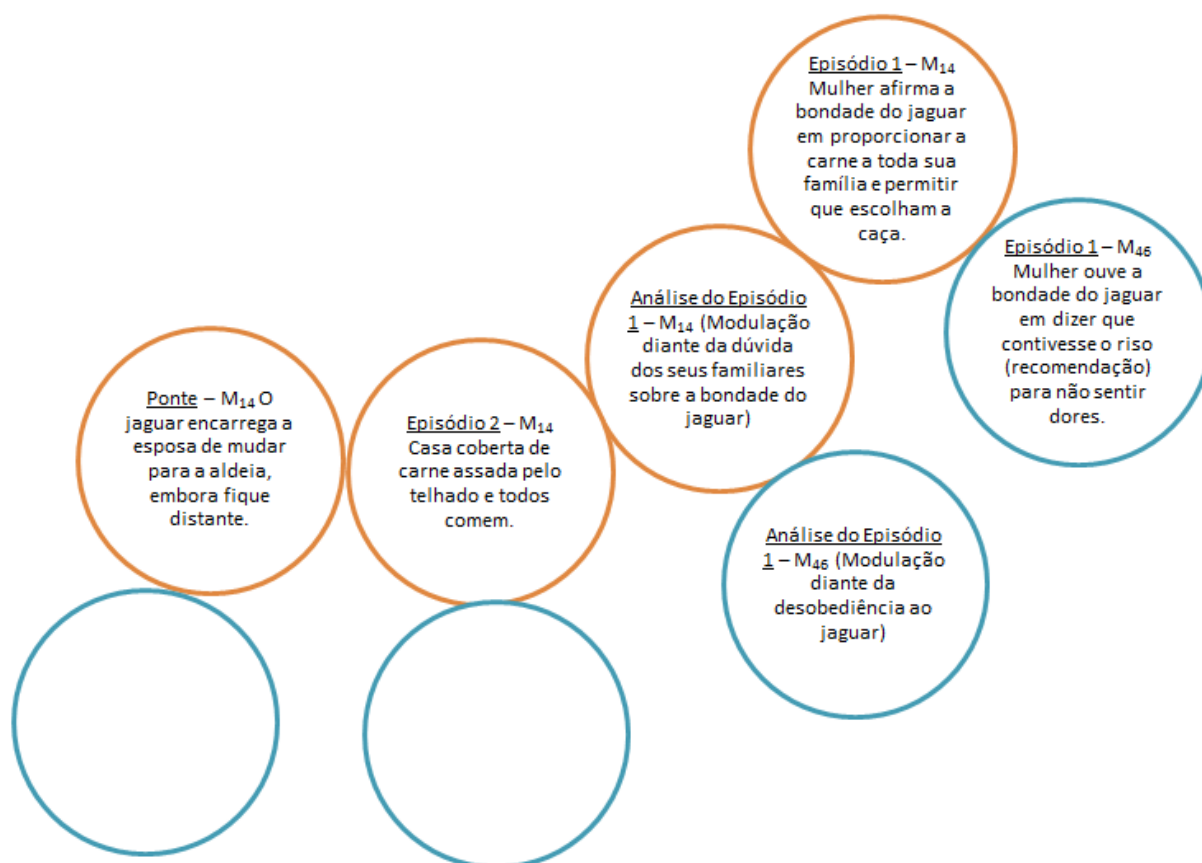
Figura 20 - Comparação do M₁₄ e M₄₆, na Exposição

Exposição

Fonte: A autora (2011).

- **DESENVOLVIMENTO**

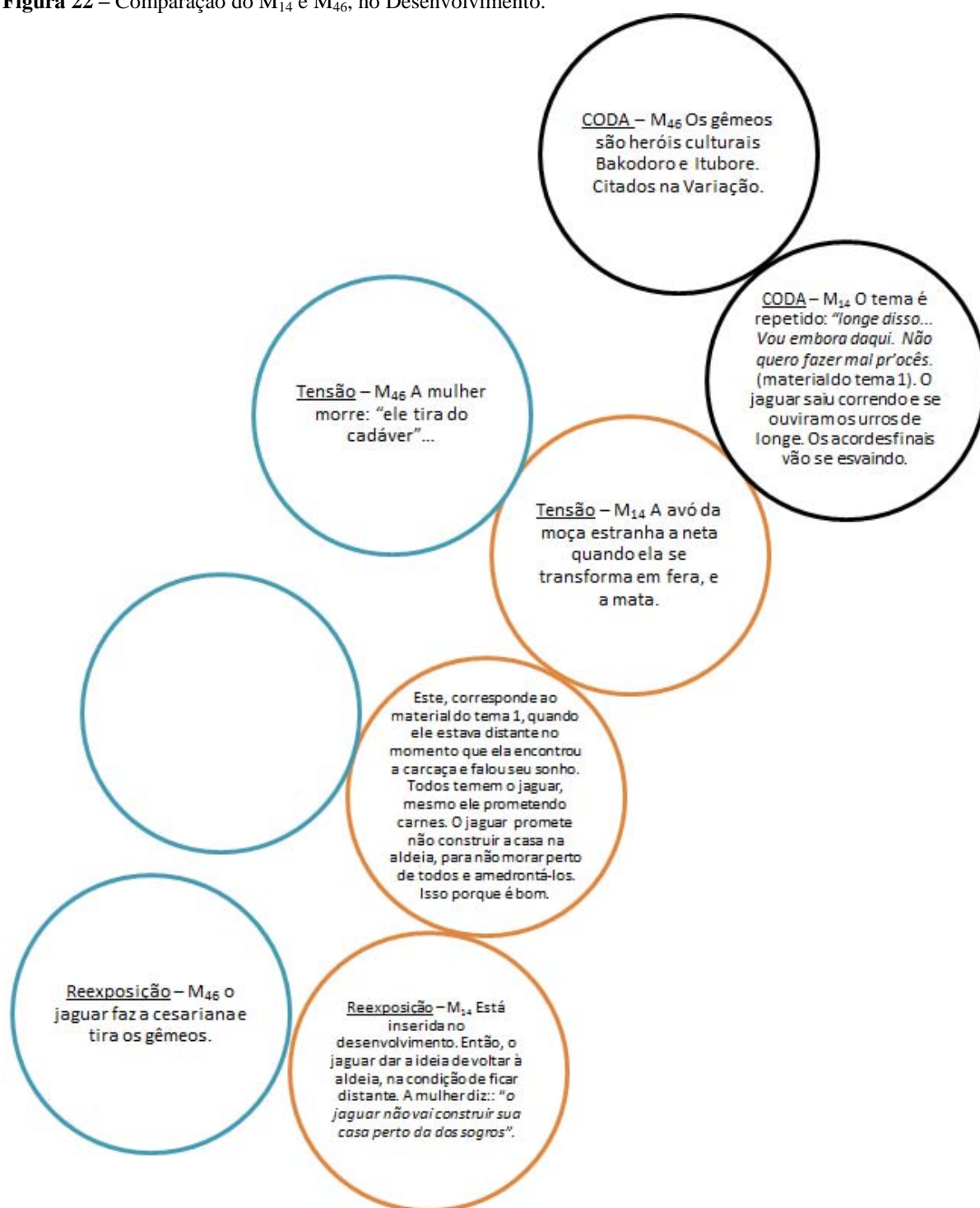
Figura 21 – Comparação do M_{14} e M_{46} , no Desenvolvimento.



Desenvolvimento

Fonte: A autora (2011).

Figura 22 – Comparação do M₁₄ e M₄₆, no Desenvolvimento.



Desenvolvimento / Coda

Fonte: A autora (2011).

Observamos que os mitos M₁₄ – *A Esposa do jaguar* da tribo *Ofaie*, e M₄₆ – *A Esposa do jaguar* em *Bororos* igualmente reúnem mesma ideia temática. Sugerimos no *ritornello* o uso de ornamento musical, como *apogiatura*, pela palavra, **irmãozinho**. No desenvolvimento uma ideia de modulação é sugerida após o episódio 1. Há também correspondência do material do tema 1 quando o jaguar se mantém distante – no momento que a moça encontrou a carcaça e disse seu sonho: após o casamento, se manter distante e não construir a casa na aldeia junto da família da mulher.

A *Profissão da indiferença*²⁸ representa a notável simetria observada por Lévi-Strauss (2004a) com relação ao comportamento de indiferença entre os *Bororo* e os *Jê*, há correspondência à noção musical. Nos *Bororo* existe indiferença em relação ao incesto, pois enquanto o personagem que o pratica é considerado vítima e o culpado é quem foi ofendido. Nos *Jê*, o jaguar não se importa com a morte da mulher, sendo uma morte casual ou aconselhada por ele próprio. A Simetria foi um elemento importante na música barroca. Então, os mitos que narram a origem das mulheres neste capítulo – **Sonata** – serão trabalhados em conjunto para, diante das semelhanças entre os relatos, podermos comparar com a estrutura musical da forma sonata organizando no mesmo conteúdo temático a origem das mulheres.

Nesta compreensão, trabalharemos com quatro mitos conjuntamente: M₇₀, M₇₂, M₇₇ e M₇₉. A partir destes, observaremos o material interior de cada um que são os elementos categorizamos na seção anterior como **Tema e Variações**. No material se revelam os comportamentos dos personagens, os locais dos acontecimentos, os animais envolvidos, as transformações. Nas investigações não se deve avaliar a rigidez como uma nota musical se encontra no pentagrama. Por ela somente se identificam o nome e a altura. O mito contrariamente a esta leitura se emaranha pelos elementos e não se define como um resultado único. Para um leitor, a compreensão pode suceder diferente da que validamos na pesquisa. Eis aí o confronto do mito com a música.

Para quem ouve, nem sempre uma música tem a mesma emoção, inclui-se também para quem toca. Embora a parte seja um código comum, a interpretação não é idêntica entre os músicos. Algo da personalidade acompanha este resultado sonoro. Logo, o mito também é acompanhado pela subjetividade, o que chamamos de força da cultura.

²⁸Profissão da indiferença consiste no título do capítulo - Sonata das boas maneiras – de Lévi-Strauss (2004a, p. 107).

Figura 23 - Canção Esposa do Jaguar para o M₁₄

Esposa do Jaguar (M. 14)

Baseado no mito M. 14

Betania Melo

Andante ♩ = 60

Piano

(Andar do Jaguar) 3

(Moça encontra a carcaça de queixada)

5

7

9

Fonte: A autora (2011).

Figura 24 - Criação musical Esposa do Jaguar para M₄₆.

Esposa do Jaguar
(M. 46) Betania Melo

♩ = 114 *Onça: Se você sorrir... ...sentirá dores.*

Piano

5

9

15

18 *(Risada da esposa do jaguar)*

Fonte: A autora (2011).

(Cont.) **Figura 24** – Criação musical Esposa do Jaguar para M₄₆.

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#).
- **System 1 (Measures 23-25):** Measure 23 starts with a 5/4 time signature. Measure 24 changes to 4/4. Measure 25 features a fermata over the final note. Annotations include "(começa a cesariana)" above the staff and "rall." below it.
- **System 2 (Measures 26-29):** Measures 26-29 continue the melodic and harmonic development.
- **System 3 (Measures 30-32):** Measure 30 includes a triplet of eighth notes in the treble staff. An annotation "(O Jaguar retira o primeiro gêmeo... depois o segundo.)" is placed above the staff.
- **System 4 (Measures 33):** Measure 33 is a first ending with two paths: "1." and "2.".

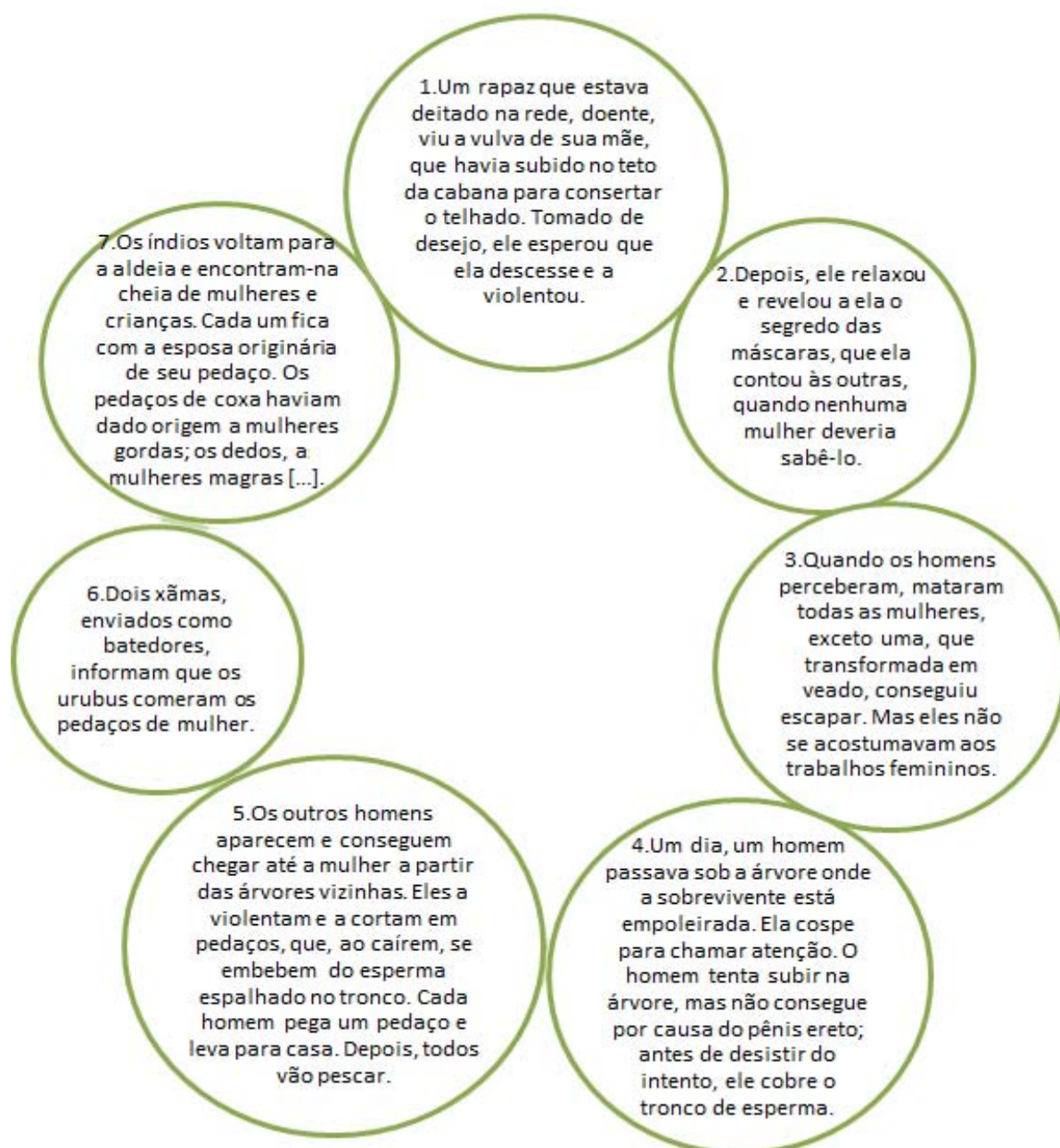
Fonte: A autora (2011).

Figura 25 - M₂₉Xerente: origem das mulheres



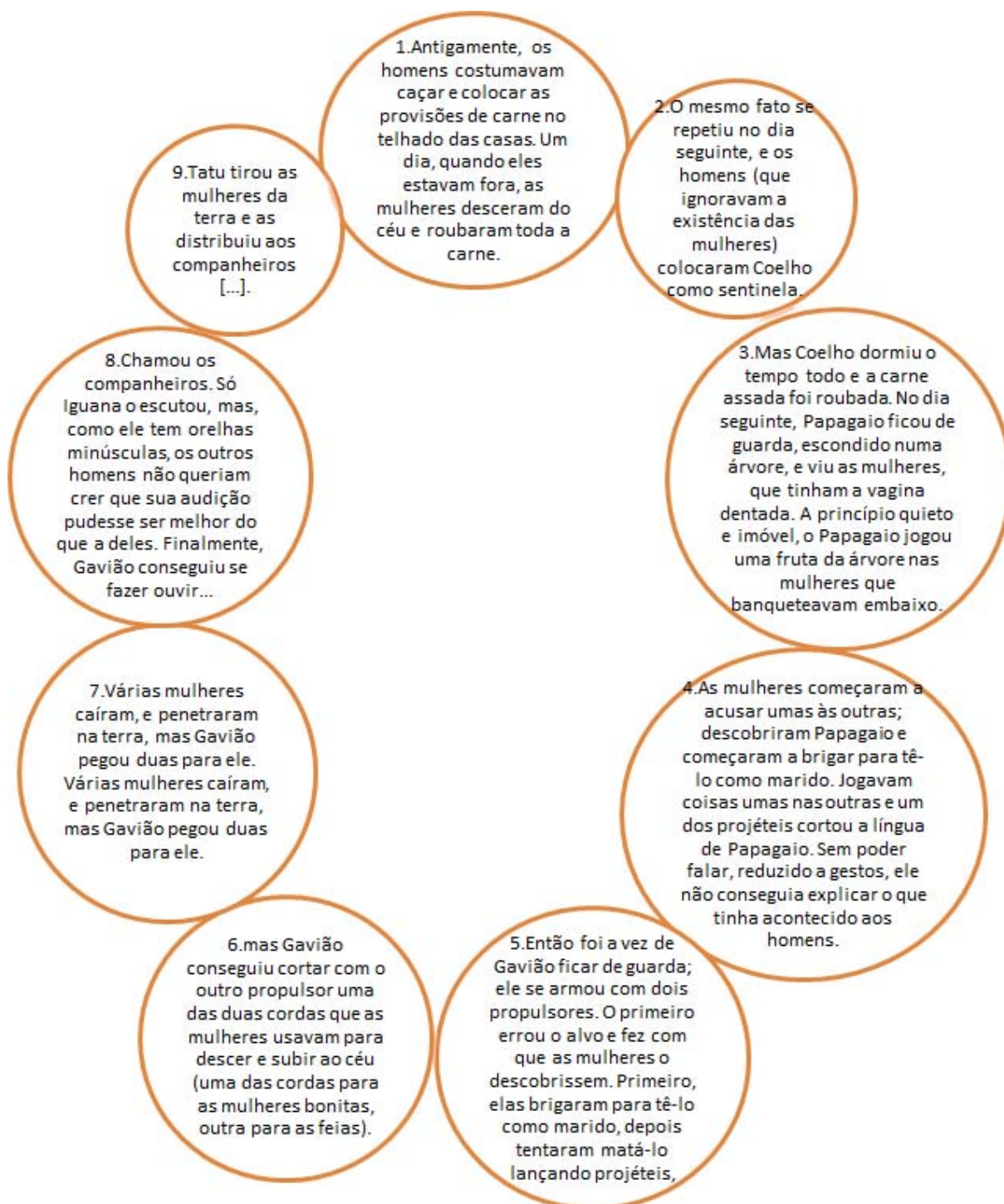
Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 139-140).

Figura 26 – M₃₀ *Chamacoco: origem das mulheres*



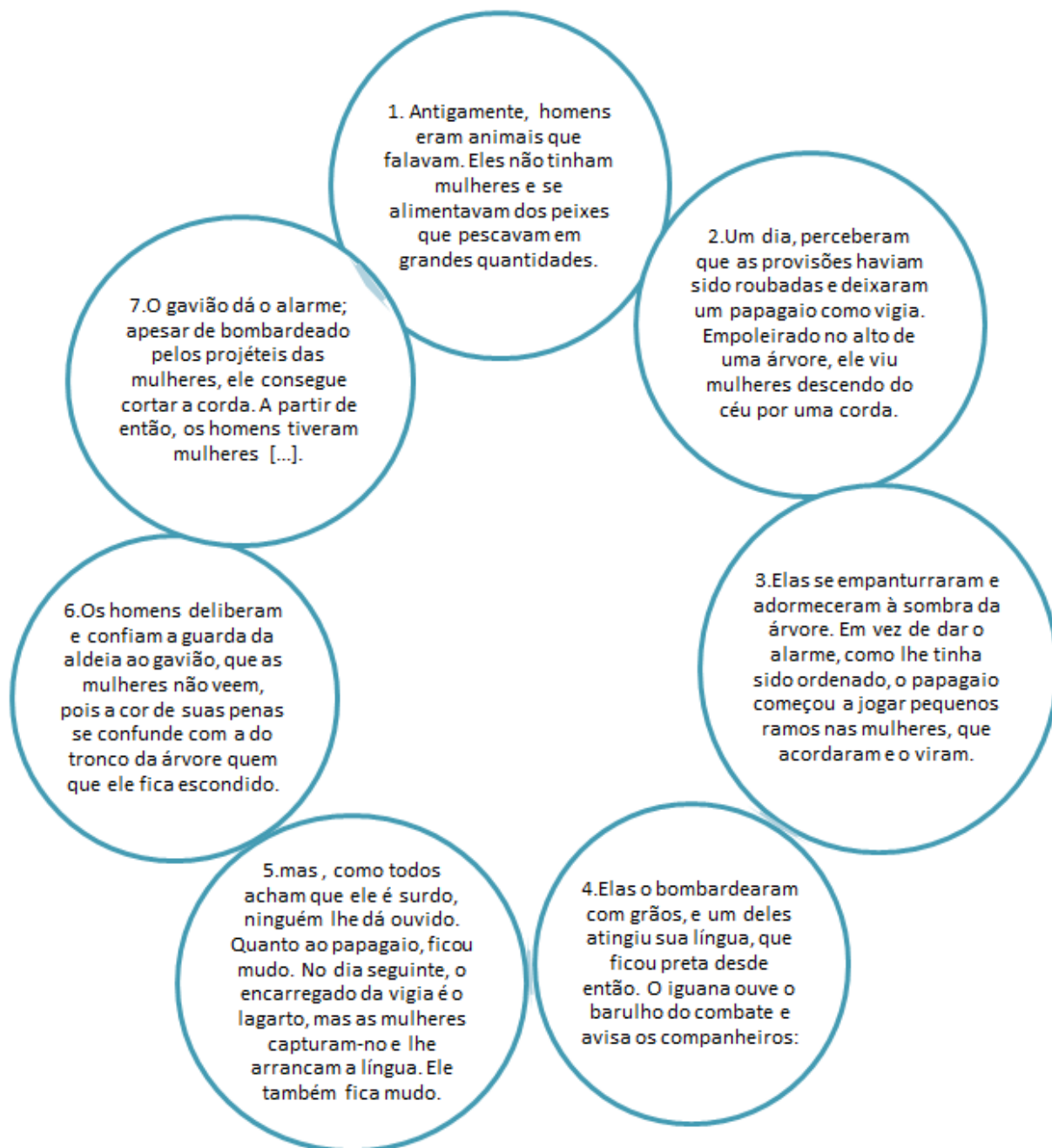
Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 140).

Figura 27 – M₃₁ Toba-Pilaga: origem das mulheres



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 140-141).

Figura 28 – *M₃₂ Mataco: origem das mulheres*



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 141-142).

3.1.2.2 Origem das mulheres – M₂₉, M₃₀, M₃₁, M₃₂.

• EXPOSIÇÃO

Figura 29 - Comparação do M₂₉, M₃₀, M₃₁, M₃₂ na Exposição.

(Cont.) **Figura 29** – Comparação do M₂₉, M₃₀, M₃₁, M₃₂ na Exposição.

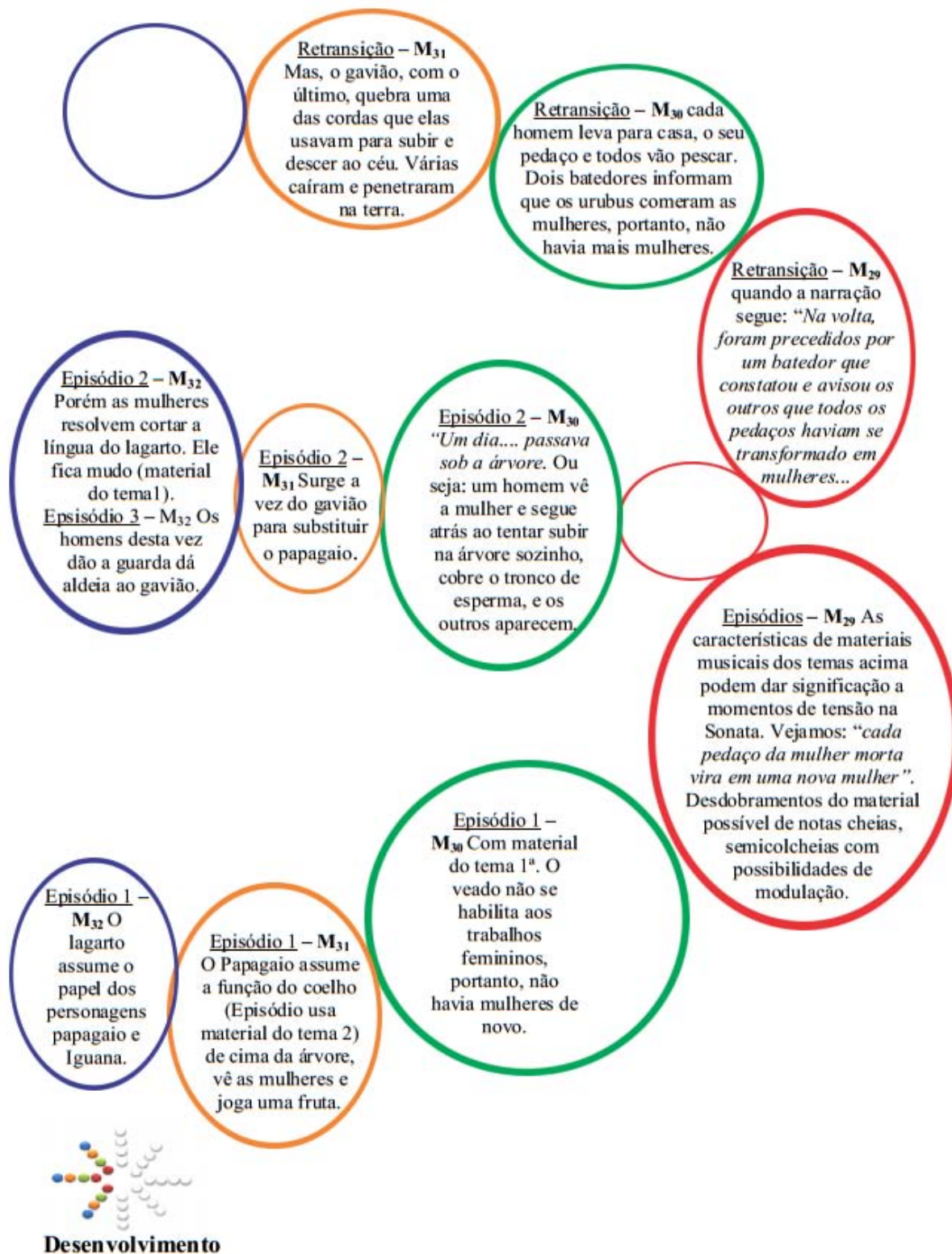


Exposição

Fonte: A autora (2010).

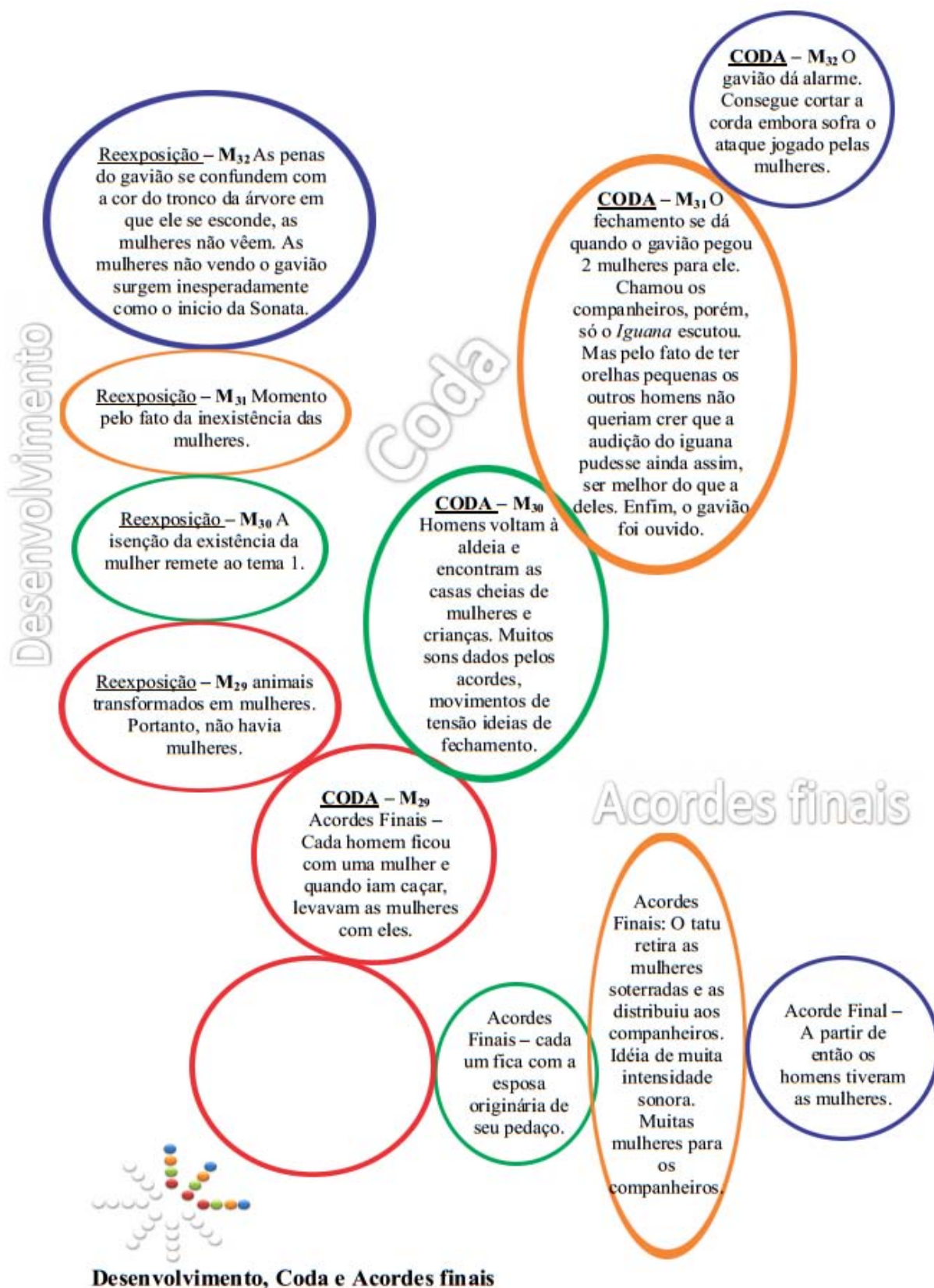
- **DESENVOLVIMENTO**

Figura 30 – Comparação do M₂₉, M₃₀, M₃₁, M₃₂ no Desenvolvimento.



Fonte: A autora (2010).

Figura 31 – Comparação do M₂₉, M₃₀, M₃₁, M₃₂.



As análises partiram do ponto central para as extremidades com base no rumo da narrativa. A analogia de um mito com o outro foi resultado de análise primeiramente no plano individual de cada mito, em conformidade com a estrutura: exposição, desenvolvimento e coda. Portanto, em algumas estações não há preenchimentos de material. Logo, não haverá correlações pelo fato dos mitos serem curtos em relação aos outros. Também não existe abrangência na totalidade da estrutura destes mitos escolhidos. Vemos que as esferas se encontram vazias em muitas estações e isso acontece em todos os mitos que apresentamos.

Então, os quatro mitos incluídos no mesmo capítulo 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 dos temas 1, para a origem das mulheres se cruzou ampliando a paisagem do mundo antes do surgimento do sexo feminino nos mitos M₂₉, M₃₀, M₃₁ e M₃₂ 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. Este plano da significação corresponde ao tema 1.

Nas narrativas, encontramos um apanhado de sugestões para composição: por exemplo, nos temas do M₂₉, 2a e 2b o sentido de descida é mencionado, porque em dado momento relata: “Durante dois dias eles tentaram pegar no reflexo”. O pegar no reflexo, é indicação de plano inferior, em seguida também: “fizeram-na descer” do alto da árvore pode sugerir notas em descendência, como escalas em diferentes tonalidades. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 139). No episódio 1 do M₃₁, nas brigas o papagaio perdeu a língua. No episódio 2, também das brigas, o gavião quase perdeu a vida. Este aspecto pode se conduzir musicalmente no uso de pausas seguidas por acordes acentuados.

Após o episódio 2 do M₃₀, a iniciação do plano acontece de maneira individual para o plural. A tonalidade principal para o percurso no plano tonal, ou seja, na diversidade das tonalidades. Uma única árvore onde estava a mulher, os homens conseguem chegar até ela através das árvores vizinhas. Esta é a mesma noção de singularidade e multiplicidade da categoria: árvore-mulher. Após o episódio 1 do M₃₁, as mulheres começam a acusar umas às outras, descobrem o papagaio e brigam entre si para tê-lo como marido. Jogam coisas umas nas outras e cortam a língua do papagaio. Desta maneira, ele não pode explicar os acontecimentos e os reduz a gestos.

Após o episódio 2 do M₃₁, a mudança dos animais pode pressupor o percurso tonal e as modulações. Entre o erro do alvo por parte do gavião, elas voltam a brigar para tê-lo como marido, tal como o papagaio. E tentam atingir o animal com a intenção de matá-lo.

Depois do tema 2c do M₃₂, Pode ocorrer uma interpretação no trecho da composição, entre acordes e pausas. Momento de tensão da Sonata.

Neste mesmo M₃₂, após a reexposição, a ideia do tema 1 é reincidida. Por isso, **Reexposição do Tema**, quando entendemos que os homens ao pescarem em grande quantidade não sabiam o destino do roubo – não havia mulheres – para tanto, indicaram um vigia. O roubo poderia ter sido ou não realizado pelas mulheres. Estes mitos tencionam encontrar a origem das mulheres.

O mito ganha sentido na escuta das narrativas. Gerações e gerações transmitem essas histórias em oralidade, como lembranças que vão se perpetuando por intermédio dessas heranças. Através delas, a vida dos mitos é mantida. Assim, a exemplo da cosmologia em várias culturas, podemos ressaltar a origem da humanidade vinculada à figura da mulher como sagrado no estudo de Castro sobre arquétipo e mito. Assim pontua algumas sociedades: Indígenas da América – *Pacha mama* (mãe-terra); no Noroeste Africano - *Yemonja* (rainha das águas); no Egito – *Ísis* (rainha do céu, terra e mundo subterrâneo); na Europa mediterrânea – *Vênus* ou *Afrodite* (deusa-mãe). (CASTRO, 2011, p. 49).

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. Faltam quinze anos para completar 300 anos de sua morte e suas obras continuam alcançando lugar de ascensão.

Ao iniciarmos a parte da sonata, uma citação com base na pesquisa de Buch (2001), sobre as relações música e política foi enfatizada com foco na Nona sinfonia de Beethoven e a ideia de redondo no ciclo deste capítulo: “[...] a terra da mitologia é redonda ou, dito de outra maneira, porque ela constitui de um sistema fechado”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 219).

Buch apresenta Beethoven com liberdade pessoal no estudo da arte musical e expandiu primeiramente em uma sociedade marcada pela ideia alemã. As cerimônias musicais, como os concertos locais, festivais, música de câmara permitiram com que houvesse sociabilidade na vida comunitária. Cada homem pôde encontrar através da música as descobertas da estética musical romântica buscando escutá-las. “De fato, o mito de Beethoven vai se expandir em uma sociedade marcada por essa ideia propriamente alemã da formação ou educação do eu pela cultura [...]” (BUCH, 2001, p. 145).

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 Lá maior foi dedicada ao príncipe regente da Inglaterra, George IV. Então, realçada politicamente a Sinfonia nº 9, execuções entoadas de Ode a Alegria. Esta obra representa a coroação do legado de suas demais obras depois de morto. A expressão programática de um solista inicia depois o coro entra em uníssono. A coletividade através do cântico apresenta a música de Beethoven que refletia com Kant: “O elo entre Beethoven e Kant, de importância considerável tanto para a recepção do compositor quanto para o panteão cultural das luzes está ancorado entre a citação do princípio da lei moral e o céu estrelado de Ode a Alegria.” (BUCH, 2001, p. 135).

Nesta música, Wagner inspirou-se em Beethoven, assim como Lévi-Strauss inspirou-se em Wagner, com base no pensamento musical. O mundo ouve Beethoven porque a música do primeiro atingiu popularidade. A mensagem teve repercussão, a exemplo da Sinfonia nº 9, que é o *Hino da Rodésia*, considerado como europeu. O Conselho da Europa recebe a mensagem que o hino europeu tenha sido o próprio hino do *Apartheid*, *Ode a Alegria*, o que não seria problema, porque esta música já caiu em domínio público. Lembramos: “Cada um usufrui a Nona Sinfonia como quer e como pode, segundo a dialética da memória e da percepção que apela à sua vivência e sensibilidade, associando-a uma infinidade de objetos possíveis, ou a nada”. (BUCH, 2001, p. 342). Porém, uma obra realçada à política, teve a repercussão de um entrave, uma vez que a Rodésia tivesse sido condenada por unanimidade pela comunidade internacional, e pela Organização das Nações Unidas (ONU), declarando embargo do regime. Era de se esperar que o Conselho da Europa se preocupasse com a questão moral de utilização do hino endereçado ao *Apartheid*, mas o que mobilizou foram as razões de direitos autorais em discussão, uma vez que a Rodésia não protegeria os direitos do

autor pertencentes a estrangeiros, se referindo ao regente Karajan. Com este embate, o secretário respondeu aos veteranos:

Compreendo vossos sentimentos, mas temo que não exista recurso internacional nessa matéria. E acrescenta que ‘mesmo as Nações Unidas discutem a possibilidade de declarar o Hino à Alegria como hino universal’ - afirmação que não serve para caucionar a apropriação, pela Rodésia, de uma obra pertencente ‘ao domínio público e a um patrimônio cultural universal’, a ONU tendo já adotado um hino oficial escrito por William Auden e Pablo Casals. Resumindo, o Conselho da Europa trata o problema como se tratasse de um caso de plágio e conclui que, já que o *Ode à alegria* pertence a todo mundo, cada um pode fazer dele o que quiser- inclusive propaganda racista. (BUCH, 2001, p. 335-336).

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 estes 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.

3.1.3 Fuga – Bach, o compositor do código

Fuga dos cinco sentidos dá nome à terceira parte de *Mitológicas 1 – O cru e o cozido*. Neste 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).

O destaque da fuga dentre as demais formas musicais se dá pelo fato da passagem da música modal para a tonal:

Lévi-Strauss sustenta que a música e o mito são simétricos, como se fossem duas imagens espelhadas, correspondentes e complementares. [...] Mas é necessário situar também o momento histórico preciso em que essa simetria vigora, e posso adiantar que esse momento é, para Lévi-Strauss, o do nascimento do tonalismo e da invenção da fuga. Com a música tonal, o discurso musical incorpora a estrutura da narrativa mítica. (WISNIK, 1999, p. 161-162).

O sistema tonal alcançou um alto grau de formalização na música do Barroco. O compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi quem contribuiu para a afirmação da tonalidade com suas composições. Lévi-Strauss (2004a) o classifica como compositor do código. Em *O cravo bem temperado*, Bach emprega o recurso em que uma melodia foge da outra, nas vozes discriminadas na partitura. Vozes no sentido da escrita musical, em que a leitura é realizada verticalmente e é a partir dela que Lévi-Strauss destaca a compreensão dos mitos.

Na estrutura das vozes, dois pentagramas suportam a condução das notas das melodias. No pentagrama superior estão dispostas as vozes femininas: soprano e contralto. No inferior, as vozes masculinas: tenor e baixo. Com base nesta disposição elas nem sempre se referem às vozes humanas. Os instrumentos musicais também assumem este papel.

Se compreendermos as vozes pelas Fugas de Bach, veremos que são instrumentais. Este procedimento de composição é muito dirigido aos instrumentos de teclado: cravo, órgão, clavicórdio, espineta e outros. Como o piano não existia no período, Bach não compôs para piano. Entretanto, suas obras foram revisadas e permitiram interpretações até hoje. A obra *O cravo bem temperado* faz notar o sentido de inventividade no ato singular de Bach. Ela é considerada didática por expandir o total de possibilidades com base na escala cromática: “O próprio Bach faz a experiência extraordinária em seu *Cravo bem temperado*, quando explora as vinte e quatro possibilidades modulatórias da escala cromática nos dois modos: maior (jônico) e menor (eólio).” (MIRANDA, 2008, p. 81).

Uma característica básica da Fuga é que há um sujeito, que 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”.²⁹ (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 73). Estes componentes tangenciam a ideia de redondo, pela ação da repetição do tema até o desfecho dado pelo acorde da tônica.

A voz superior posiciona suas notas acima das demais vozes. Este desenho melódico-rítmico é facilmente observado quando um pentagrama está sobre o outro, semelhante à

²⁹“O sujeito e a resposta”. (Tradução nossa).

leitura pianística. Este panorama do uso de dois pentagramas ao mesmo tempo é o instalado na parte coral e é o mesmo para piano, demais teclas e harpa. A leitura da Fuga tem um panorama didático: cada mão ao tocar, dirige a leitura para um pentagrama. A mão direita visualiza a escrita do pentagrama superior, enquanto a esquerda, o inferior. Vejamos a seguir um exemplo do trecho de Fuga em Dó maior:

Figura 32 – Trecho Fuga em Dó maior – J. S. Bach

Fugue in C major

J.S. BACH

Sujeito

RESPOSTA NA DOMINANTE

Sujeito

Fonte: Bach (1997b).

Todas as notas que correspondem à primeira marcação em vermelho fazem o **Sujeito**. Inicia-se na voz mais grave do pentagrama superior, tocada pela mão direita. Este tema é repetido literalmente na ordem, sequência e ritmo, de todas as notas onde está a segunda marcação em vermelho, com a diferença da região grave no pentagrama inferior, correspondente às vozes masculinas, tocada pela mão esquerda.

No exemplo acima observamos que o tema considerado **sujeito** quando é apresentado, inicia-se pela voz feminina grave (contralto). Logo em seguida, a resposta aparece na voz feminina aguda (soprano), marcada em azul, no tom da dominante.

Nos mitos, a fuga está presente no itinerário. Nem sempre o personagem permanece em cena. Este reaparece ou se transforma pelas ambiguidades em outro personagem. Muitas vezes, o ambiente é remodelado, o animal ou os objetos são substituídos. No exemplo do mito de referência, o menino foi ao ninho das almas três vezes, cada uma com o animal diferente. A esta substituição atribuímos o elemento da fuga em repetição com mudança de material

temático. No caso, os animais. Na primeira vez o menino foi com o colibri, na segunda, com o Juriti e na terceira com o gafanhoto. Outro material temático que pode ser considerado foram os instrumentos musicais: “O herói é enviado ao mundo das almas com uma missão precisa. Deve roubar três objetos seguindo a ordem: o grande maracá, o pequeno maracá, o cordão de chocalhos. Três objetos destinados, portanto, a fazer barulho.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 178).

Afinal, o que foge na obra *A fuga*? O que foge no Mito?

Em *A fuga* é a melodia que caminha entre as vozes, o elemento básico na construção musical. Burnett (2008) faz várias alusões em relação à canção popular refletindo o pensamento de Nietzsche sobre a fonte da poesia buscada na Grécia. A música é uma linguagem com uma capacidade de elucidação infinita, proferiu o filósofo ao destacar o nascimento da canção popular, dado pela melodia e declara também ser a geradora da poesia e a mais originária e universal na estrutura musical. Sobre isto, descreve:

Para Nietzsche, a canção popular nasce da melodia, que por sua vez, é o elemento “primeiro e universal” capaz de gerar a partir de si o formato estrófico dos poemas. Essa melodia, diz Nietzsche, “é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo” Podemos perguntar se a melodia é o motivo central da canção popular porque a inspiração melódica independe da técnica – que as construções harmônicas não podem geralmente prescindir – ou se, por ter esse fundamento popular, conteria um suposto elemento primordial. (BURNETT, 2008, p. 111).

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).

O papel das imagens invertidas se sustenta na noção da leitura, tanto nos pentagramas musicais como nos acontecimentos dos mitos. Pelo viés da música o tema se multiplica entre as vozes. No mito acima o percurso triplo ao ninho das almas, em cada uma das vezes se dá com animais distintos. A composição musical focaliza a ação de fuga entre as vozes. A narrativa focaliza o significado de fuga quando o herói se afasta no mito. A melodia é ressaltada dando sentido a narrativa quando lemos:

Em outras palavras, as melodias e harmonias tonais se utilizam de uma linguagem musical carregada de sentidos que apontam para uma narrativa

evolutiva, com princípio, meio e fim, em que o enunciado da crise já conota igualmente sua superação, o que se presta para anunciar tanto o discurso musical com tensões e repousos quanto a própria consciência do homem burguês moderno que busca um sentido histórico materializado na ideia de progresso. (MIRANDA, 2008, p. 81).

Dada à importância da melodia, o percurso se valerá pela compreensão deste elemento musical no interior de si mesmo. Em seguida, pela formação das imagens a partir das narrativas e por último, na leitura destas imagens no plano das alturas, do registro musical referente aos mitos escolhidos.

Vemos que a melodia ocupa caráter hierárquico no pensamento musical, por ser o tema melódico que primeiramente surge na lembrança. A harmonização acompanha a melodia, mas nem sempre se faz presente na memória. A capacidade de rememorar uma música é primeiramente melódica, nem tanto harmônica porque o discurso musical opera no plano melódico, enquanto a capacidade harmônica é construída pela intelectualização.

Edgar Willems (1890-1978) esclarece sobre as relações psicológicas entre a música e o ser humano, partindo dos elementos da vida por serem eles forças vitais do conhecimento musical que contribuem para o despertar das **faculdades humanas**. Os elementos os quais se refere são os elementos físicos da música: ritmo, melodia e harmonia, pondo em correspondência na ordem: fisiológica, afetiva e mental. Então, o ser humano desconhecido das leis materiais e espirituais, das leis do som e leis artísticas se mantém entre o polo material e espiritual em unidade. Enquanto polo material o homem se mostra em exploração de seu mundo. No espiritual ele se vê no caminho ilimitado das possibilidades superiores do ser. Essas arestas convergem para a unicidade e nela está a consciência parcial deste todo que é a vida. A música é arte e ciência, por isto está entre matéria e espírito. O sentimento é a elevação mental numa linguagem supra mental. (ROCHA, 1990).

Sobre esta análise, lemos:

Foi pela introspecção que Willems descobriu que os três elementos fundamentais da Música são tributários das três funções humanas diferentes [...] O Ritmo, realizado por funções fisiológicas. A Melodia, pela sensibilidade afetiva e a Harmonia pelas funções intelectuais mentais. Claro que o músico exprime a arte com sua sensibilidade artística global, mas Willems salienta que cada um desses elementos possui os aspectos fisiológico, afetivo e mental, com predominância de um deles. (ROCHA, 1990, p. 17).

No esquema aplicado da fundamentação, Willems defende que no passar das fases, o ser humano apresenta na infância a maior porção de sentido dirigida ao instinto rítmico, que equivale à função motora. Já a melodia e a harmonia nesta fase se põem em menor desenvolvimento. Em seguida, a riqueza do material melódico encontrado na afetividade se distancia um pouco mais do ritmo e da harmonia. Rumo à fase adulta, o ser humano desenvolve cognição em maior escala nas relações sonoras atribuídas à parte intelectual, à relação com a harmonia. (ROCHA, 1990). Ainda sobre a melodia lemos:

Toda frase melódica ou desenvolvimento harmônico propõe uma aventura. O ouvinte entrega o espírito e a sensibilidade às iniciativas do compositor, e, se as lágrimas de alegria correm no final, é porque a aventura [...] foi coroada de sucesso e se conclui com uma felicidade mais rara nas aventuras reais. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 635-636).

Em qualquer fase dizemos: como entender a música que se faz presente no espírito? Nem sempre ela chega à mente pela ideia de chamamento. O pensamento musical no caráter da escuta da memória surge. A operação atinge inteligibilidade se pensada como um duplo: no diálogo entre a experiência musical armazenada e da sonorizada na mente do mesmo ouvinte desta memória. Um mesmo ser com imaginação musical restringe-se a si mesmo. Como no dueto uma voz em silêncio pensa porque ouve; ao mesmo tempo em que a outra voz soa. Há uma espécie de fuga melódica no intelecto. Nesta solidão da música para o outro – por não existir o outro, porque o pensador é o ouvinte em duo – a via de acesso se dá no plano redondo, ocupado na mesma cavidade. O cérebro que é esférico e o confronto musical que ora dispersa ora aglutina, mora em si mesmo.

Bachelard (2008) reflete sobre o diálogo do ser com o ser. Esta 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, fazendo imagens do positivo e negativo, comandando o pensamento do interior e exterior, formulando 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. Desta 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 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. Nesta 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).

Nesta discussão do ouvir o ser, a escuta da fuga protagonizada pela melodia se dá na participação coletiva do sistema vertical da estrutura, condicionado ao percurso melódico, formando paisagem. Estas paisagens proporcionadas pelas narrativas são construídas em si mesmas através dos arquétipos. O percurso do personagem que se transforma, com base no estado anterior, retorna com nova missão: é uma interpretação dada pela singularidade das imagens na compreensão. A música também oferece a imaginação interpretada pelas imagens com diferença grandiosa. Na música existe um código estabelecido pela leitura que é um código universal: os signos na partitura. Enquanto nos mitos este código não existe, esses são explicados por eles mesmos, não são universalizados como a escrita musical. Retomamos, ao dizer: “[...] abstraindo todo sujeito para considerar que, de certo modo, os mitos se pensam entre si.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 31).

Os signos musicais são códigos antigos, preservados pela cultura da música ocidental e postos na natureza dos símbolos musicais, codificados na cultura musical ocidental. Simétrica aos mitos, quanto à manutenção do código está a proibição do incesto que é universalizada nas comunidades culturais e regido pelo princípio de negação. Bauman definiu ser este o motivo pelo qual Lévi-Strauss impulsionou o estudo dos mitos:

Talvez tenha sido esta busca de universalidade que orientou Lévi-Strauss para começar seu estudo antropológico com a proibição do incesto. Nem tanto porque essa proibição esteja entre os exemplos mais óbvios de ‘universais’, no sentido de Murdock, em virtude de sua presença em todas as comunidades culturais conhecidas, **mas porque ela constitui o ato mais elementar de independência da cultura em relação à natureza, o passo mais decisivo de um universo governado somente por leis humanas para o domínio humano em que uma nova ordem, até então ausente, é imposta sobre o monopólio anterior da ordem natural.** (BAUMAN, 2012, p. 231, grifo nosso).

Para Bauman (2012), a marca singular no mito de referência³⁰ M₁ que abre *Mitológicas* é o incesto. Esta foi a fundamentação básica de Lévi-Strauss ter iniciado a antropologia nos mitos.

Na proposição das imagens retomamos Bachelard quando o sentido da poesia é dado como campo livre de expressão: “O universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser”. (BACHELARD, 2008, p. 224). O termo superfície é como se fosse o ser do homem que separa a região de si mesmo e a região do outro. Desta maneira, a zona de superfície, uma vez sensibilizada, antes de ser, é preciso ser dita, e as **ondas de novidades** na sucessão do ser, aparecem abertas às manifestações. Nesta abertura se propõe a porta aberta à imaginação e também à sensibilidade. Discute o porquê de não buscar o elemento da mitologia para relacionar com o poder de imaginação na poesia:

Neste único verso, tanto psiquismo foi transferido para o objeto que um leitor preso à objetividade verá nele apenas um dito espirituoso. Se tal documento proviesse de alguma mitologia longínqua, seria acolhido mais facilmente. Mas por que não tomar o verso do poeta como um pequeno elemento da mitologia espontânea? Por que não sentir que na porta está encarnado um pequeno deus dos umbrais? Será preciso ir ao passado longínquo, a um passado que não é o nosso, para sacralizar o umbral? Porfirio disse bem: ‘ umbral é uma coisa sagrada’. (BACHELARD, 2008, p. 225).

Com base nesta reflexão, os quatro mitos tratados nesta parte do trabalho serão apresentados ao redor das imagens pela introdução dos acontecimentos na narrativa. A imagem do mito relembra a dedução: “A mitologia e a música têm em comum o fato de convidar o ouvinte a uma união concreta, com a diferença que, em lugar de um esquema codificado em sons, o mito lhe propõe um esquema codificado em imagens”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 631).

O sentido físico de superfície, que damos destaque entre mito e fuga presentes nos mitos será estabelecido pelos dois pentagramas usados no sistema das vozes na fuga. Desta maneira, o plano das alturas sediará a espacialidade entre o subterrâneo, a superfície, o cósmico e as relações existentes.

Bachelard mostra que no reino das imagens e dos poemas revivemos os sonhos e estes nos devolvem o **universo da felicidade**. A criança que mora em nós se encontra no signo da infância. Então a infância está na psicologia das profundezas e é um arquétipo da felicidade.

³⁰Ver Figura 3 – M₁ *Bororo: o xibae e iari*, “*As araras e seu ninho*”, p. 56.

Segundo o autor, essa imagem não é pessoalmente nossa, mas tem raízes mais profundas que as lembranças:

[...] as lembranças pessoais, claras e frequentemente expressas, nunca hão de explicar completamente por que os devaneios que nos reportam à infância têm tal atrativo, tal valor de alma. A razão desse valor que resiste às experiências da vida é que a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda sempre relacionada à possibilidade de recomeçar. Tudo o que começa em nós na nitidez de um começo é uma loucura da vida. (BACHELARD, 1988, p. 119).

Estes desenhos apresentam o movimento do mito a ser comparado no nível das alturas.

Neste capítulo nos referimos a obra *Mitológicas 1: Fuga dos cinco sentidos*, onde se inclui dezesseis narrativas, oito com mesmo tema: *A Vida Breve*. Como Fuga remete a vozes, pensamos em elaborar uma correspondência musical. Então a quantidade de mitos neste capítulo vai de encontro ao número múltiplo de quatro. Lévi-Strauss com o conhecimento musical pode ter contemplado a matemática das vozes dos policorais da época veneziana. Este é um dado significativo, o estilo policoral no século XVI, mobilizado na Basílica de São Marcos em Veneza, em que compositores se sentiram motivados a escrever peças para dois ou mais corais:

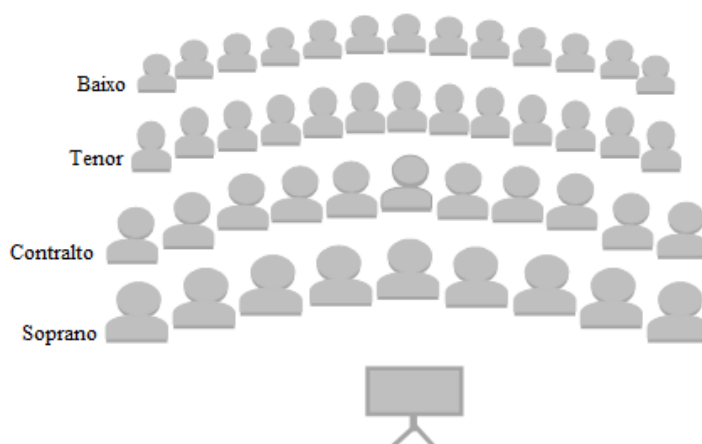
Nas mãos de Giovanni Gabrieli, o maior dos mestres venezianos, as forças interpretativas adquiriram proporções inauditas: utilizavam dois, três, quatro ou mesmo cinco coros, cada um deles com uma combinação diferente de vozes agudas e graves e cada um conjugado com instrumentos de timbres diversos, respondendo antifonalmente uns aos outros, alternando com vozes solistas e unindo-se em maciços clímaxes sonoros. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 302).

Podemos pensar que a performance do Coral na apresentação norteia o desenho da obra em fugato – procedimento composicional baseado na Fuga – porque o sentido da posição dos cantores está em conformidade com a ordem das alturas. Estas formas tradicionais de coral assinaladas abaixo são simétricas à descrição vertical da partitura, porque os sopranos mais próximos do regente, no olhar do público, estão posicionados no lugar dos baixos. Porém, na maioria das vezes, pela função principal de cantar a melodia, o soprano deve estar na linha de frente para que o público o ouça em destaque a melodia da obra. Esta disposição do coral é simétrica, assim como a orquestra também, de acordo com a visualização das alturas. Estaria em conformidade se o regente se posicionasse atrás dos baixos, o que não faria

sentido reger nas costas do coral. Então a disposição das vozes é invertida em relação à visão das alturas.

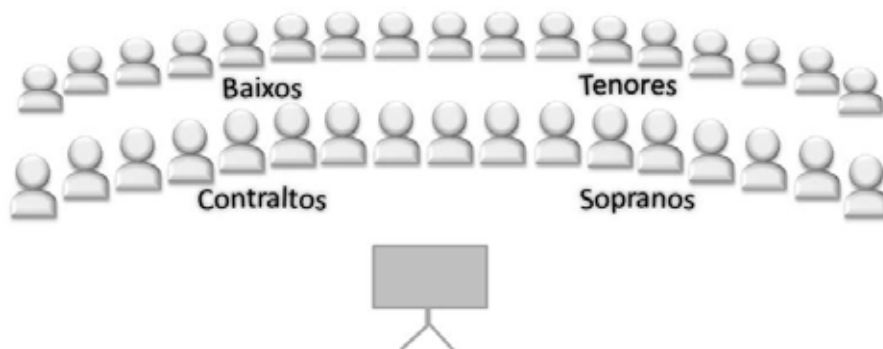
A percepção tornaria inteligível se a disposição física da organização das vozes fosse igual ao pentagrama: lidos do inferior para o superior: baixos, tenores, contraltos e por fim, o soprano. Mas, entre os modelos há dois seguimentos tradicionais de apresentação do coro. São eles os mais comuns, principalmente numa obra polifônica. O primeiro (ver figura 33), quando as vozes se põem a cada linha na ordem: soprano, contralto, tenor e baixo, enquanto o segundo (ver figura 34) com o menor número de cantores, alinhando-se: os sopranos na primeira fila ao lado dos contraltos, diante do regente. Na fila atrás, os tenores ao lado dos baixos. O movimento sonoro da fuga atravessa as vozes, e pela ação da regência e da emissão dos timbres vocais, a percepção se tornará inteligível.

Figura 33 - Primeiro modelo tradicional da disposição do coral.



Fonte: A autora (2011).

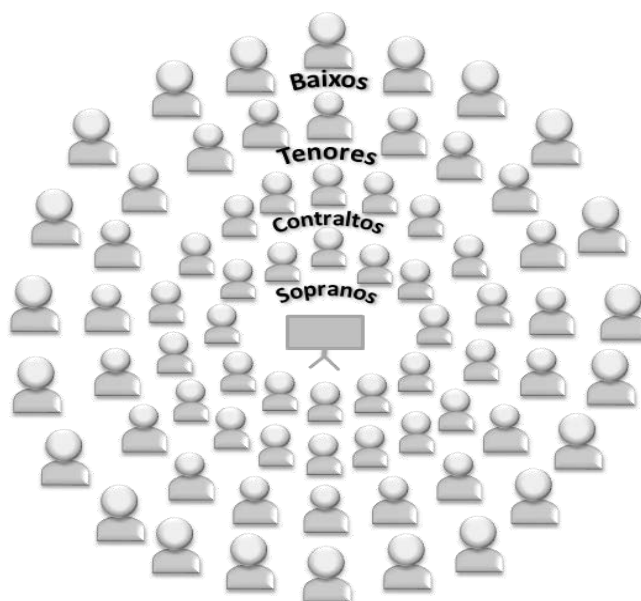
Figura 34 - Segundo modelo tradicional da disposição do coral



Fonte: A autora (2011).

Pensando nos mitos, o plano semicircular do coral mostrado acima pode ser cultivado pela ideia do redondo se as vozes fecharem o círculo. Se a projeção dessas canalizar para o centro da esfera, a expansão sonora terá dois movimentos: do centro para o plano superior, pensando no cósmico; como também, do centro para o interior, em menor proporção, pensando no subterrâneo.

Figura 35 - Forma redonda de apresentação das vozes em analogia ao movimento dos mitos.



Fonte: A autora (2011).

O sentido da projeção da sonoridade para cima ou para baixo corresponde às alturas e estas se instalam nos mitos. Da forma que o pentagrama é lido na vertical, no mito de acordo com os acontecimentos, a articulação das imagens pode ser construída no plano vertical das alturas.

Cada coro, ambos divididos em quatro vozes, traduz dois corais para os oito mitos com mesmo tema, como a temática: *A Vida Breve*. Nas tribos: *Karajá*, *Krahô*, *Shipaya*, *Tenetehara*, *Kadwéu*, e *Tukuna*. Em duas dessas: *Karajá* e *Tenetehara* constam dois mitos distintos em que se encerra o número total de oito histórias. Nesta análise recolhemos quatro mitos com a ideia de um coro básico de quatro naipes: M_{70} , M_{72} , M_{77} e M_{79} ressaltando o universo das alturas pelas narrações no plano das alturas, sendo esta a característica comum presente **entre** estes quatro mitos.

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 à 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. Neste 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. Este 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? Este personagem também representa uma ação de domínio do território em que 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. Enquanto os companheiros vão acessar 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 – deu sustentação a *Kaboi* se manter no plano de isenção, da fuga. Ao ouvir detalhes da vida da superfície, *Kaboi* faz crer a todos 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 este mito remete à caverna de Platão. A riqueza deste material temático tem abrangência quando transversaliza a outros conhecimentos de interpretação. Como na fuga, a melodia passeia entre as diferentes vozes.

Distribuiremos as figuras validando o sistema das claves para o piano, como seria a interpretação de uma fuga. O círculo, ao se posicionar na clave de Fá, a clave de baixo, o som é pensado pela altura do grave. Quando o círculo atingir a posição intermediária **entre** as claves de Sol e Fá, é porque o som gera um som médio. Por fim, se o círculo estiver na clave de cima, (clave de sol), é porque ele assumiu o agudo e o som ficará bem distante do som grave. Assim, a noção de altura prevalecerá entre os mitos. A esta dedução atribuímos também a possibilidade de Lévi-Strauss ter pensado estes mitos associando-os a representação da **fuga**, motivo também de nomeação da seção.

3.1.3.1 M₇₀ *Karajá: A Vida Breve* (1).**Figura 36** - M₇₀ através da imagem. Destaque **entre** o grave e o agudo – compreensão pela leitura do piano.





*No início dos tempos, os homens
viviavam com seu antepassado
Kaboi nas entranhas da Terra[...]
Ouvia-se o grito da seriema.*






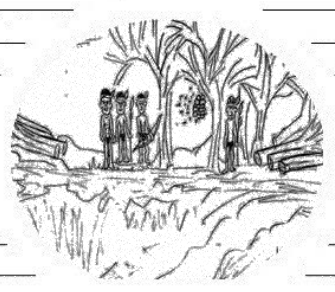


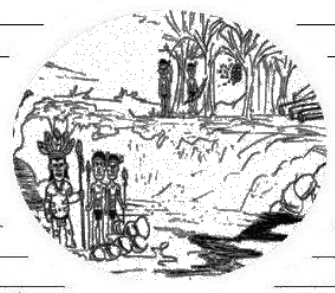





*Um dia Kaboi resolveu ir na direção de onde
vinha o ruído. Juntamente com alguns homens,
ele chegou a um orifício pelo qual não conseguiu
passar, pois era obeso; Apenas seus companheiros
chegaram a superfície da Terra*



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 180).

(Cont.). **Figura 36** - M₇₀ através da imagem. Destaque **entre** o grave e o agudo – compreensão pela leitura do piano.

	<p><i>Havia grandes quantidades de frutas, abelhas e mel; eles viram também árvores mortas e madeira seca Levaram para Kaboi amostras de tudo que tinham encontrado. Ele as examinou...</i></p>	
		
	<p><i>...e concluiu que a terra era bela e fértil, mas que a presença da madeira morta provava que tudo nela estava destinado a morrer. Era melhor ficarem onde Estavam. Pois, no reino de Kaboi, os homens viviam até que a idade os tornasse incapazes de se moverem.</i></p>	
		
	<p><i>Uma parte de seus "filhos" não quis ouvi-lo e foi se instalar na superfície da terra. Por isso, os homens morrem muito mais depressa do que seus congêneres que escolheram permanecer no mundo subterrâneo[...].</i></p>	
		

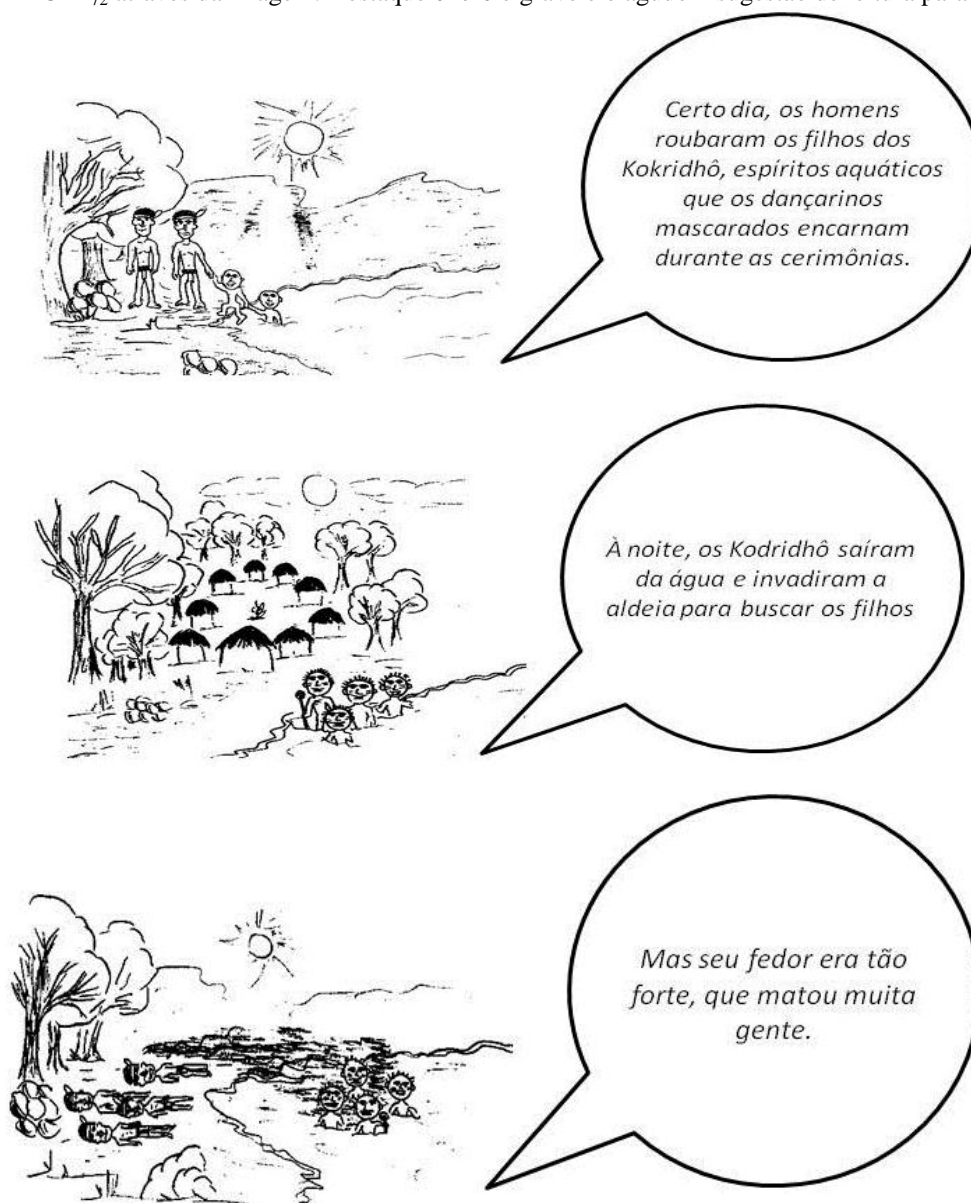
Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 180)³¹.

³¹Figura criada por Breno César Franklin de Farias Gomes - Natal-RN, junho de 2012, sem ter lido a narrativa, na escuta dos mitos os acontecimentos foram realizados graficamente. O propósito foi que o artista exercitasse duas linhas de pensamento: uma, no plano da imaginação, antes mesmo da leitura das narrativas. A outra, no plano da elaboração de suas próprias imagens ao lado da leitura dos mitos.

No mito M_{72} *Krahô*, *A vida breve*, a disposição da propriedade altura do som entre grave e agudo também é instalada pelos personagens. No plano aquático, a representação da superfície da terra se encontra no odor que emerge da água, permitindo a morte de todos. A dedução de subida do odor, a partir da superfície e também da queda até a morte, desenha o plano das alturas. A verticalidade é gerada na origem do odor – de baixo para cima – e no sucumbir – de cima para baixo.

3.1.3.2 M_{72} *Krahô*: *A Vida Breve*

Figura 37 – O M_{72} através da imagem. Destaque **entre** o grave e o agudo – sugestão de leitura para piano.



Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 184-185)³².

³²Figura criada por Breno César Franklin de Farias Gomes - Natal-RN, agosto de 2012.

No M₇₇, a questão do plano de verticalidade é encontrada também pelo corpo, quando o pênis, com o termo literal da narrativa dito **continuamente em ereção**, é ensinado a **amolecer**. Tece essa comparação o estado de vida breve, instaurada no plano de ascendência e descendência, no quedar-se. Este emprego do pênis está presente no decorrer dos mitos e estudado dentro do código anatômico, como vemos em *Mitológicas 3*: “Passamos assim da ausência de pênis, que torna impossível até o casamento próximo, para a aquisição de um pênis de comprimento razoável, pela etapa intermediária de um pênis longo demais que só poderia servir para um casamento afastado.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 151).

3.1.3.3 M₇₇ *Tenetehara: A Vida Breve* (1).

Figura 38 – M₇₇ através da imagem. Destaque **entre** o grave e o agudo – sugestão de leitura para piano

O primeiro homem, criado pelo demiurgo, vivia na inocência, embora seu pênis estivesse continuamente em ereção e ele tentasse amolecê-lo molhando-o com sopa de mandioca.

Instruída por um espírito aquático [...], a primeira mulher ensinou-o a amolecer o pênis praticando o coito.

Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 186).

(Cont.). **Figura 38** – M₇₇ através da imagem. Destaque **entre** o grave e o agudo – sugestão de leitura para piano.

Quando o demiurgo viu o pênis flácido, ficou furioso e disse: “De agora em diante, você terá um pênis mole, Fará filhos e depois morrerá; seu filho crescerá, fará também um filho que, por sua vez, morrerá”.

Fonte: Lévi-Strauss (2004a, p. 186)³³.

No M₇₉ (ver Anexo J), a característica da fuga se faz mais presente em vários movimentos. Este se constitui de um mito com riqueza na abstração das alturas. Primeiro a jovem, ao encontrar a cobra e se tornar amante dela, faz igual a estatura humana com a do animal que rasteja: uma construção baseada na relação das alturas. Em seguida, o filho – nascido desta união cobra e mulher – faz todos os dias flechas para a mãe e depois volta ao seu ventre. O movimento de ida e volta ao ventre da mãe desenha uma imagem redonda: de retorno. O tio do menino, que influencia a mãe a se esconder para evitar que ele ao voltar da floresta procure o ventre, tematiza a ideia de fuga – o que de fato acontece.

Ao voltar, o menino não encontra a mãe como fazia todas às vezes. Com isto, ele se transforma em raio de luz. Esta identificação vetorial é muito clara neste momento do herói, que remete ao plano das alturas, quando o mito usa a expressão **subiu ao céu**. No plano agudo, simboliza o céu em que todos dormiam, diz o mito. Mais uma vez a indicação de plano sem movimento. Na continuação desse mito, o trocar de pele entre as aranhas, entre todos os animais e entre os humanos, os **entre** favorece a troca da melodia nas vozes. Por fim, o material temático morte reaparece desenhado como sinônimo de fechamento e conclusão presente nos mitos: *A vida breve*.

A repetição do tema, ou o seu reaparecimento na fuga entre as melodias sugere traços comuns entre mito e música quando a figura do herói é empregada em vários episódios da

³³Figura criada por Breno César Franklin de Farias Gomes - Natal-RN, agosto de 2012.

narrativa. Os acontecimentos se dão com a ação do herói ou para o herói. O tema na fuga e o herói no mito aparecem como componentes em repetição. Existem vários mitos com a temática *A vida breve*, onde a fuga da morte se deriva da natureza e explica a cultura.

Os mitos tratam sobre a finitude da vida. Vemos respectivamente em cada narrativa: no M₇₀, quando os companheiros de *Kaboi* vislumbram a morte refletida na decadência da árvore; no M₇₂, na respiração do odor vindo da água; no M₇₇ na descontinuidade de ereção do pênis do primeiro homem criado pelo *Demiurgo* e no M₇₉, desencontro do filho com a mãe. Um encadeamento na fuga é estabelecido pela morte entre: humano e natureza, (M₇₀ e M₇₂) partido do plano linear humano e humano no plano redondo (M₇₇). Isto ocorre também entre humano e cósmico no plano vertical (M₇₉): todos os planos em uniformidade com o redondo.

Na condução do mesmo tema: *A Vida Breve*, Lévi-Strauss (2004a) construiu análise baseando na forma fuga, irrigou a nomeação quando acrescentou *Fuga do cinco sentidos*.

Mas repousou a ideia original de dois personagens ou dois grupos de personagens, da maneira que a história narra um fugindo do outro. Nesta análise comparou, em analogia, uma melodia correndo da outra, como o sujeito e a resposta:

A história inventariada pelo mito é a de um grupo que tenta escapar ou fugir do outro grupo de personagens. Trata-se então da perseguição de um grupo por outro chegando às vezes o grupo A alcançar o B, distanciando-se depois novamente o grupo B, tudo como na fuga. Tem-se o que se chama em francês de, « *Le sujet et la réponse* ». (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 72-73).

Quanto à narrativa, o caminho ocorre pela noção de redondo. Bachelard (2008), ao navegar na **fenomenologia do redondo**, reúne quatro origens sobre ele nas mãos de diferentes autores: filósofo, pintor, poeta e fabulista. Destacamos a reflexão do artista nas palavras de Van Gogh quando disse: “Provavelmente, a vida é redonda.” (BACHELARD, 2008, p. 235). Nesta reflexão revelou que esta ideia de buscas no mundo exterior e o cuidado nas ilustrações devem ser mantidos para que o ser da imagem não perca sua luz.

O psicólogo Jaspers afirmou a redondeza do ser: “[...] o ser é redondo” (BACHELARD, 2008, p. 237). Traduz que nem sempre ao entender que um homem franco é redondo legitima a simplicidade, pois a redondeza do ser está na fenomenologia. Embora alguns digam que a vida não é esférica, a visão está na atitude fenomenológica, porque importa marcas da experiência primeira. Estas imagens mostram a solidão, mas são vivas sem um passado. Vivemos na redondeza do ser. E explana literalmente:

E essa é a fórmula ‘o ser redondo’ se torne para nós um instrumento que nos permitirá reconhecer a primitividade de certas imagens do ser. Mais uma vez, as imagens da redondeza plena ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar o nosso ser intimamente pelo interior. Pois, vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo. (BACHELARD, 2008, p. 237).

Na partitura musical a ideia do redondo está presente no código materializado e abstrato. O primeiro se instala na estrutura formal da escrita quando o formato das figuras de valor, em totalidade, tem cabeças redondas e se diferenciam como código da duração dos tempos. O segundo, a aplicação do redondo se revela através do código cultural da repetição. Repetição, não no caráter do *ritornello* porque este seria materializado na estrutura, mas no sentido da abstração.

Uma obra é única em uma única vez se pensada em dois planos. Tanto no plano interpretativo, que é individual no tempo único, como no plano da percepção, por parte do ouvinte. Cada instante da obra demarca-se um acontecimento uno. A música, mesmo que repetida, não consegue ter igual interpretação, embora se utilize de mesmo código. A obra cada vez tocada é única porque na interpretação o sentimento é singular. Como exemplo, a obra *Fuga* de J. S. Bach. Embora a partitura tenha o mesmo código, as interpretações se caracterizam diferentes pelas peculiaridades sonoras atreladas às culturas. Mesmo que a formação musical europeia seja universalizada, não se transmite a mesma música, embora o código seja único. Cada ato de tocar é único. As singularidades na interpretação são atenuadas pelos traços subjetivos atribuídos à cultura, como ao ser em unicidade. Nunca se ouve a mesma música, embora do mesmo código. Cada percepção se dá pela cultura, porque a audição mesmo construída pelo ser em unicidade se move através da cultura, e esta não é estática. Em cada tempo, esta construção se instaura. Então, cada vez a música é interpretada e ouvida como única. Pela condição do ser em acabamento não se define literalmente que a música é repetida. O código é repetido, mas ela não, por ser interpretada em um único modo de ação. Uma rede de material temático interpretativo se acolhe nesta reflexão a partir do local, do instrumento, da emoção, da repercussão e do ambiente.

A circularidade da música está nas diferentes interpretações, como também nas percepções ligadas à cultura como movimento das vozes na fuga.

Estes critérios são análogos aos mitos. Um mito não tem a mesma interpretação, embora faça parte da mesma narrativa. A abstração é singular porque é individual e mobilizada pela cultura. Cada mito é único. Estes exemplos difundem também em torno da

apreciação construída pela coletividade que traça um plano de redondo, o da consciência. Do ponto de vista coletivo, a partitura explicita um código no interior de si mesma como nos referimos no campo da interpretação, e também um código exterior na força da escuta.

A difusão da escuta musical tenciona e se amplia no social, partindo do ser para chegar ao outro pelo dom da repercussão – hoje pensado no poder da distribuição midiática – este atinge formato redondo, a profusão de um ou de um grupo para o mundo. Relembremos o estudo:

A sensibilidade construída na mente do compositor encontra ressonância no universo perceptivo do ouvinte [...]. Há toda construção imaginativa quando a música flui formando uma paisagem sonora e corporal. Os sons quando nos invadem, possibilitam reações, até porque eles conseguem penetrar no corpo, dando asas aos sentimentos e à memória. Assim, há música na vida, e pode ser percebida além das fronteiras do conservatório. A musicalidade das pessoas é desenvolvida através da linguagem, pela cultura, quer seja nas aulas de piano, ou no mundo midiático ou da média paisagem como designa Arjun Appadurai [...] quando se refere às cinco dimensões de fluxos culturais, sufixados por paisagem. (MELO, 2009, p. 4).

Estes fluxos culturais identificados por Appadurai (2004) mostram o mundo que vivemos, caracterizados pelo novo papel da **Imaginação Social**. No passado, as transações aconteciam entre os grupos sociais pelas navegações na troca de mercadorias ou por outras forças de interação cultural, ocasionadas pelas guerras e religiões. Portanto, entre os mercadores e demais pessoas o mundo teve seu tráfego cultural durante muito tempo, a custo de grande esforço. Porém, muitos outros grupos devido à tecnologia limitada não alcançaram as forças religiosas, políticas e comerciais que Appadurai chama de “forças de gravidade cultural”:

As forças de gravidade cultural parecem puxar sempre para longe da formação de ecúmenos em larga escala, sejam eles religiosos, comerciais e políticos, para acreções de intimidade e interesse de escala menor. Algures nos séculos transactos, parece ter mudado a natureza deste campo gravitacional. Em parte, por causa da expansão dos interesses marítimos ocidentais a seguir a 1500, em parte por causa do desenvolvimento relativo autônomo de formações sociais vastas e agressivas nas Américas [...]. (APPADURAI, 2004, p. 44).

Com isto, as inovações do fim do século XVIII, ordens coloniais foram criadas com base nos capitais europeus se espalhando pelo mundo. Ideias novas foram estabelecidas entre povo e indivíduo denominados “Comunidade Imaginada”:

Esta lista de medos alternativos à americanização poderia ser muito maior, mas não é um inventário amorfo: para comunidades de menor escala há sempre o medo da absorção cultural por comunidades de maior escala, sobretudo pelos vizinhos. Uma comunidade imaginada pelo homem é mais uma prisão política para o homem. (APPADURAI, 2004, p. 49-50).

Na necessidade de comunicação entre pessoas e grupos, afinidades culturais como: automóvel, navio à vapor, avião, fotografia, computador e telefone foram elaboradas. Nova entrada de vizinhança das pessoas que se viam distantes. O novo mundo que estamos foi repostado pelas imagens como paisagens construídas pelas aspirações. Sendo estas paisagens componentes chaves da nova ordem global. Assim dimensiona cinco delas: a **Etnopaisagens** como as pessoas que constituem o mundo em deslocamento; a **Tecnopaisagens** disseminação da tecnologia; a **Financiopaisagens**, se referindo ao capital; a **Mediapaisagens**, disseminando os meios de comunicação e a **Ideopaisagens**, a relação a ideologia política. Esta é uma maneira de entender o mundo moderno e conhecer os fatos atuais pelo sistema de interação. (APPADURAI, 2004).

Bauman (2012) discute a cultura com a regência em Lévi-Strauss. Após trinta anos, reeditada a obra. Conceitos sobre cultura são ampliados com ênfases anteriores, mas também de mãos dadas com novos pensadores. Neste cenário da segunda **encarnação** Bauman citou o estruturalista Lévi-Strauss por ter inspirado a maioria dos seus argumentos, e por determinar que a cultura é apresentada como estrutura de escolhas. Esta posição é reconhecida pela quebra do conservadorismo em que a cultura se aplica pela ideia da repetição. Bauman revela que o autor dos mitos pôs fim ao redor da continuidade da cultura conservada e mantida pela noção ortodoxa de preservação. Nas discontinuidades, Lévi-Strauss ressalta que as forças externas se dinamizam e a operação da cultura pela continuidade/descontinuidade se liga e ocorre na vida da cultura a dialética que se instaura nas abordagens sincrônica e diacrônica. Esta condição é explanada da seguinte forma:

Pessoalmente, considerei o aspecto mais atraente da revolução de Lévi-Strauss o fim da atribuição unilateral da cultura ao 'lado continuidade' do dilema continuidade-descontinuidade. Não se devia mais ver a cultura como uma restrição à inventividade humana, como instrumento de autor-reprodução monótona das formas de vida, resistente à mudança, a menos que empurrada ou puxada por forças externas. A cultura de Lévi-Strauss era em si mesma uma força dinâmica [...] e a própria oposição entre continuidade e descontinuidade parece ter perdido muito de seu poder perturbador. (BAUMAN, 2012, p. 40).

A força da escuta dos mitos teve passagem pelo esquecimento. Poderíamos substituir alguns títulos como: desaparecimento, morte, abandono ou desencarnação do mito e articular seu esquecimento por ele não ser mais difundido. Assinalou Wisnik (1999), que perdeu espaço diante do saber científico e de algumas expressões literárias. O espaço de enaltecimento da música foi tomado pelos novos estilos e os romances foram elaborados com nova constituição, não mais com a inserção característica da mitologia. Por meio desta mudança, escreveu:

Na verdade, foi só quando o pensamento mitológico, não digo se dissipou ou desapareceu, mas passou para o segundo plano no pensamento ocidental da Renascença e do século XVII, que começaram a aparecer as primeiras novelas, em vez de histórias ainda elaboradas segundo o modelo da mitologia. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 68).

A análise da música é um estudo dedicado à compreensão da linguagem da partitura musical pela teorização. O estudo se revela nas intenções do discurso de criação do compositor dentro da estrutura, fundamentado no período histórico da obra e nas tendências dos compositores antigos e contemporâneos. Pela divisão em seções, a obra é analisada separadamente, depois contextualizada sem os textos literários. A exemplo dos motetos renascentistas, a análise tem os meios de compreensão através do desenho da composição.

A estrutura da fuga é centrada em três partes, comparada também a forma sonata, com algumas diferenças: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição.

Na exposição, o tema é apresentado em todas as vozes. Este tema poderá ser longo ou curto. Porém, esta primeira parte só encerra quando o tema aparecer em todas as vozes. Primeiramente, este tema chamado de **sujeito** é seguido por uma **resposta** e adiante o sujeito reaparece, tendo em seguida outra resposta. Esta ordem: sujeito-resposta-sujeito-resposta é uma sequência que pode surgir de início em qualquer das vozes, desde que todas participem deste diálogo onde o sujeito estará sempre na sua forma original enquanto as respostas geralmente aparecem no tom da dominante, ou uma 5ª acima, ou uma 4ª abaixo.

A **Fuga** é um gênero contrapontista imitativo. Em uma Fuga a quatro vozes, uma voz expõe o sujeito e continua com algum material. Outra voz faz a resposta. A terceira voz com sujeito e por último, a voz resposta. O material que acompanha o sujeito é considerado um contrasujeito.

Apoiado nas duas formas de transposição: Tonal e Real. Tonal mantém o tom e Real conserva os intervalos. Bach construiu esta forma com a intenção de contemplar, tanto o Real como o Tonal. O Cânone é o que há de mais rígido na forma imitativa, enquanto a fuga é o

contrário: é mais elaborada e rica. Se trata de uma composição fugal, imitativa e contrapontista. As ideias são consequências, tal como uma redação ou forma de discurso. Mozart chamou o desenvolvimento (segunda parte da estrutura da fuga de fantasia), justamente por haver maior liberdade.

O Interlúdio é uma interrupção na entrada do tema. Não encontrando o tema completo há uma interlocução.

A **Expansão Tonal** se constitui na parte central da estrutura da Fuga, quando o compositor, pelo tempo que desejar, alternará o tema completo aparecendo em uma tonalidade, geralmente nos tons vizinhos. Isto ocorre numa voz qualquer ou apenas um fragmento do tema. O **episódio** é o trecho onde o tema não aparece de forma completa. Porém, em seguida ele aparece por completo, na condição de sujeito ou de resposta.

A Fuga alterna aparições de tema/resposta e episódios. O que significa o termo episódio? Como resposta, afirmamos que é uma seção constituída de fragmentos do tema, sempre entre aparecimentos deste na parte do **Expansão Tonal**, podendo ser grande ou pequeno. A coda é parte final, onde o tema está sobre a nota pedal que é a nota da tônica ou da dominante.

Não apenas a Fuga, mas ária, recitativo, variação, suíte, sonata e outras colocadas 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. Propositamente, 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).

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 estes 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 o do século XX. A diferenciação entre as formas é que classifica o **Gênero**.

As formas de composição permitem relacionar aos movimentos filosóficos, religiosos e sociais decorrentes dos períodos da história da música. Houve a influência da religião na música da Idade Média, o Iluminismo muito presente no período da Renascença, a descoberta da pérola para o Barroco, o período da literatura de Shakespeare, do estilo arquitetônico clássico e a expressão dos sentimentos e pensamentos profundos no Romantismo. Na travessia entre os períodos romântico e século XX incluem-se várias tendências e técnicas, como a música impressionista, o nacionalismo do século XX, a politonalidade, a atonalidade, o expressionismo, o dodecafonismo, a influência da música eletrônica, concreta, e outras. Este universo de tendências contemporâneas não se revela na adoção do autor de *Mitológicas*, embora insira o título *Peça cromática* no final da quarta parte, chamando a ideia da estrutura dodecafônica.

Lévi-Strauss recua com moderação a música até Stravinsky, também do século XX. Embora tenha ultrapassado um século e permanecido no período contemporâneo musical, esta postura se encontra na obra *De Perto e de Longe*:

Para o senhor, a música para em Debussy, se é que consigo datar corretamente o momento em que se recusa a prosseguir? Você parou cedo demais. Adolescente, eu idolatrava Stravinsky todo. Hoje seria mais seletivo; mas Petrouchka, les Noces, Octeto para instrumento de sopro continuam a parecer-me obras-primas da música. A música que vem depois de Stravinsky pode interessar-me, fazer-me refletir, às vezes posso até ser agradavelmente acariciado pelo sabor dos timbres. Mas, não me diz nada. (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 253).

No conjunto entre música, mito e linguagem o embate à música ocidental desenvolvida nos últimos séculos é visto como inquietação, Lévi-Strauss se refere a substituição da música romântica pela serial ainda no século XX:

Estamos a testemunhar o desaparecimento do próprio romance. E é bastante provável que o que aconteceu no século XVIII, quando a música assumiu a estrutura e a função mitológica, se esteja a passar de novo agora, agora que a denominada música serial substitui o romance como gênero [...]. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 77).

Por mais uma vez, dar referência ao período da música que tanto lhe sensibiliza:

[...] quando falo de música, devia com certeza, qualificar o termo. A música que assumiu a função tradicional da mitologia não é um determinado tipo de música, mas a música, tal como surgiu na civilização ocidental, nos primeiros quartéis do século XVII, com Frescobaldi, e nos primeiros anos do século XVIII, com Bach, música que atingiu seu máximo desenvolvimento com Mozart, Beethoven, e Wagner, nos séculos XVII e XIX. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 69).

Este momento em que o advento da música dodecafônica toma lugar na composição, por Arnold Schoenberg e discípulos Alban Berg e Anton Webern – trio considerado à segunda Escola de Viena – a estrutura musical toma um novo rumo e Lévi-Strauss viveu o nascimento desta tendência. A música serial, em decorrência da atonalidade, exercia uma nova configuração na estrutura e a relação da série de notas aparece em simetria. Diferente do tonalismo surgido no barroco, o serialismo impôs sonoridade em distinção. A composição musical serialista não seguia uma trajetória do gênero. Tudo se passava de maneira mais liberta das **formas** existentes. A música atingia um campo das ideias em transformação.

Lévi-Strauss põe a música com o mito como dimensões que se encontram em simetria, em correspondência e se complementam. Wisnik (1999) situa esta relação ao período histórico da música que Lévi-Strauss incorpora. Com o advento da música tonal, o modalismo se esvaiu e assim a tonalidade protagoniza a composição e a estruturada narrativa mítica se incorpora à representação do discurso. Tal como na aparição da invenção da fuga, a estrutura tonal possibilitou o discurso de forma narrativa. Nesta correspondência escreve:

Na sua especularidade complementar, o mito é uma narrativa em que a imbricação do sucessivo e do simultâneo dá ao sentido uma configuração cristalina e partitural, e a música (tonal) é uma estrutura sonora em que a trama discursiva dos elementos ganha um direcionamento mítico'. [...] o seu método de leitura do mito consiste, assim, em reconstruir o caráter simultâneo de uma sucessão, ou o caráter harmônico de uma partitura apresentada como melódica. (WISNIK, 1999, p. 164-165).

Wisnik ainda apresenta a música tonal como uma nova linguagem desligada do ritualismo à qual a música modal pertencera. O mito está na estrutura sonora do tonalismo, enquanto o modalismo se apropria das correspondências míticas devido à expressão ritualística, tal como um rito antes que propriamente do mito. Também ampara esta relação quando exemplifica o uso da escala pentatônica na música chinesa:

Se nos lembrarmos do exemplo da pentatônica chinesa em que cada nota está atribuída a uma analogia cósmico-social, veremos que a música se liga ao mito do equilíbrio entre o céu e a terra, do qual ela é atualização. Sua

prática não se separa de contextos cerimoniais, sacrificiais, solenizadores, aos quais ela presta serviço produzindo, com a sua repetitividade circular e assimétrica, o tempo próprio do rito. A mutação que está implicada no surgimento do tonalismo, no entanto, leva a música a perder as antigas funções rituais, remetidas agora ao âmbito da contemplação estética. (WISNIK, 1999, p. 162-163).

A sinfonia é uma obra geralmente destinada à orquestra. É também grandiosa por manifestar uma riqueza sonora materializada pela diversidade dos instrumentos musicais. Ao considerarmos a obra *Olhar Escutar Ler* como sinfônica, pela sensibilidade e inspiração da pintura, da música e da literatura em conjunto, veremos irradiar a vida de Lévi-Strauss no livro. Muitos pintores e obras artísticas, literárias e linguistas são mencionados, assim também como várias obras musicais como óperas, tratado de harmonia de Rameau e compositores. Estes pensamentos reúnem contribuições como a harmonia que é acompanhada da presença dos acordes. Conforme escreve: “Lévi-Strauss ne cesse de débusquer la geometrie sous la peinture, le solfège sous la melodie, la geologie sous le paysage.”³⁴(DROIT, 2009).

Lévi-Strauss elege a geometria, o solfejo e a geologia, na expressão da natureza como fontes que emergem da pintura, da música e da paisagem respectivamente. Ao dizer, que solfejo está sob a melodia, o destaque do significado sonoro precede a própria criação escrita no caso da interpretação de uma obra. Observa-se que esta dependência se instala no processo de criação, quando o compositor solfeja a melodia antes que esta seja uma real composição, são ensaios preliminares ou retalhos de criação artística pré-significantes para o autor, esta compreensão de interdependência, que mesmo audível apenas na mente do compositor, gera-se o solfejo da melodia, ou seja, o **solfejo da música**.

Esta reflexão, em tríade, elegidas nos reinos da pintura, música e da linguística remonta às palavras de Mozart, lembradas por Jacq, quando, através das cartas, se referiu a uma apresentação musical:

A orquestra é fabulosa! Ela me permite ouvir sons que eu acreditava serem impossíveis. Quantos reinos desconhecidos para descobrir! Não posso escrever poesia, não sou poeta. Não sei manipular as formas artisticamente para que elas façam um jogo de luz e sombra, não sou pintor. Também não posso expressar meus sentimentos e pensamentos por gestos e pantomima, não sou bailarino. Mas, posso fazer por meio dos sons, sou músico. (MOZART, 1777 apud JACQ, 2009, p. 320).

³⁴“Lévi-Strauss não cessa de procurar o lugar da geometria sob a pintura, do solfejo sob a melodia, da geologia sob a paisagem”. (Tradução nossa).

O interesse em compor música é demonstrado como um aspecto importante na evolução de sua tetralogia. Ainda em *Mito e Significado*, relatou uma história em que, ao elaborar a obra *O cru e o cozido*, decidiu delimitar as seções atribuindo formas musicais, tais como sonata, rondó e outras. Porém, ao estruturar um determinado mito, o qual teve dificuldade de relacionar a uma forma musical existente, foi consultar o compositor, Leibowitz e buscar conhecimento. Este, após ouvir a narração mítica, também não conseguiu indicar tal forma que analogicamente se assemelha com a estrutura deste mito. E assim, depois de algumas semanas, Leibowitz compôs uma obra musical com base na narrativa a qual pretendia Lévi-Strauss:

Ele pensou no assunto e disse-me que em toda a história da música não existia, que ele soubesse uma peça musical com tal estrutura. Assim, não há nome para ela. É evidentemente possível compor uma peça musical com esta estrutura; e passadas algumas semanas ele enviou-me uma partitura que tinha composto com base na estrutura do mito que eu lhe contara. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 74).

O trabalho *Mito e Significado*, considerado um dos últimos editados, pôde declarar abertamente a intenção da compreensão musical com a análise mítica em *Mitológicas 1*, embora a música estivesse nas demais obras citadas pelos compositores antigos e contemporâneos, apreciações de sua vida.

Intitular as formas de composição consentiria o desejo da arte de compor, como foi a arte na análise dos mitos. Estas indicações – formas – desafiam o procedimento da análise entre as dimensões música e mito por assim serem solucionadas às razões das narrativas, seriamente aludido à música.

Outras e repetidas formas musicais Lévi-Strauss (2004a) seguiu o curso dos capítulos no volume 1. Foram estas: **cantata, ária, invenções a três vozes, duplo canon invertido, tocata e fuga, sinfonia rústica em três movimentos**. Por fim, **concerto de pássaros**. Estas formas não se encontram neste trabalho.

Igualmente a representação hierárquica da tônica no tonalismo, a alusão aos pássaros dá a ideia de novo *ritornello* por circular nas três formas musicais que destinamos a esta pesquisa: Tema e variações, Sonata e Fuga. No pensamento de diferentes autores e na análise de Lévi-Strauss, a marca dos pássaros nos mitos principia o redondo no caráter de ter encerrada a última denominação de forma acompanhada daqueles em *O cru e o cozido*, – *Concerto de pássaros* – último ponto para o redondo na mitologia.

Ao se debruçar sobre o assunto, Lévi-Strauss (2004a) confirma que na natureza não há sons e sim ruídos. Para ele apenas os pássaros entoam sons próximos aos musicais. Assim como a pintura, a partir das cores, representa simbolicamente as coisas e a linguística, através dos fonemas cria as palavras e estas os significados, a linguagem da música é diferente. Ela não apresenta um código único. Na imensidão da escuta, esse é intraduzível por ser infinito.

Em assim sendo, voltemos para a discussão sobre a musicalidade que produzem os pássaros com os pensamentos de Deleuze e Penna. Neste solo da fuga, apresentamos Bachelard (2008) na imagem de concentração dos pássaros como **modelo de ser redondo** apoiado entre Michelet, o geômetra e Rilke, o poeta. O autor apresenta os pássaros como seres redondos que transmitem paz em toda a redondeza por arredondar o céu em seu percurso das migrações. Bachelard, quando reúne os dois autores nesta interpretação, baseia-se primeiro no poema de Rilke (e sua crença poética) e na condição cósmica como centralização da vida de Michelet. Mesmo que o pássaro, na inserção da bola pela causa do mundo seja redondo, ele alcança o máximo de unidade, por ser considerado o ser da vida redonda. Confirmando este ponto de vista, o autor aglutina os pensamentos e relaciona a imagem do pássaro quando afirma que:

Michelet captou o ser do pássaro em sua situação cósmica, como uma centralização da vida guardada por todos os lados, encerrada numa bola viva, portanto no máximo de sua unidade. Todas as outras imagens, quer procedam das formas, das cores ou dos movimentos, são acometidas de relativismo diante do que podemos chamar de pássaro absoluto, o ser da vida redonda. (BACHELARD, 2008, p. 240).

Em *Mitológicas* 4, a abordagem sobre os cantos dos pássaros é retomada: “Os cantos dos pássaros ilustram a situação inversa. Sua indefinível beleza escapa a qualquer descrição em termos acústicos, pois as modulações são rápidas e tão complexas que o ouvido humano não as percebe ou só percebe partes.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 667).

Com relação a obra *Mitológicas*, os códigos de análises que determinam retalhar elementos para interpretação são trabalhados como materiais de comparação também. São estes: código astronômico, geográfico, anatômico, sociológico, ético, sazonal. Estes códigos serão acompanhados no desenvolvimento dos capítulos seguintes. Mas, na abertura da obra Lévi-Strauss (2004a) filtra os códigos na mitologia. Primeiro, alude a respeito do pensamento sobre a mitologia, quando os sujeitos falantes dos mitos podem, mesmo que parcialmente, ter consciência da sua estrutura e como estes operam da mesma forma como sujeitos que usam o discurso da linguagem, pode compreender conscientemente as leis gramaticais que utiliza. Diz

o autor que a análise dos mitos não pretende mostrar como eles são pensados na abstração do sujeito para concluir que eles se pensam entre si. Desta feita, os códigos são postos em ordenação e derivação:

Como os mitos se fundam, eles próprios, em códigos de segunda ordem (sendo os de primeira ordem aqueles em que consiste a linguagem), este livro forneceria o esboço de um código de terceira ordem, destinado a garantir a tradutibilidade recíproca de vários mitos. Por essa razão, não é equivocado considerá-lo como um mito: de certo modo o mito da mitologia. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 31).

Na derivação da escuta, que gira em torno do apanhado melódico, pode se considerar como código. Veremos no volume 2 de *Do mel às cinzas*, quando os caçadores retornam às aldeias assobiando e as mulheres percebem que eles estão próximos. Sobre o efeito da comunicação constela-se o caráter melódico do assobio e a música como um código. Assim entendemos porque Lévi-Strauss (2004a) categorizou Bach como o compositor do código e porque a melodia está tão presente na fuga, na máxima das tonalidades. Bach, a partir de um código, elegeu a imaginação no panorama que dispunha, realizando excessivamente o tonalismo, coisa que ninguém até então tinha proposto.



Fonte: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 90-91.

Um mito mataco (M_{214}) aproxima expressamente o cocho escavado no tronco de árvore, onde se prepara o hidromel, e o tambor de madeira: ‘os índios escavaram um cocho ainda maior e beberam todo o cauim. Foi uma ave que fez o primeiro tambor. Ela o tocou durante toda a noite e, quando o dia raiou, transformou-se em homem’. (MÉTRAUX, 1939 apud LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 309).

4 MODERATO - MITOLÓGICAS 2 E A LINGUAGEM MUSICAL

Neste *Moderato* serão observadas expressões musicais usadas para explicar os mitos no volume 2 de *Do mel às cinzas*. Os termos do conhecimento musical na envergadura do conjunto – astronomia, nutrição, botânica, ecologia, antropologia, geologia, zoologia, ecologia e outros – estarão em destaque.

Os mitos versam como prece de uma sociedade. Sua escuta aparece homogeneizada porque são norteadores da cultura. Harmonizada entre o sujeito que pertence à tribo e a sociedade tribal (a qual detém os princípios), a cultura é mantida pelo movimento do mito. Desarmonizar a narrativa é anular a voz da cultura de uma sociedade que fala de si mesma. Mas esta é uma possibilidade que parte do leitor que interpreta. Em comparação, significa desmontar a mensagem porque o que são consideradas variação e transformação são as narrativas que se assemelham com elementos modificados no mito, operadas pelas tribos vizinhas ou afastadas. Como exemplo, entre os dois mitos: *Do mel às cinzas* e *A moça louca por mel* (M₂₁₃ e M₂₂₂), com mesmo tema, há variação entre as tribos *Toba* e *Mataco*. “Em M₂₁₃ a moça louca por mel transforma-se em Capivara. A versão *Mataco* (M₂₂₂) narra a transformação de uma moça louca por mel de vespa/lecheguana/em um roedor noturno não identificado”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 105).

Neste exemplo, o mesmo personagem sofreu diferentes transformações. A diversidade dos mitos está presente nas variações e são elas que dão novo curso aos acontecimentos, embora mantenham muitos outros elementos acomodados.

Pondo em ação a obra *Do mel às cinzas*, Lévi-Strauss no início recapitula os mitos do volume anterior proporcionando ao leitor conhecimento das narrativas. “Para dispensar o leitor da obrigação de consultá-la, nós os recapitularemos brevemente”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 16-17). Temas que realçam o homem nas relações horizontais como sua sobrevivência através do cultivo, da agricultura, da pesca e ritos de iniciação estão presentes nos volumes um e dois. Já as relações verticais do indivíduo que se voltam para os astros, estão presentes nos volumes três e quatro da obra.

As narrativas que se prolongam do M₁₈₈ até o M₃₅₃ finalizam apresentando o par mel e tabaco contextualizados pelas manifestações da origem da água celeste ou da origem do tabaco, até os amplos significados das narrativas, aspectos de transformações que ocorrem nos mitos. Isto posto, compreendamos o que cita o autor:

[...] podemos enfatizar com maior liberdade a oposição entre mel e tabaco, que aqui, pela primeira vez, surge dos mitos e que nos ocupará até o fim deste livro. A pertença destes dois termos a um mesmo par de oposições já resultava da presença exclusiva de um ou do outro termo nos mitos (M_{20} e M_{16}) que, por razões independentes, já havíamos estabelecido serem inversos do plano da mensagem. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 25).

Fazendo uma rápida explanação, o autor explica que o mel e o tabaco aparecem em duo revelando a cultura também pelas expressões que circulam: “doce como mel” ou “puro como mel”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 13). O mel, por ser produto das abelhas vindo da natureza se mostra pronto para o consumo, enquanto o tabaco, por não ser absorvido é aspirado pela fumaça. Entre a fumaça e cinzas o processo se dá além do fogo. O tabaco passa por incineração e se transforma em fumaça exalada até às cinzas. Logo, mel e tabaco apresentam contrastes binários e sugerem a compreensão de que o mel está “aquém da cozinha”, no modo “infra-culinário”, ou “pré-culinário” e o tabaco se coloca “além da cozinha”, no modo “meta-culinário” ou “ultra-culinário”. Estas formas de entender o mel antes do processo da cozinha e o tabaco muito além do que é realizado na cozinha mostra no par as representações míticas da passagem da natureza à cultura. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 58).

Os extremos e as oposições discutem elementos que são semelhantes: “Esta prioridade da relação de oposição sobre as coisas opostas ou, pelo menos sobre uma delas, permite compreender que o tabaco, tão logo se tornou conhecido, tenha se unido ao mel para com ele formar um par dotado de soberanas virtudes”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 15).

A cozinha, enquanto atividade prática se põe ao lado da cultura o significado da fogueira na questão da utilidade se torna um incinerador e não um canal que se coloca o produto para ser consumido, como o caso da carne mencionada em *O cru e o cozido*. Então, alguns termos em oposição, Lévi-Strauss instaurou alguns termos em oposição como categorias relativas à refeição: cru e cozido, assim também como mel e tabaco. Estes ele considera acompanhamentos da refeição que não discordam da regra, pela medida do preparo considerar caracteres complementares. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

Analogias de mitos distantes como M_1 e M_{191} sustentam características comuns estabelecidas pelo autor quando compara o M_1 , no primeiro volume, com o M_{191} , no segundo:

[...] o mito bororo sobre a origem do vento e da chuva (M_1), inicia-se com um incesto cometido por um adolescente que violenta a mãe e cujo pai quer vingar-se. O mito irantxe não fala explicitamente em incesto, mas a fórmula empregada pelo informante em seu português tosco: ‘Um homem fez desonestidade, o outro ficou furioso’ parece referir-se a uma transgressão de

ordem sexual, pois esta é, no interior do Brasil, a conotação corrente da palavra ‘desonestidade’, que qualifica sobretudo um ato contrário à decência. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 55).

Estes elementos, pertencentes a um mito e encontrados em outro, pela apuração nas infinitudes de mitos na obra, fomentaram o pesquisador a ressaltar o termo musical usado por Wagner na ópera *O Anel do Nibelungo*, o *leitmotiv*³⁵. A aplicação do termo, no meio de elementos comuns que derivam de mitos distantes sob as diferentes temáticas, fala da concepção da música com o mito como de uma escuta em modulação por três motivos.

Se pensada em Wagner, por ter usado o *leitmotiv*, consideramos o mito como tonal em expansão. Wagner saturou os cromatismos e fez uso contínuo de modulações, deixando sua música caracterizada pelo tonalismo em expansão. Se pensada na preferência dos compositores de Lévi-Strauss, diremos que o mito é tonal. E pela multiplicidade dos acontecimentos, da riqueza interior dos mitos, dadas as categorizações as quais apresentamos no capítulo anterior: *Tema e Variações*, diremos como tonalidade em expansão.

Na construção e no rumo da história não se encontra a vereda como a tonalidade na música tonal. Na elaboração e na sequência das cenas, o caminho é inesperado. Não se pressupõe o que vai acontecer. O mito não justifica, narra. Os lugares distantes se tornam perto, as impossibilidades para a sociedade se tornam prováveis. No mito se procura o rumo de uma única tonalidade, mas em um período vários rumos se dispõem como a tonalidade em expansão gerando outras considerações. Por esta razão, questionamos por que o mito é fechado, uma vez que nessa forma remete à ideia tonal.

O trecho da coda que é a ideia de final, ou o último acorde da tônica que encerra a obra não se ouve nos mitos. O ponto final esperado ou o fio condutor dos mitos não se apresentam na narrativa. Portanto, os mitos em geral fazem um percurso aberto, ora para a tonalidade em expansão usada por Wagner, ora para outros usos de material musical. A botânica, astronomia e outros conhecimentos, emaranham-se nas finalizações como feixe de alternativas. Há ecologia nas narrativas e diversos sistemas estão interligados. Apesar de o mito ser considerado fechado, para Lévi-Strauss (2004b), os esquemas de sistematização por serem numerosos, não norteiam o fim do mito. Este aparece aberto.

Como exceção, destacamos o M₂₁₂, *Toba: A Moça louca por mel*, caracterizando-o como um mito tonal. Nesta narrativa o tonalismo parece marcar presença, tendo sequência tonal e fechamento mítico no acorde da tônica. Vejamos a narrativa em anexo K.

³⁵Ver *leitmotiv*, p. 30.

Explicar a narrativa e acrescentar a questão do homem nu no final tira-lhe seu antropomorfismo total. Na maioria dos mitos consideramos a escuta aberta para as tonalidades no passeio tonal. A expressão musical, não só de Wagner, mas de Schoenberg também pode ser pensada. O chamamento do acorde da tônica como resolução será substituído pelo campo aberto.

O impacto de outros usos de material musical diante do tonalismo compara-se à ampliação do mito nas combinações dos elementos. Lévi-Strauss delimitou seu gosto até a música de Stravinsky. Desta maneira, não seriam *Mitológicas* uma composição pós-Stravinsky?

Stravinsky foi um compositor do século XX que experimentou várias técnicas na sua criação musical. Morgan (1991) em seu estudo descreve e analisa alguns trechos musicais da obra *Petrushka* argumentando a dupla via das tonalidades trabalhadas ao mesmo tempo por ele, a exemplo dos clarinetes nas tonalidade de dó maior e do# maior e a oposição cordas/trompete: fá# maior/ dó maior.

Moreover, it is this new type of tonality that makes possible the formal techniques developed by Stravinsky in his three great ballets. The abrupt crosscutting between harmonically static planes, with one strand of music cut off suddenly by another only to be picked up again later as if nothing had intervened, would be impossible to sustain within a traditional tonal context, as would continuous permutations of a set of fixed melodic modules. Of course, the compositional methods Stravinsky evolved during this period were not unprecedented. (MORGAN, 1991, p. 102)³⁶.

No final da entrevista, em: *De perto e de longe*, respondeu: “A música que vem depois de Stravinsky pode interessar-me, fazer-me refletir. Às vezes, posso até ser agradavelmente acariciado pelo sabor dos timbres, mas não me diz nada.” (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 253).

Para Lévi-Strauss; Eribon (2005), contrário à música pós-Stravinsky, que não lhe diz nada, os mitos correspondem ao levantamento de sua maior produção científica durante vinte anos. Portanto, dizem muito. Similar ao sentimento musical sobre a música pós-Stravinsky, ocorreu no início das leituras de *Mitológicas*, quando questionamos como mitos ameríndios se revelariam por um pensamento musical.

³⁶Além disso, é este novo tipo de tonalidade que torna possíveis as técnicas formais desenvolvidas por Stravinsky em seus três grandes balés. A interrupção abrupta entre planos harmonicamente estáticos, com um fio de música cortado de repente por outro, apenas para ser retomado novamente mais tarde como se nada tivesse intervindo, seria impossível manter dentro de um contexto tonal tradicional, como também permutações contínuas de um conjunto de módulos melódicas fixos. É claro que os métodos de composição que Stravinsky evoluiu durante este período não estavam sem precedentes. (Tradução nossa).

No princípio da empiria, os termos relacionados à música foram buscados com intensidade, sob a perspectiva de confirmar a relação da estrutura de que os mitos deveriam ser compreendidos conforme uma partitura orquestral. No decorrer da pesquisa, por ter lido tantos mitos descobrimos que suas estruturas correspondiam no plano de fundo a vários sentidos. Que a forma de compor a música atrelava também as partições do mito, considerando que neles existiam os elementos. Com este impulso, outras abstrações foram tomadas pensando o mito e a música como a interpretação, a escuta e a divulgação desencadeando um estreito pensar das duas linguagens e a ligação convidativa dos compositores em pares.

Os mitos não alinham uma concepção estética de história com fio condutor. Neles o percurso dos personagens e a sequência lógica dos fatos leva a um labirinto. Se houvesse um rumo tonal, o itinerário se perderia pelo percurso pós-tonal. Portanto, *Mitológicas* não descrevem em tonalidade. Mantêm-se abertos o ermo do pensamento racional. A erudição e a compreensão se manifestam no plano aberto das possibilidades infinitas.

Que antagonismo entender o mito como infinito estando no sistema fechado? Adiante o autor realiza análise entre os mitos de um grupo com outro, o que corresponde às variações de umas tribos com outras. Enquanto em uma narrativa determinado personagem tem um comportamento, em outra este é modificado. A isto se considera a variação do mito. Nesta cognição, Lévi-Strauss (2009a) inspirou em poesia comentário dos mitos em *Tristes Trópicos*.

Neste tom, a investigação se harmoniza com *Mitológicas* tendo a melodia em *Tristes Trópicos*, a intenção de entender o autor e sua história como personagem sensível de uma escrita com relevância musical à obra.

Em: *Do mel às cinzas*, se referiu originalmente à obra como partitura de orquestra. Diante dos argumentos apresentados, continua o autor:

Tendo chegado a este ponto da análise, poderíamos nos declarar satisfeitos e considerar que conseguimos ‘acordar’ todos os nossos mitos, como instrumentos de música que, após o tumulto inicial da orquestra, passam a vibrar em uníssono, se não fosse uma discordância que perdura no metassistema que adotamos como se fosse uma orquestra, para, à sua maneira, executar a partitura que este livro constitui. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 41-42).

Nesta partitura vemos, entre complexos signos mitológicos, uma armação similar a um pentagrama imaginário e circular mantido pela forma redonda que compreende a terra da

mitologia. Por não existir um único ponto de partida, os múltiplos pontos permitem iniciar os mitos.

Lévi-Strauss explica que os *Bororo* mostram o lado molhado da origem da água, enquanto os *Jê-tupi* o lado seco, com a origem do fogo. Em *Bororo* não se encontram referências relacionadas ao tabaco. Consequentemente, em *Jê* esse é utilizado na explicação da transformação dos humanos em aves:

Os meios mágicos dos mitos bororo, que se situam ao lado do molhado, se opõem, assim, aos meios mágicos da série jê-tupi (fumaça de tabaco ou de pensa, talismã de pensa e de espinhos), que se situam do lado seco, oposição esta congruente à que nos serviu como ponto de partida, entre o mito bororo sobre a origem da água e os mitos jê-tupi sobre a origem do fogo. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 24).

Na primeira parte, lemos que o mel ocupou um papel na vida cerimonial e religiosa de *Tenehara* do Maranhão. A dedicação a este doce se dava devido a uma importante festa que para eles asseguraria a caça o ano inteiro. A descrição da festa é a introdução da primeira narrativa neste volume. E um fato musical é visto:

Ela acontecia a cada ano no fim da estação seca, isto é, no mês de setembro ou outubro. Embora já não seja realizada há muitos anos, os índios visitados por Wagley e Galvão [...] entre 1939 e 1941 se recusaram categoricamente a entoar para eles os cantos da festa do mel, pois diziam, era o tempo das chuvas e cantar fora da estação podia provocar um castigo sobrenatural. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 28-29).

A observação central indica que os mitos indígenas sul-americanos encontram o mel no oco das árvores onde muitas espécies de abelhas fazem suas colmeias e seus ninhos. Este é o motivo porque o mel pertence ao reino vegetal.

Em seguida, é determinado o sistema com a armação onde aparece a correspondência que o homem é cru enquanto o jaguar é cozido. Assim, três importantes aspectos são destacados e vão elucidar as transformações. No primeiro, o homem é um ser vegetariano ou carnívoro. No segundo, do ponto de vista do parentesco, são os tomadores e doadores de mulheres; o último aspecto é o alimento cozido e consumido de modo profano enquanto o cru é consumido de modo sagrado. A figura do jaguar, tão presente nas narrativas também como animal sedutor, é assumida a condição de meio do fogo de cozinha, enquanto o fogo do tabaco é o meio dos porcos-do-mato.

1. É próprio do homem ser ao mesmo tempo vegetariano e carnívoro [...] 2. Do ponto de vista das relações de parentesco, surge uma transformação [...] os homens se encontram na posição de doadores de mulheres. O jaguar sempre desempenha o papel de iniciador da cultura, seja sobre a forma de cozinha que exige fogo, seja sob a forma da festa do mel, que exige água. À primeira, corresponde o alimento cozido, consumido no modo profano e, à segunda, o alimento cru consumido no modo sagrado. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 34-36).

Em *Mitológicas* 1, a fumaça do tabaco presente em vários mitos origina transformações dos homens em animais diferentes. Os mitos do Chaco contam a origem do tabaco de maneira geral a favor da humanidade. Os mitos *Bororo* (em relação às espécies particulares de tabaco) o fazem em benefício de determinados clãs de uma sociedade tribal. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

A armação sociológica dos sistemas míticos é atribuída às seguintes denominações: A primeira parte, (primeiro capítulo) denominada como *O seco e o úmido* é iniciada com a seção *Diálogo do mel e do tabaco*, que faz referência às abelhas da América tropical, e as abelhas europeias: as melíponas. Estas apresentam características quanto à cor, ao teor de água e ao sabor que as classifica como perigosas ou embriagantes. O mel selvagem é considerado o alimento mais atrativo. Descrimina as práticas de coleta, a função tóxica quando provoca vômitos, o que ocorre nas tribos amazônicas. “[...] certos mitos amazônicos associam diretamente as Plêiades o mel tóxico que aqui ocupa um lugar intermediário.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 51).

Ao surgir a origem da agricultura, o consumo da mandioca aparece como um alimento que cura ou pode ser venenoso, possibilitando o surgimento do céu, a separação entre mortos e vivos e ainda provoca o aparecimento em sequência da origem das estrelas. Não só os méis são venenosos ou deliciosos. O tabaco pode ser entorpecente. Os *Nambikwara* são fumantes e utilizam o tabaco de várias maneiras. Nas regiões da Bolívia e Guiana várias técnicas de seu consumo são utilizadas. Seja individual, coletiva ou nos rituais. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

Os mitos de interesse de *Origem do tabaco* são revelados e assim emerge o mito da *Origem da água*. Duas propriedades são colocadas: uma das águas celestes que apagam as fogueiras fazendo com que os homens voltem ao período “pré-culinário” ou “infra-culinário”; a outra do tabaco a ser queimado para depois consumido, a forma “ultra – culinário”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 58). Na América do sul o mel e o tabaco se encontram em correlação à oposição e também compartilham propriedades com produtos naturais. O mito *Hidromel* que representa a junção do mel com a água também é narrado. Mais adiante o interesse se dará na

equivalência do mel fermentado com o veneno, a invenção do *Hidromel* opera com a passagem da natureza à cultura.

Ainda na segunda seção da primeira parte de: *A besta árida* é apresentado o plano Fogo – Carne – Tabaco, ocasião que o M₁₉₂ se refere ainda à *Origem do tabaco*, dos *Ofaié – Xavante*, população do sul do Mato Grosso. Este constitui para Lévi-Strauss (2004b) o cânone da doutrina indígena sobre o mel e propõe sua transformação em mel selvagem que possibilitará benefícios situados em três planos: qualidade, quantidade e duração. Todas as considerações do mel estão com sentido de perda para ser recuperado ou cultivo para ser consumido, onde dando aspectos da economia indígena entre coletado e consumido no estado fresco.

Os mitos falam de uma época anterior à existência dos homens e os animais não possuíam mel. O confronto do M₁₉₂ é realizado com o das plantas cultivadas em *O cru e o cozido*, período que os homens ignoravam a agricultura e antes de conhecerem o uso dos alimentos cozidos os consumiam podres. Desta maneira, a oposição do mel cultivado nos tempos heroicos com o mel selvagem atua a característica de molhado e surge a oposição do tabaco com a característica de queimado. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

Em seguida, com o aparecimento de animais que buscavam mel, tanto o papagaio como a arara no final da estação chuvosa se atrasam. Neste ensejo, Lévi-Strauss aproveita a comparação com o corvo do mito grego sobre a origem da constelação: uma ave se atrasa em vez de levar a água pedida por Apolo. Assim, é condenada a uma sede eterna: “Assim, a atitude destas aves evoca a do corvo do mito grego sobre a origem da constelação do mesmo nome, no qual uma ave também retarda, junto aos grãos ou frutos [...] em vez de levar a água pedida por Apolo”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 69).

Quatro importantes animais são mencionados: preá, jabuti, pica-pau e beija-flor na conquista de mel. Adiante, a Iara e o Raposo, o Guará ou Lobo-do-Mato e o Cangambá terão papel central dentro dos mitos. Serão os donos do mel junto aos canídeos. A mitologia do mel abordada abrange um bestiário que emaranha os mitos entre *O cru e o cozido*. O sariguê na América do Sul é o exemplo, na posição contrária ao cangambá: Se afina ao arco-íris e tem a utilidade mítica de abreviar a função da vida. O cangambá na América do Norte apresenta afinidade com o arco-íris e possui o poder de ressuscitar os mortos. Em *Do mel às cinzas*, esta relação entre tabaco – água chega ao mel. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

A terceira seção inserida na primeira parte de *História da moça louca por mel, de seu vil sedutor e de seu tímido esposo*, é dividida em seção A e seção B. No Chaco, a seção A e nos Cerrados do Brasil Central, a seção B. O primeiro mito do mel do Chaco é o M₂₁₁ *Toba*:

O raposo doente. Aqui o raposo assume papel principal. (LÉVI-STRAUSS, 2004b). Podemos categorizar este mito como escuta tonal. A história narra a vingança do raposo, uma forma coerente com o personagem culpado, diferentemente das narrativas anteriores, quando o herói era o culpado. No M₂₁₁ o raposo doente decide ser cuidado pela enfermeira, irmã de sua mulher, muito mais bonita que ela. Porém ela denuncia a sedução do raposo e a esposa resolve abandoná-lo.

Depois das variantes encontradas nas fontes analisadas Lévi-Strauss (2004b) segue com a origem do mito *Hidromel* presente nos mitos do Chaco. Seu interesse por este está na equivalência do mel fermentado com o veneno. Aparece então a passagem da natureza à cultura. A heroína era a moça louca por mel e nas versões pode escolher entre os cônjuges raposo e pica-pau. Também existem entre os *Jê* centrais do Brasil mitos em que a heroína é uma moça louca por mel. Nesta dedução O autor inicia a seção *Nos Cerrados do Brasil Central* ainda na primeira parte: *O seco e o úmido*.

Neste trecho da obra Lévi-Strauss (2004b) faz ligação dos mitos M₁₅₀ ao M₁₅₉ quando a mulher é seduzida por um tapir (*O cru e o cozido*). No grupo da moça louca por mel, é esta iguaria que faz o papel de sedutor (*Do mel às cinzas*). O mito da ave assassina segue nas versões: *Krahô, Timbira, Apinayé*. Neste mito e nas versões a infância de dois rapazes irmãos é comparada à de *Kenkuna* e *Akey*. A superioridade de um irmão prevalece sobre o outro: um é mais forte, mais talentoso e possuidor de poderes mágicos. Após análise de algumas versões, a cabeça de um deles é posta na forquilha e transformada em ninho de abelhas irapuã. Esta transformação configura o relato das oposições.

No decorrer do texto, em vários mitos os irmãos estão presentes com funções invertidas. A moça louca por mel aparece como esposa de um deles quando Lévi-Strauss relata o ritual de iniciação e reclusão dos rapazes em *Apinayé*. Para o final da reclusão, momento que eles recebiam os padrinhos, o autor usa o termo musical prelúdio: “Por outro lado, a iniciação também servia de prelúdio ao casamento”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 132).

Ainda sobre o casamento, outra referência musical usada está na alusão ao *leitmotiv*: “Este tema do casamento para obter mel retorna, como um leitmotiv, em todos os mitos deste grupo.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 136).

Em seguida, dois comportamentos demarcam uma vida nômade. O primeiro é quando se inicia a estação e o segundo, quando esta finaliza. Nos meses de seca há escassez da pesca e a população busca as reservas de frutas, porque pescar se torna difícil. Então ocorre um ajuntamento de pessoas que origina uma vida nômade e dispersa.

Esta observação é realizada após o M₂₁₀. No M₂₂₈, a vida nômade é mencionada com uma distinção: para o final da estação seca reservada aos mitos do Chaco, a caça se torna ainda mais difícil. Assim, a população da aldeia se dispersa para a coleta do pequi, conforme constatamos no registro a seguir:

Em novembro e dezembro, a população da aldeia se dispersa para a coleta do pequi, que amadurece nesta época. Os meses secos (julho a setembro) correspondem, portanto a uma vida nômade que avança pela estação das chuvas com a coleta do pequi, que amadurece nesta época. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 129).

O M₂₁₄ é o mito a *Origem do Hidromel*. A propósito, criamos uma música para ele, a qual poderá ser apreciada a seguir:

Figura 39 - Da origem do Hidromel.

Da Origem do Hidromel

Baseado no leitmotiv "Renúncia ao Amor",
do Anel dos Nibelungos, de Wagner

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

♩ = 72

Voice

Cm B° Cm/B \flat Ab7M

No tem-po.em que não se co - nhe - ci - a.o - hi - dro - mel um ve - lho
noi - te vol-tou a si e.ex - pli - cou que.o hi - dro -

E \flat /G C7/E Fm7 Fm/E \flat D(5 \flat ,7) C7(#11)

veio e di - lu - iu á - gua com mel e - le be - beu. Nin -
mel não.e - ra ve - neno. Os ho - mens po - di - am be - ber

Cm7 Db7(9) Cm Fm G7 Cm

guém mais quis expe - ri - men - tar O ve-lho.en - tão dis - se que.a mor - te po - di - a.a -
No bai - xo tron - co de.u - ma ár - vore be - be-ram

Cm7/B \flat Fm G Cm Cm Db7(9)

1.
li té che - gar e.as-sím ca - iu Du-ran-te.a
to - hí - dro - mel

2.
16 Fm G7 Cm Cm/B \flat Fm G C

Um pás - sa - ro vei - o cons-tru - ir u - ma ca - de - pois trans-for - mou em ho - mem.

Fonte: A autora (2012).

O início de uma estação até o final modifica a vida desta população que lida com a natureza como extensão da própria vida. As perspectivas em favor do ambiente dão simplicidade à cultura. Pelas ações da própria natureza, no que diz respeito ao habitat, os índios criam alternativas diante do inesperado e estas se explicam como consequência da natureza assegurar a preservação da vida. Esta ação em favor das variações é inspirada como forma de retribuição àquela.

A biodiversidade predomina nas narrativas expandindo o conhecimento da paisagem. A fauna, a flora e o homem estão entrelaçados na abordagem mítica e nos conhecimentosêmicos e éticos. Ou seja, conhecimento cultural indígena, como também científico através dos botânicos e zoólogos. Estes que tiveram reconhecimento de Lévi-Strauss na colaboração da pesquisa e que constam nos agradecimentos. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

Na segunda parte, intitulada *O banquete da rã* há maior condensação dos termos musicais em torno das seis variações. O título *Variações* é a primeira forma musical designada neste volume e nela o mel é relacionado às plantas cultivadas.

Os mitos da origem do mel são recapitulados em *Ofaié*, mitos do Chaco e mitos *Jê*. Inicia os mitos da Guiana: M₂₃₃: *Arawak - Por que o mel é tão raro nos dias atuais*. Aqui há o preparo do cauim e a fermentação com a bebida de beiju de mandioca torrado pelos índios da Guiana. Estas bebidas fermentadas à base de mandioca são consideradas opostas. A bebida fermentada e o mel fresco mostram como um mito transforma o outro. Desta maneira, um diagramado agrupamento dos mitos é apresentado. Com o surgimento do cauim, os termos opostos aparecem como: bom mel e mel delicioso; bom cauim e cauim perfeito; consumidor e não produtor e na relação de parentesco as irmãs do marido que fazem o cauim fraco, bem como a mulher do irmão que faz o xarope forte demais. “No lugar dos quatro termos do sistema guianense que formam dois pares de oposições doce/enjoativo, para as bebidas doces, não fermentadas e forte/fraco, para as bebidas fermentadas.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 145).

Os mitos do Chaco são comparados com os da Guiana ou mitos que comparam a dona do mel com a moça tímida. A relação de parentesco é comparada e se encontra nas transformações de animais em outros ou o sexo do animal transformado em outro sexo do mesmo animal.

Pelas três variações entre M₂₃₅ – M₂₃₆, no primeiro o homem-abelha é transformado em cera e mel. No M₂₃₆ o mito amazônico apresenta o mesmo tema. Neste trecho de todos os mitos guianenses o mel tem uma conotação sexual. Ou seja, Lévi-Strauss (2004b) destaca nomes de parentes com sentido próprio e figurado. São mencionados: cunhado, marido,

sentimentos de sedução e paixão amorosa pelo mel. As características de sedução são sublinhadas no pensamento indígena como: ordem real/ação inversa e ordem simbólica/ordem imaginária. O relato das ambiguidades até fechar o curso das transformações revisa o mito do Chaco na função do raposo que indica o plano em diacronia e sincronia.

Na segunda variação, a abelha, ao assumir a função de sexo masculino se volta à função melífera e acaba se transformando em rã. Este par de oposições ocorre porque uma assume a transformação da outra no aspecto de inversão. Nesta variação o M₂₃₇ inicia a história de *Adaba* que narra como um prodígio caçador usa o arco. Com informações da etnozologia e da zoologia as discussões sobre esta oposição da abelha com a rã estabelece um fator comum a elas: “Com efeito, ambas, a abelha e a rã, fazem seus ninhos nos ocos das árvores.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 155). Para a abelha, água significa fogo, mel simboliza água. Para a rã a água é indispensável no sustento e proteção dos ovos. Aqui a abelha é apresentada como o lado seco e a rã o lado úmido.

Nesta parte, a competência dos arqueiros da América tropical é contada entre os *Nambikwara* e *Bororo*. Ao descrever o procedimento *Bororo*, Lévi-Strauss usa o termo virtuosismo:

Tivemos frequentemente a oportunidade de notar a eficiência mediana dos Nambikwara, enquanto os Bororo que conhecemos exibiam um virtuosismo que chamou a atenção de outros observadores que nos antecederam: Um índio traça um círculo no chão cm cerca de um metro de diâmetro, e se coloca a uma perna de seu contorno. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 156).

O interesse do M₂₃₆ está na atuação dos arqueiros a esmo, momento que os pássaros são alcançados sem ser vistos. O arqueiro do mito não é dotado de habilidade, mas de poderes mágicos. Conforme enunciação em *O Totemismo hoje*: “a crença na eficácia da magia pressupõe um ato de fé na ordem do mundo.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 163). A revelação da caça, das condutas dos personagens e do virtuosismo dos caçadores segue a temática da análise.

Na terceira variação, após o mito (M₂₃₈): *Warrau – Flecha Partida*, a variante do grupo chamado *Karib*, também da Guiana é a cunuaru, da mesma espécie de *Adaba*, porém, macho. No mito (M₂₄₀): *Tukuna, O caçador louco*, Lévi-Strauss reitera a argumentação: “Ora, no caso do mel, pode-se dizer que a natureza se antecipa à cultura, pois oferece este alimento inteiramente preparado; no caso do cauim, é a cultura que ultrapassa a si mesma, pois o cauim não é apenas cozido, mas fermentado.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 166).

O mito *Haburi* (M₂₄₁) é constituído por uma narrativa longa que se compara ao M₁. Nesta extensa história, as possibilidades e derivações entre os mitos aumentam ainda mais, incluindo os poderes mágicos exercidos pela feiticeira sobre o menino. A mãe, junto com a tia do menino o deixa aos cuidados da feiticeira. Esta em seguida o transforma em rapaz para negar os laços de parentesco com a mãe e a tia. Ao voltarem, procuram o menino como criança. O drama prossegue por toda a narrativa mostrando a força e o poder da feiticeira que tem um final trágico. Esta é enterrada pelo rapaz que se chama *Haburi* no tronco da árvore. Em seguida ela se transforma em rã. Neste mito a canoa é moldada por *Haburi* que passa a ser considerado o inventor deste instrumento. O autor Ressalta: “Pois a canoa não é, afinal, o meio de atravessar do úmido por intermédio do seco?” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 273).

A história de *Haburi* é narrada no volume *Da origem dos modos à mesa* que consta o mito *Ojibwa* no volume: *Da origem dos modos à mesa*. Em continuidade, o M₂₄₅ aborda a temática magia e tem como personagem uma menina de dois anos que é protegida pela rã. A árvore oca possui uma significação ao longo dos mitos, tanto para a produção do mel (como vimos na parte anterior), como nesta narrativa seguida das variações. A madeira que o rapaz usou para fabricar a canoa sempre teve a intervenção de um pato que a tenta destruir. No final, compreendemos que a canoa era de boa utilidade e o pato necessitava de aprendizado para nadar. Este significado é também explicado: “Os Warrau empregavam efetivamente esta madeira pouco durável, mas que se prestava à de enormes canoas capazes de levar de 70 a 80 passageiros.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 182).

Ainda na evidência a segunda seção (variações 4, 5 e 6) da segunda parte que se denomina: *O banquete da rã* há a transformação da rã *cunauaru* em jaguar. Para o mito *Tupi* do vale Amazonas que também é acolhido pelos *Wayana* da Guiana. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

Entre os mitos do Chaco e Guianenses referentes à história do mel, a descrição do tronco da árvore abrange outros mitos como a formação do noivo e da noiva vinda da madeira, como: os pássaros e a árvore; os caçadores e a polpa comestível da palmeira. Estes elementos desencadeados pela evolução do mel, como também a árvore que apodrece e o jabuti teme que caia sobre ele; além da ligação com os alimentos disponíveis nos períodos da estação. A série de esposas que iniciaram como noivas de madeira também se relacionam com a árvore. A estrela esposa personagem do mito *Jê* faz o papel de amante impenetrável e provedora, ao mesmo tempo. Já no mito passou por transformação para o mito *Tupi-tukuna*, quando a esposa sobrenatural é oriunda do fruto maduro ou podre. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

Vemos a comparação do volume 1 com o 2 em mitos com leituras distanciadas que retratam o personagem feminino.

Na terceira parte: *Agosto na quaresma* há um encadeamento de mitos. Na sequência, a inspiração matemática tão presente remonta à análise de uma música dodecafônica. Isto é, em séries numeradas. Antes da narrativa M_{275} : *Amazônia, origem do culto de Jurupari*, a leitura das Plêiades que se transformam em vísceras estudadas em *O cru e o cozido* também aparecem nos mitos guianenses e nos da moça louca por mel a abundância de peixes. Nos mitos *Toba e Mataco*, a figura do enganador perde as vísceras e se transforma em cipó (que é alimento), melancias e frutos. Ou então o vômito é transformado em melancia. Este conjunto: Plêiades, peixes, vômitos e melancias são todas metamorfoseadas pelas vísceras. Com isso, se determina mais oposições com as Plêiades: “[...] – pois que as estrelas flutuam no alto, ‘no ar’, assim como as plantas aquáticas flutuam embaixo, na água – e, do outro, entre continente e conteúdo, já que a água contém os peixes, e a melancia [...] contém água.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 246).

Os **motivos**, termos da análise musical, assim como os **episódios** são usados na obra. Declara o antropólogo: “Finalmente, a versão arekuna reúne os três motivos das vísceras que boiam (origem das plantas aquáticas), [...] (que sobe ao céu e torna-se Plêiades), [...] (por ter se mostrado excessivamente ávida por mel).” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 247).

Na narrativa do mito amazônico (M_{284}), a flauta é fabricada pelo Jabuti e a leitura torna convidativa a construção melódica. Diz o texto que a expressão do jabuti na posse da flauta é cantada: “O osso do jaguar é minha flauta. Fri! Fri! Fri!”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 271).

Figura 40 - O osso do jaguar é minha Flauta

Betania Melo

Flauta doce

Tambor

Fonte: A autora (2011).

No caso da flauta mencionada anteriormente, uma função é citada: “[...] – as flechas para a caça e a flauta para o amor, instrumento que serve para cortejar as jovens.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 183). No volume *Do mel às cinzas*, muitos instrumentos musicais são mencionados. Sobre sua origem, lemos:

Deixaremos a outro esta tarefa, pois nos engajaríamos numa via muito diferente daquela que pretendemos seguir agora e na qual correríamos o risco de nos confrontarmos com um problema imenso: o da origem dos instrumentos musicais. [...] Na maior parte dos mitos do ciclo do jabuti, a flauta de osso (que talvez se deva opor à flauta de bambu) parece ser o símbolo de uma disjunção. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 272).

A flauta será muito citada nos mitos que relatam os chamamentos sonoros. O M₂₈₃ narra seu surgimento e o jacaré que a roubou é obrigado a devolvê-la. Então o Jabuti se esconde em um buraco deixando apenas o rabo aparecer. Este por estar melado com mel, uma vez ou outra solta uma abelha. Assim, a flauta aparece entre o jacaré, o jabuti e o sariguê. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

Os instrumentos apresentam nomes diversos que podem confundir, mas seu timbre é a particularidade e a identidade sonora que se faz da relação com o material de fabricação. Lévi-Strauss (2004b) lembra que as flautas de bambu e de osso, embora com timbres distintos, se assemelham à flauta doce convencional de hoje.

Na segunda seção da terceira parte intitulada *Ruídos na Floresta*, os mitos se apresentam em harmonia, e *Mitológicas* é considerada como mito: “Este livro sobre os mitos é, a seu modo, um mito.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 24).

Dois personagens são revisados: o tapir que tem papel sedutor e a moça louca por mel. Ambos se afinam entre a sexualidade e a metáfora da alimentação, consolidando um meta-grupo. O tapir é como as Plêiades: responde pela produção de peixes. A sequência estabelece que as Plêiades relacionam-se à personagem *Ceucy*, presente nos mitos amazônicos. A virgem é transformada em estrela pelo irmão. Esta compreensão é acolhida pelos mitos guianenses, e assim segue a narrativa desta seção: (M₂₈₅) *Karib – O tapir sedutor*. A análise corresponde ao código social e os grupos são colocados de acordo com a teoria da sociedade, momento que é preservada a ligação com o parentesco.

O primeiro grupo: irmãos de mulheres e maridos de irmãs em aliança matrimonial objetivam a aliança matrimonial em duas categorias: cunhados e conflitos na expressão normal da vida em sociedade. Isto significa que todo homem, para ter uma esposa, teria que oferecer uma irmã. Porém, não é necessário que ele tenha mais um irmão porque se tornará um fato complicador para os mitos. (LÉVI-STRAUSS, 2004b). O tapir, apesar de animal é considerado irmão do homem. Desta forma, surgem as expressões: “constelação da aliança”; “jogo social da aliança”; “patologia da aliança”, todas respondendo aos termos sociais que explicam a relação que se ligará à cultura da cozinha, um tipo de fissura no interior dos mitos. Assim é considerado: “Ora, assim como a cozinha não pode existir sem fogo e sem carne, a

aliança não se pode instaurar sem estes cunhados plenos que são irmãos das mulheres e os maridos das irmãs.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 283). Esta constelação de aliança é ligada ao ciclo, Estrela esposa de um mortal. Nesta os mitos revelam dificuldades da vida social como: “[...] resultantes do crescimento da população e de uma composição de grupos familiares mais aventurosa do que a bela simplicidade dos modelos poderia conceber.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 284).

Nesta concepção, o pensamento de Rousseau acompanha o **Discurso sobre a origem da desigualdade**. Lévi-Strauss comenta que embora a realidade dos índios sul-americanos não dê a Rousseau o devido lugar quanto ao cerne do discurso, não impossibilitaria (uma vez que uma filosofia moderna poderia auxiliar através destas “narrativas estranhas”) uma retirada de lições e reflexões. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 285). O homem, ao pensar sobre si próprio, apesar das convergências, chegará a algum aspecto trazido de sua história, afinal a cultura é a história dele. Rousseau se referiu ao homem consciente, enquanto Lévi-Strauss, ao olhar os índios americanos na visão inconsciente, enxergou o sentido de pureza. Ambos fazem o resgate desta história de passado que pode não provar nada, mas no trato do próprio homem será inegável sua relação com a natureza.

Encontramos nos mitos uma parte sonora ou condutas acústicas, como diz Lévi-Strauss (2004b). São os sinais pelos chamados rítmicos ou melódicos quando o assobio for melodia. Quanto ao chamado rítmico, as batidas no chão com uma vara em intervalos regulares durante uma caçada são formas de atrair o porco-do-mato, o jaguar ou o tapir. Esta experiência Lévi-Strauss viveu com os *Tupi-kawahib*. Procedendo assim, os animais acreditam na queda de frutos das árvores e são mais facilmente atraídos, costume que influencia as narrativas.

Nos mitos guianenses não são as batidas, mas o chamamento do animal sedutor que se dá ao pronunciar seu nome (conduta linguística, considera Lévi-Strauss adiante), ou ainda é possível se fazer com batidas no chão, na árvore ou na cabaça. No ciclo do animal sedutor existe o chamado assobiado que substitui o chamado percutido: “Para chamar um animal sedutor (que é também malfeitor) é preciso pronunciar seu nome ou bater em alo (chão, árvore, cabaça na água)”. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 287). A teoria dos chamados tem origem sonora e são abordados nas narrativas. O som da batida do bambu no traseiro do herói e a flauta, como instrumento musical assumem, no decorrer dos mitos, papel protagonista. Seja o material de formação da flauta osso ou bambu; com orifícios ou não, o aspecto da comunicação, pelo chamamento assobiado nos mitos guianenses são descritos:

Provavelmente de maneira arbitrária que os mitos guianenses sobre a origem das Plêiades [...] invertem o chamado assobiado e a resposta percutida em três eixos: facão que bate, em vez de facão batido; e a resposta assobiada no lugar de um chamado, mas figurada por uma ária de flauta, na qual o assobio dos deuses agrários bororo e arawak pode desenvolver todos os seus recursos. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 298-299).

A música entre a linguagem articulada e percutida na evolução dos mitos desde o assobio (encontrada também nos Bororo), até chegar aos sons do timbre da flauta, pertence ao conteúdo das narrativas. A frase melódica do discurso musical é comparada mais uma vez ao *leitmotiv*, quando os caçadores e pescadores do vale do Amazonas tocavam para avisar seus regressos. Nos sons, os resultados positivos ou negativos eram anunciados e a comunicação do que traziam também. O som da flauta estabelecia a mensagem:

Em outras regiões, a flauta com orifícios serve, sobretudo, para transmitir mensagens. Contamos com vários testemunhos a este respeito, provenientes principalmente do vale do Amazonas, onde caçadores e pescadores tocavam flauta verdadeiros *leitmotive* para anunciar seu regresso, seus sucessos ou insucessos e o que traziam. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 305).

Diante dos códigos apresentados anteriormente, esta seção inaugura o código acústico com a flauta seguindo diferentes mensagens. Por exemplo: em *Tukano* tocar flauta significa chorar ou se queixar. Entre os *Waiwai* as melodias na flauta identificam várias situações; na língua dos Kalina da Guiana, tocar flauta é “gritar a trompa”, embora seja esta que produz o som e signifique a busca da linguagem. O toque da flauta no mito *Arekuna* (M₁₄₅) comunica o “grito” que distingue um animal. Alguns mitos *Bororo* resgatados sobre o ‘grito’ fazem relação a um som que poderia ser som musical. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 305).

Estes significados dão importância à flauta na comunicação indígena. A música como linguagem social internaliza sentimentos subjetivos e a sociedade não consegue estabelecer uma leitura rígida sobre o pensamento musical. Como observamos na variedade das informações, a sonoridade da flauta emite significados específicos. A flauta tocada indica uma mensagem e neutraliza outras. No leque dos diferentes sons, a comunicação se dá nas narrativas, porque a realidade sonora é ligada mais a intensidade do pensamento mítico. Acrescenta o autor:

Da mesma forma, o uso da música se acrescenta ao da linguagem, sempre ameaçada de tornar-se incompreensível, caso seja falada a uma distância muito grande ou se o locutor tiver má articulação. Ela remedia a continuidade do discurso por meio de oposições mais definidas entre os tons

e de esquemas melódicos impossíveis de serem confundidos porque são percebidos globalmente. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 305).

Lévi-Strauss apresenta detalhes musicais na escrita. Em sintonia, cinco trechos em sequência terão expressões musicais. O primeiro incide:

Se a linguagem pertence ao reino dos pequenos intervalos, pode-se compreender que a música, que substitui sua própria ordem à confusão da outra, surja / como uma palavra mascarada, provida da dupla função que as sociedades sem escrita atribuem à máscara. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 307).

A “palavra mascarada” revela o caráter que a música enquanto linguagem de expressão pode ser confundida mesmo que por pequenos intervalos. Uma sociedade sem escrita, dada à função da máscara, pode não ter a compreensão da música uma vez que esta linguagem tenha a pertença do “reino dos pequenos intervalos”. Os intervalos diferenciam, caracterizam a construção musical e determinam a estrutura. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 307).

O segundo trecho reside na expressão: “a frase melódica é uma metáfora no discurso” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 307). O nome próprio de uma pessoa não diz nada do indivíduo. É um chamamento tanto à metáfora como a frase melódica no discurso. Sendo este musical, a correspondência da música com a frase representa uma pequena ideia musical. E, fechada a seção: *Ruídos na floresta*, a metáfora mais uma vez é abordada: “A música, dizíamos então, é transposição metafórica da palavra”, assim como o nome próprio serve de metáfora para o indivíduo biológico. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 312).

O terceiro trecho está na mensuração dos instrumentos de percussão: tambor, guizos, chocalhos. A referência com os três instrumentos é ligada ao canto. As noções sobre solo e acompanhamento no discurso são tratadas quando escreveu que os instrumentos cantam. Ou seja, fazem o solo e também acompanham quando eles fazem o papel de instrumento acompanhador:

Finalmente, os três tipos de instrumentos musicais colocados no nível superior se ligam ao canto, ou porque eles mesmos cantam ou porque acompanham o canto, o qual se opõe ao discurso falado, assim como este se opõe a um sistema de sinais. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 308).

Os instrumentos tambor, guizos e chocalhos não são harmônicos. São de percussão. Seu uso na inventividade é possível de ser considerado enquanto função solista e

acompanhante. Um cantor pode ser acompanhado por tambor, guizo ou chocalho e a denominação da voz com instrumento muitas vezes recebe o nome de harmonização.

O quarto trecho se dá com a flauta. No chamamento entre a linguagem assobiada e o som próprio do instrumento aqui citado, coloca a expressão: “assobio modulado”. Também conclui quando escreve: “pelo recurso à noção de tonalidade”. Ele continua expondo o assunto:

[...] o sinal assobiado, a linguagem assobiada e o som da flauta. Esta sucessão assegura a passagem do assobio monótono ao assobio modulado e, em seguida, à melodia assobiada. Trata-se, portanto, de um eixo musical definido pelo recurso à tonalidade. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 311).

O assobio no discurso musical é reconhecido pelas definições melódicas porque o ato de assobiar emite notas que organizam uma melodia. A ação de solfejar pode ser substituída pela de assobiar. No entanto, modular o assobio constitui ato de passear pelas tonalidades, podendo ser a mesma melodia em outras alturas. Lévi-Strauss (2004b) definiu nas ideias acima o seu conhecimento musical ao explicar sinal de chamamento no mito.

Descobertas melódicas inspiradas nos rios descritos nos mitos indígenas dão leveza à escrita. A metáfora dos rios pode ligar-se aos ornamentos e aos intervalos nos motivos. A riqueza do assobio se encontra relacionada à atividade do canto, dos aspectos da respiração, das ligações de frases, da emissão das alturas. Lembra os pássaros em *O cru e o cozido* ao se referir aos sons musicais vindos da natureza que empresta ao homem as reinvenções. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

Lévi-Strauss (2004b) no mito M₃₀₃ – *Tacana A educação dos rapazes e das moças* considera a densidade etnográfica existente neste mito que remete em análise ao sexo no nascimento da criança. A análise segue a **classificação de tambores amazônicos**. Neste quinto trecho musical os registros grave e agudo estão separados pelo significado: grande tambor com sons graves para a fêmea e pequeno tambor com sons agudos para o macho. Esta noção sobre as alturas pode ser questionada pelo fato do tambor não emitir sons melódicos, como está na versão. Mas, se considerados pelo material de fabricação esta diferença de timbres é pertinente. Na observação etnográfica, a expressão confirma nossa reflexão: “Esta simbólica pode ser comparada à classificação por sexo dos tambores de madeira amazônicos: o grande tambor que emite notas graves é fêmea; o pequeno, com notas agudas, é macho.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 328).

Ao prosseguir a leitura, a árvore que confecciona o tambor é descrita em *Cecropia peltata* como a árvore do tambor. Ela é oca e produz cordas resistentes. Este é um importantíssimo detalhe que o faz ser considerado um instrumento melódico. Fundamenta-se a explicação de categorizar os tambores como graves e agudos na citação anterior. Vejamos: “Finalmente, a casca fibrosa da *Cecropia* produz cordas resistentes”. (STRADELLI, 1929 apud LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 342). A referência dada às **cordas**, entendemos ser relativa à formação do instrumento musical, uma vez que o parágrafo se detém a esta informação.

Outra árvore mencionada é a *Caesalpinia* identificada como Pau-brasil. Entre vários usos da sua madeira se encontra a fabricação da baqueta do tambor pelos *Tukuna* com tamanho próximo a três metros. Na sua extremidade há um enfeite representando um “focinho de jacaré”. Este instrumento pode ser classificado como macho ou fêmea. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 352). Vários mitos são acompanhados com o tema do bastão do ritmo ao lado do tambor, e demais instrumentos de música em conformidade com a árvore oca. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

O sistro é descrito também como instrumento musical não conhecido na América do Sul, porém encontrado entre os *Kadiwéu*. Na falta do sistro é apresentada outra base representativa atrelada ao velho mundo mítico, que são os instrumentos das trevas. Em seguida, relembra o zunidor. (LÉVI-STRAUSS, 2004b). O zunidor, instrumento detalhado em *Tristes Trópicos*:

São instrumentos musicais de madeira, ricamente pintados, cuja forma evoca a de um peixe achatado, variando seu tamanho entre cerca de trinta centímetros e um metro e meio. Fazendo-os girar pela ponta de uma cordinha, produz-se um ronco surdo atribuído aos espíritos em visita à aldeia, dos quais as mulheres supostamente têm medo. Ai daquela que visse um zunidor: ainda hoje, haveria fortes possibilidades de que fosse morta a pauladas. Quando, pela primeira vez, assisti à sua confecção, tentaram me convencer de que se tratava de utensílios culinários. A relutância extrema que mostraram em me ceder um lote explicava-se mais pelo temor de que eu traísse o segredo do que pelo trabalho de recomeçar. Precisei no meio da noite, ir à casa-dos-homens com um baú. Os zunidores foram postos ali dentro e o baú, trancado; e fizeram-me prometer não abri-lo até Cuiabá. (LÉVI-STRAUSS, 2009a, p. 215).

Encontramos duas informações restritas à notação musical, quando Lévi-Strauss (2004b) aplica a análise na dependência do M_{326a} em ocupar um espaço absoluto ou um tempo relativo. A primeira, diz respeito à escrita das notas no pentagrama, o seteclávio³⁷.

Quanto ao tempo, não observamos correspondência musical, porque se refere ao tempo da natureza nos mitos noite e dia. Entretanto, sobre o espaço absoluto podemos entender tal inserção:



No entanto, esta transposição não é mais pertinente do que seria a do nome das notas da escala em razão de uma mudança da clave. Em casos como esses, o mais importante não é a posição absoluta das notas sobre ou entre as linhas, mas a figura da clave inscrita no início da pauta. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 395).

As sete notas escritas no pentagrama obedecem a uma sequência, uma vez que se organizam cortadas pela linha, e em seguida, entre linhas. Consideramos como um circuito fechado a escala de dó maior: dó, ré mi, fá sol, lá si dó. Podemos ver a repetição da primeira nota ao final. A noção de circularidade acontece nas demais escalas e remete também, à noção de redondo, tanto pela repetição como pela grafia das figuras de notas. Todas elas são esféricas, da mesma forma que a terra da mitologia é redonda e como a casa dos homens se posiciona no centro do redondo.

As notas são identificadas pela posição no pentagrama. Esta determinação se apoia na referência do sinal da clave no início da pauta. Portanto, tomando como referência o nome de uma nota, seja ela da direita ou esquerda, vizinha das notas dos extremos, não apresentará alteração. O mesmo acontece com o mito no aspecto dos extremos. “A mediação consiste antes no equilíbrio entre termos os quais o caráter de extremos não é inerente, mas pode somente resultar da alteração da relação que os une.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 395).

Em seguida, explicita que o mito sendo diurno terá o afastamento da noite e garantirá o reino da luz. Se houver aproximação da noite, garantirá o reino da escuridão, relacionando a indicação de opostos.

A segunda informação musical está na percepção da nota *ré* sustenido, referente ao grito do guariba: “O guariba grita barulhentosamente e em bando, na alvorada e no crepúsculo. Solitário, o preguiça emite durante a noite um grito débil e musical, semelhante a um assobio,

³⁷Seteclávio é o conjunto das sete claves, cada uma tem um desenho diferente. A clave é um sinal que aparece no início do pentagrama e designa a altura das notas. Elas definem a leitura do pentagrama para a altura do instrumento. Uma flauta, por exemplo, usa a clave de sol,  o violino também, porque eles são agudos. Um violoncello tem outra clave, a de Fá  por ser um instrumento grave. No Piano, usam-se duas claves ao mesmo tempo, a clave de Sol e Fá, uma para cada mão, pois no instrumento constam sons graves e agudos. Ver os seis pentagramas na p. 60. Cada dois, com uma mesma clave.

mantendo um **ré sustenido** durante alguns segundos.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 402, grifo nosso).

Como pôde o autor afirmar a nota ré# do grito do guariba? Informação de um ouvido absoluto ou apoiado na consulta de um diapasão? Esta é uma curiosidade por ter especificado a nota ré#. Mais uma vez, a unidade se encontra na diversidade. A notação que restringe a música pode se relacionar ao comportamento animal, a vocalização.

Podemos perceber que Lévi-Strauss realiza na análise a ecologia humana que permite compreender o comportamento humano e as estratégias de utilização dos recursos naturais. Em *Mitológicas* estão presentes os princípios que reúnem a natureza do homem enquanto ser social e a natureza do meio, compartilhado pelo seu ambiente.

A ecologia humana, no contexto temático dos mitos, sensibiliza o leitor às questões ambientais. Mesmo que o conhecimento seja adquirido através da vivência local e com o manejo dos recursos naturais, a cultura de tradição complementa e contribui com o conhecimento científico. A luta pela sensibilização do meio ambiente faz com que temas atuais sejam abordados e processem dados da cultura. Passados 48 anos da primeira edição de *Mitológicas 1: O cru e o cozido*, a ecologia humana já era evidenciada. Com respeito às estações climáticas, aos animais, à botânica e pelos acontecimentos nos mitos, a interação do homem com os recursos naturais pode ser encontrada.

Ao nos referirmos ao imaginário, lembramos a margem do Bestiário. Ressaltamos que no volume 1 as figuras apresentadas em conjunto estão no final da obra, enquanto no volume 2, as figuras dos animais surgem à medida que sucedem nas narrativas.

Considera Lévi-Strauss (2004b) que o sistema comporta no interior vários mitos, uma vez que há transformações. Estas são desdobramentos de partes daqueles e podem ser primitivas ou derivadas. Esta compreensão contribui com os elementos que desmembramos no início deste estudo. Com o olhar da música, enxergamos os mitos pela formação de elementos os quais dividimos em categorias: locais, personagens, ações e outros.

Neste volume os elementos existentes no interior dos mitos são dados como primitivos ou derivados, na análise do autor. Então, relacionados à música, podemos determinar o tema como a proposta primitiva da ideia melódica e as variações temáticas como ideias derivadas.

No decorrer da tese, a ideia de um tema primeiro que propõe vários outros temas em variações nos acompanhou ao ler o M₁ e saber da classificação como mito de referência. Com isto, a própria conceituação do mito incorporou a representação da primeira narrativa. As demais narrativas sucederam pela compreensão das derivações.

As oposições, equivalências que se dão em reorganização ou derivação e os desmembramentos nas relações espontâneas entre os mitos explicaram as relações. As transformações do lado anterior ao posterior não acontecem senão em sentido contrário. (LÉVI-STRAUSS, 2004b). Neste processo, ressalta o autor que os mitos se explicam espontaneamente. Desta forma, a armação, os cortes, as interseções e os cruzamentos acontecem em torno da observação analítica que leva em conta duas possibilidades que ele revela como dificuldades: a história e a análise estrutural.

A história, uma vez absoluta, não depende do pesquisador. É explicada através do comprometimento do observador em não inserir certos fragmentos da matéria mítica, que é heterogênea na própria história, no sentido que todas as informações não foram amadurecidas ao mesmo tempo como Lévi-Strauss trata, “no mesmo ritmo”, possibilitando alterações na espessura de diacronia, modificando “ao antes e ao depois”. Para melhor compreensão, cita o autor:

[...] em um momento qualquer na matéria mítica traz sempre com ele certa espessura de diacronia, pelo fato de esta matéria, heterogênea na massa em relação à história, é formada por um conglomerado de materiais que não evoluíram no mesmo ritmo e que, portanto, são qualificados diversamente, no que diz respeito ao antes e ao depois. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 332).

Em segunda possibilidade, decorre a análise estrutural, quer por onde se estabeleça o começo da investigação, haverá pontos de incerteza nos mitos. Como por exemplo, o mesmo acontecimento pode se dar em lugares diferentes, e esta transformação do local é um ponto que altera a estrutura dos mitos e conseqüentemente o campo da investigação. (LÉVI-STRAUSS, 2004b). Dessa forma: “[...] qualquer que seja o ponto de partida empírico escolhido, os resultados mudarão de natureza, à medida que a investigação prosseguir.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 333).

Diante desta dificuldade, a análise estrutural explora em caráter de movimento espiral, como se referiu anteriormente: “Tudo se passa, portanto como se nossa pesquisa, enrolando-se em espiral [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 353). Pesquisa em espiral e um conjunto de procedimentos analíticos são dados: cadeia sintagmática, conjuntos paradigmáticos, e através da ação catalisadora, a estrutura aparece cristalina e não se revela em caráter absoluto quando dispõe o M₃₀₃ sobre a educação dos rapazes e moças. Lembra Rousseau: “Deste ponto de vista, M₃₀₃ inova, pois consiste em um tratado de educação mista que convida para sentarem nos bancos da mesma escola, Emílio da família jê e Sofia das tribos guiano-amazônicas.” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 335).

As relações filosóficas sobre a educação da narrativa do M₃₀₃ com Rousseau, revelam como crianças são tratadas como adultos. Mesmo que o homem seja visto na criança, *O Emílio* não se instala nessa, mas na educação em um processo natural de aprendizagem onde a situação promove a educação no processo natural. A sensibilidade que o homem traz no nascimento vai se modificando com os objetos e com o meio. No trecho que aparece a personagem *Sofia*, quando reconhecem que existe um deus, a sabedoria é rebuscada como preparativo para se tornar a esposa de *Emílio*. Em correspondência à narrativa, os ensinamentos são dados ao rapaz com relação às condutas para a prática da caça enquanto para a moça são os cuidados com filhos, produção de tecelagem e cerâmica. Enfim, um conjunto de instruções inclui-se neste mito. (LÉVI-STRAUSS, 2004b).

No final do livro (com relevância), as análises histórica e estrutural estão na formação da obra, quando escreve:

Pois, na medida em que, aquém da diversidade aparente das sociedades humanas, a análise estrutural visa remontar a propriedades fundamentais e comuns, ela renuncia a explicar, não as diferenças particulares, das quais sabe dar conta, especificando em cada contexto etnográfico as leis de invariância que presidem sua geração [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 446).

Na cadência: sedução, virgindade, conhecimento da natureza vegetal e animal, das origens, estrelas, chuvas, secas, da prática do incesto, da sexualidade, casamento, culinária, feminismo, dominação, puberdade, fidelidade, parto, caça, violência, assassinatos e muitos outros temas. As transformações, as ambiguidades e/ou ambivalências revelam nos mitos seus significados. Embora o campo da variação ocorra pela repetição ou temporalidade, as demarcações pelos opostos prevalecem na análise.

Questionamos se opostos estão para os mitos ou para a ordem da sociedade indígena observada? Lévi-Strauss fez um levantamento sobre os pensamentos indígenas pelas oposições. O pesquisador que também se põe no duplo de opostos: viagens/pesquisas; permanências/realidades; Brasil Central e a realidade do Paraná com relação aos rios desta região; os *Nambikwara* e os Guianenses se estendendo da Amazônia, Venezuela e Bolívia até o Paraguai; os mitos europeus e japoneses, os ameríndios do sul e do norte. Os extremos geográficos, pelas oposições são vistos na condição de professor da Universidade de São Paulo e pesquisador de campo, vindo da França, na década de 1935, época que gerava comportamentos em oposição.

Suas experiências, como pesquisador de campo na área da cidade, mostram o homem urbano e camponês. Lévi-Strauss (2009a) no Brasil conviveu com a carne comprada em açougues de Cuiabá reservada para consumo de vários dias no decorrer da pesquisa de campo. Em sua expedição no Mato Grosso conviveu com a técnica da carne exposta ao sol todos os dias.

Este fato se opõe aos restaurantes frequentados nos Estados Unidos, onde também realizava pesquisa na companhia do linguista russo Roman Jakobson e demais músicos como Darius Milhaud. A ópera de Debussy, *Peléas et Mélisande* com os cantos, recitativos e coros da casa dos homens, (LÉVI-STRAUSS, 2009a) faz oposição à marchinha de carnaval tocada no Rio de Janeiro na época: *Mamãe eu quero*. (MACIEL, 2009). Estas obras musicais lembradas por Lévi-Strauss condiziam com o acervo de contrastes musicais que a vida oportunizou, ora liberdade à pesquisa, ora exílio da França.

As simetrias nas narrativas parecem com a inadequação do uso da cerca à vida indígena. A forma redonda de convívio representava nas posições das cabanas a coesão do pensamento. Então o conhecimento compartilhado na sobrevivência e na vida prática da pesquisa de campo, absorveram o pensamento natural indígena, o exemplo da cura, do respeito à natureza. O poder no exercício dos reinos vegetal e animal se cruzam. Os mitos aparecem antes da medicina, da ecologia humana e da economia. Os mitos cultivam o som de uma sociedade abastecida de conhecimentos diante da simétrica sociedade que se põe como observante.

Lembramos neste contexto que mel, tabaco, fogo, cinzas, oco, árvore, animais, humanos e instrumentos proporcionaram um levantamento harmônico em *Do mel às cinzas*, tal as harmonias de Beethoven, considerado por Lévi-Strauss (2004a) como compositor da mensagem e das ambiguidades. Por assim ser, demonstrou a surpresa na estrutura da composição. À análise e aos ouvintes, se pôs a favor da criação, caracterizando sua própria ação na quebra e na rigidez da estrutura, pondo um elemento novo. A finalização dos mitos neste volume tornou uma compreensão beethoviana, em tonalidades à harmonia. Uma melhor compreensão sobre o assunto é exposta pelo pesquisador:

Como os acordes que finalizam as sinfonias de Beethoven, em relação aos quais sempre nos perguntamos por que o autor quis tantos e o que o fez desistir de acrescentar alguns outros, elas não concluem um desenvolvimento em curso. Este já tinha esgotado todos os seus recursos, mas também era preciso que um meio metalinguístico permitisse enviar um sinal de fim de mensagem, obtido pelo enquadramento de sua última frase no sistema, tornado presente por uma vez, dos tons que tinha contribuído,

durante toda a duração da transmissão, para comunicar melhor suas nuances, modulando-o de várias maneiras. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 242).

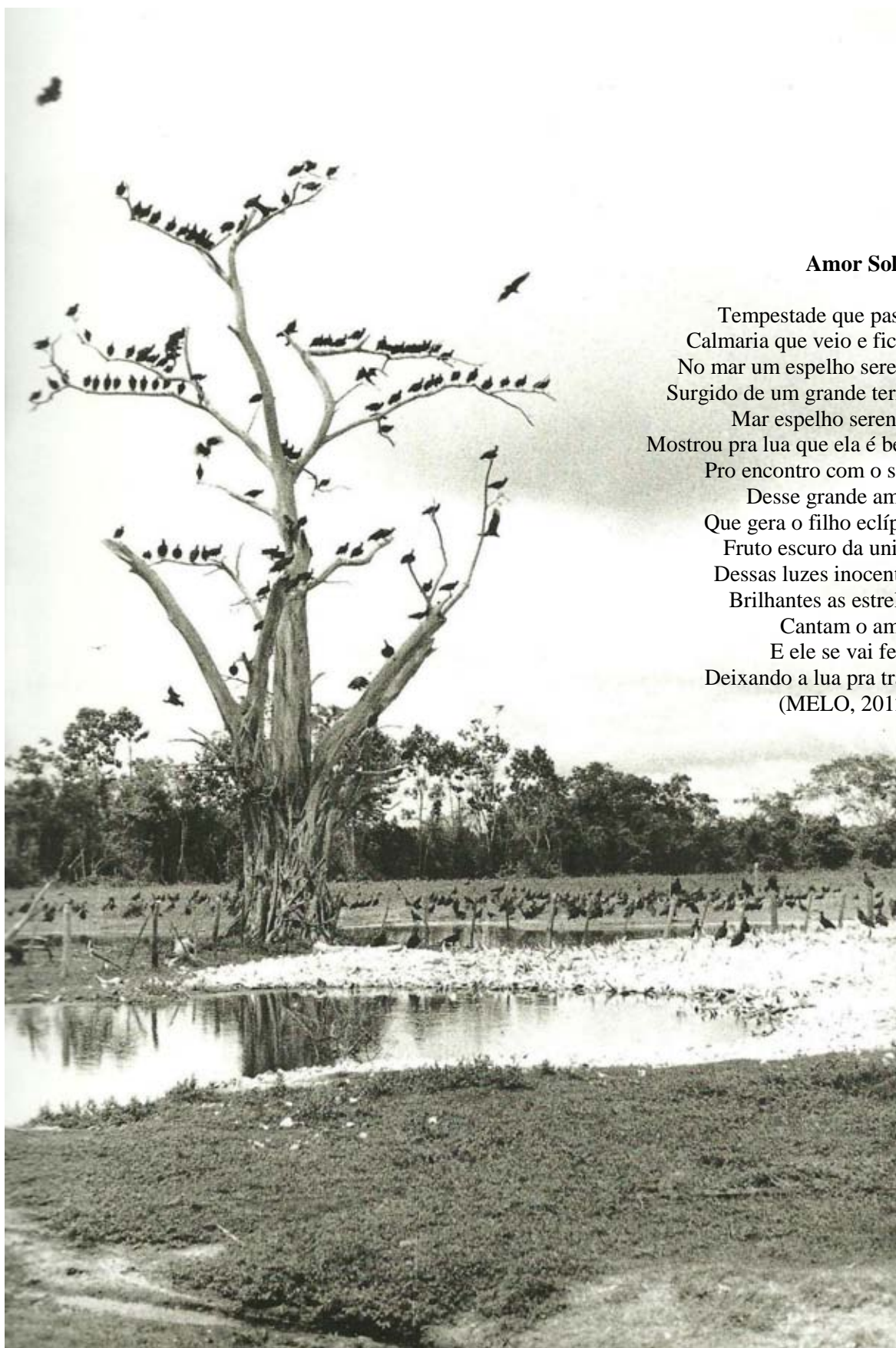
Os mitos operam no inconsciente através dos arquétipos e a noção daqueles desempenha papel importante no pensamento mítico que se põe esférico. Lembramos primeiramente Serres, quando se referiu às recordações: “O inconsciente é o corpo, quanto menos ele pesa mais se torna leve e aéreo em virtude das adaptações conquistadas”. (SERRES, 2004, p. 76). Neumann, discípulo de Jung, ao narrar em sua obra *História da origem da consciência* recuperou a compreensão pelos uruborus, as serpentes que se alimentam da cauda, remetendo a vida pelo redondo:

São as fases de uma consciência do ego infantil que, embora já não sendo embrionária e possuindo existência própria, vive ainda no redondo, de que ainda não se desprende e do qual mal começa a se distinguir. Esse estágio inicial, em que a consciência do ego ainda se encontra no nível infantil, é marcado pela predominância do lado maternal da uruboros. (NEUMANN, 2008, p. 31).

Esta vida sobre o princípio do redondo também leva a crer o nascimento do masculino que surge da mãe atribuída à cavidade do redondo. Esta reflexão também faz lembrar da passagem bíblica em que Nicodemos pergunta a Jesus: “Como pode um homem nascer, sendo velho? Porventura pode tornar a entrar no ventre de sua mãe, e nascer?” (PEIXOTO, [19--a], p. 773). O significado estaria no surgimento de um homem superior, e moralmente melhor no sentido espiritual. Como maneira análoga à vida inconsciente do ser, que também permanece inicialmente no plano redondo, lemos: “Assim, o grande redondo da uruboros se estende como uma abóbada por sobre a vida do homem, no começo envolvendo-o quando na aurora da infância e – com uma nova forma – tornando a acolhê-lo do fim [...]”. (NEUMANN, 2008, p. 45-46).

A volta ao ventre da mãe pensada por Nicodemos e a reflexão da vida, pela uruboros alinham ao M₇₉, argumentado pelas alturas, na parte da Fuga nesta pesquisa. O jovem que costumava fabricar as flechas e voltava todas as noites ao ventre da mãe. Certa vez, ela não estava, havia desaparecido. Ele assim se transforma em raio e sobe ao céu, levando o arco e a flecha, quebrando as armas em pedacinhos que se transformaram em estrelas. Isto é uma combinação: ligar o ser da terra ao céu como um ser dependente do espiritual, ou mesmo espiritual. “E, enquanto o homem existir, a perfeição continuará a manifestar-se como o círculo, a esfera e o redondo; e a Divindade Primal, que é suficiente em si mesma, assim

como o eu que ultrapassou os opostos, reaparecerão na imagem do redondo, a mandala”.
(NEUMANN, 2008, p. 29).



Amor Solar

Tempestade que passa
Calmaria que veio e ficou
No mar um espelho sereno
Surgido de um grande terral
Mar espelho serenou
Mostrou pra lua que ela é bela
Pro encontro com o sol.
Desse grande amor
Que gera o filho eclipse
Fruto escuro da união
Dessas luzes inocentes
Brilhantes as estrelas
Cantam o amor
E ele se vai feliz
Deixando a lua pra trás.
(MELO, 2012).

5 ALLEGRO - MITOLÓGICAS 3 E A LINGUAGEM MUSICAL

Em *allegro*, termos da linguagem musical contextualizados com os mitos em *A origem dos modos à mesa* serão destacados como a tônica do acorde. Entre canoa, sol e lua, que são temas predominantes nos mitos nesta obra, estão palavras usuais da música.

As oposições espaciais nos volumes anteriores ganham ênfase em *Mitológicas 3* quando a ligação entre a superfície, a terra e os céus é revelada. Lévi-Strauss faz apresentação dos mitos referentes ao hemisfério norte, embora no quarto volume estes sejam essencialmente alargados: “Por outro lado, a origem dos modos à mesa também leva de volta ao ponto de partida de *O cru e o cozido*, mas escolhe um trajeto diferente, que o obriga a transpor os espaços imensos que separam os dois hemisférios do Novo Mundo.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 10).

O plano de horizontalidade apresentado nos mitos das origens é estabelecido pelo sentido da superfície. Por exemplo, os mitos que narram a origem do tabaco, do fogo, da água e demais elementos mostram o homem e sua relação com o meio ambiente. Neste terceiro volume, entre os códigos analisados, que é uma técnica de observação de Lévi-Strauss, o sentido vertical está presente pelo código astronômico: “No caso que nos ocupa, a passagem decisiva parece situar-se no nível do código astronômico, no qual as constelações [...] cedem lugar nos mitos recém-introduzidos. Há corpos celestes singulares como o sol e a lua, [...]”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 13). A comunicação do homem nos mitos se estabelece mais na relação com os céus.

Vemos um tema central neste volume: o percurso da viagem da canoa em conexão com o sol e a lua. As formas de pensamento no plano da verticalidade terão destinos também nas origens quando for tratada a origem das constelações, por exemplo: mitos que falem da origem e das manchas da lua, da origem do sol, da noite ou do dia.

Da forma que o mito de referência (M₁) *Bororo, O desaninhador de pássaros* foi identificado como protagonista da tetralogia; também o mito *Moça louca por mel*, em *Mitológicas 2*; o mito da América do Norte (M₃₅₄) *Tukuna, o caçador Monmaneki e suas mulheres* se propaga com papel de mito de referência deste hemisfério. (LÉVI-STRAUSS, 2006). Vejamos o que informa o autor:

Na verdade, desde o início deste livro, discutimos um só mito. Todos os outros que introduzimos sucessivamente o foram na intenção declarada de compreender melhor aquele de que partíramos, o mito tukuna M₃₅₄, que

conta as desventuras conjugais do herói Monmaneki. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 179).

Lévi-Strauss (1978) faz ligação entre o *leitmotiv* na composição de Wagner e o termo mitema na composição dos mitos. Desta maneira, o tema musical o qual prenuncia o personagem e suas aparições no decorrer da ópera se relaciona aos mitos, porque entre as narrativas há reincidências de temas. Como exemplo, citamos os mitemas que falam do pássaro, do batráquio que se encontra na canoa: “[...] o mitema da canoa opera a interseção entre a conjunção e a disjunção”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 175).

Nas variações seguintes, dois mitemas são considerados. O primeiro, na análise entre três mitos (M_{474} - M_{476}) quando pôde observar a interseção: “Em primeiro lugar, o colar de contas mágicas e a cabeça cortada de M_{474} , M_{476} , a cabeça ou o escalpo com contas de $M_{475A,B}$, constituem manifestadamente variantes combinatórias do mesmo mitema”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 312). O segundo se refere, tanto ao mito da América do Sul como da América do Norte sobre o período de menstruação da mulher na relação com uma criatura manca aperiódica. Cita o M_{24} : “Decorre do que precede, primeiro, que na história dos irmãos solteiros, a heroína ferida no flanco ou na axila representa uma mulher menstruada e, ainda que esse mitema se opõe ao da mulher que fica manca na série simétrica”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 315).

Entre dois mitemas acerca da transformação da canoa, sobre a proteção dos ocupantes das águas perigosas simbolizada por uma arca sagrada chamada de barco, vemos:

Em ambos os casos, num eixo vertical ou horizontal e sempre também temporal, a mesma fórmula exprime as propriedades dos dois mitemas, aquela que nos permitiu definir a canoa como interseção entre a união e a disjunção, e que podemos reproduzir, aplicando-a agora à aldeia de verão. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 418).

A viagem de canoa tem relato muito significativo ao longo dos mitos, a começar pelo lugar dos viajantes, do timoneiro e do remador: “Na canoa, os lugares importantes são do remador e do timoneiro.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 121). Às vezes, o homem ocupa a popa e a mulher a proa: “[...] o homem se pôs na popa, a mulher na proa, e o cão sentou-se no meio”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 133). Os lugares dos viajantes têm importância fundamental, assim como a noção de sentido do itinerário. Às vezes, este sentido é chamado contrário à natureza, mesmo que o rio apresente sentido de mão dupla. A este, Lévi-Strauss chama “motivo”, termo da análise musical: “O motivo dos rios de mão dupla confirma,

portanto, por sua distribuição, a homogeneidade do grupo, apesar da distância geográfica entre as tribos.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 156). Este motivo de sentido do rio, põe em ação o código astronômico para tornar compreensivo os opostos, como determina a direção dos astros Sol e Lua: “[...] até muito recentemente as canoas indígenas ainda traziam os símbolos do sol e da lua.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 124).

A canoa, o sol e a lua determinam mitemas por estarem incluídos nos mitos. “Todos os que já viajaram de canoa sabem que uma navegação que dura algumas horas rio abaixo pode exigir vários dias quando realizada no sentido contrário.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 148).

A mensagem da canoa interliga os astros Sol e Lua que são também considerados mensagens, a condição de passageiros no lugar de timoneiro e remador adquirem participação poética nos mitos:

Cada um dos lugares nomeados fornece referências genealógicas e mitológicas, neste último caso por intermédio das gravuras rupestres. Pouco depois o mesmo observador diz: ‘Na canoa, os lugares importantes são o do remador e o do timoneiro. Quando uma mulher viaja com homens, ela sempre fica no leme, pois é a tarefa menos pesada; ela pode inclusive amamentar seu bebê enquanto guia a embarcação... E se a viagem for longa, escolhem o homem mais forte para remar na proa. Na ausência da mulher, o homem mais fraco ou o mais velho fica na popa [...]’ (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 121-122).

No pensamento dos índios, sobretudo sul americanos, a concepção de céu demarca o tempo, delimita o ponto de partida que será o dia e a ideia de noite. Esta fundamentação se encontra também nos mitos de origem. Em alguns mitos guianenses o sol e a lua aparecem como personagens humanos, às vezes em uma relação de irmãos. (LÉVI-STRAUSS, 2006). A sexualidade assume papel instável. “Essa equivalência lança uma nova luz sobre um problema discutido alhures o que levanta a instabilidade do sexo dos astros, não apenas de uma população a outra, mas nos ritos e mitos de uma mesma população”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 272). A condição hermafrodita da lua e também a posição do sol como mãe das mulheres e da lua como o pai dos homens mostra um campo de variação enorme na definição dos astros no decorrer dos mitos. Em alguns mitos o sol e a lua apresentam mesmo sexo. (LÉVI-STRAUSS, 2006).

A delimitação dos períodos noite e dia concorre que sejam vistos como símbolos entre castidade e sensualidade: “Os mitos, que ligam a castidade ao dia e a sensualidade à noite, concordam, da Amazônia até a terra do fogo, em ver na alternância entre dia e noite a condição normal das relações conjugais”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 158). Esta alternância

influi também na caça. “Quanto maior a caça mais tarde a lua aparece.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 114). Para a tribo *Cubeo*, a lua é mais importante porque representa o sagrado. Para os *Iroqueses* a lua é fêmea e o sol é macho. O sol às vezes se apresenta vesgo, estrábico ou zarolho. (LÉVI-STRAUSS, 2006). A lua pode ter sido um índio ou irmã do sol. Esta mensagem a respeito destes dois elementos influencia diferentes aspectos da cultura dos índios. O dia é dedicado ao trabalho, enquanto a noite é reservada para cerimônias noturnas. Assim, a lua representa um período sagrado e em algumas tradições míticas o sol não tem nenhum papel importante. Ele fica sozinho enquanto ela tem a companhia das estrelas. Pode se encontrar diferentes campos de dominação religiosa, social e econômica nesta repercussão entre o sol e a lua: “Conta-se na Amazônia [...] que o sol e a lua foram antigamente noivos, mas seu casamento pereceu impossível, porque o amor do sol incendiara a terra e as lágrimas da lua a inundariam. Por isso eles se resignaram a viver separados.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 163).

Em determinado momento os três aparecem em conjunto: a canoa, o sol e a lua: “A canoa resolve o dilema. Os astros embarcam juntos, mas as funções complementares que cabem aos dois passageiros, um que rema na frente e o outro que dirige a embarcação atrás, obrigam-nos a escolher entre a proa e a popa e a permanecerem separados.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 164).

Sejam índios do hemisfério Norte ou Sul, ambos atuam em opostos, podendo embarcar os dois astros nesta viagem, rumo a um sentido que privilegie concordâncias entre noite e dia, leste e oeste. Um sistema periódico que influencie a passagem da natureza para a cultura, chamados de ordem cósmica para ordem social. Um exemplo de seres periódicos se refere às mulheres. Tanto nos mitos da América do Norte como do Sul, a menstruação, a duração da gravidez até o parto demarcam um tempo semelhante como as fases ou a duração da lua, ou ainda a margem de noite e dia. O tempo dos mitos é medido. Mediante a periodicidade feminina, lemos:

A passagem da natureza para a cultura exige que o organismo feminino se torne periódico, pois tanto a ordem social quanto a ordem cósmica seriam comprometidas por um regime anárquico no qual a alternância regular entre dia e noite, as fases da lua, as menstruações femininas, a duração fixa da gravidez e a marcha das estações não se reforçassem mutuamente. É, portanto, enquanto seres periódicos que as mulheres podem pôr em risco a ordem do universo. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 199).

Três pontuações condicionam a disputa entre estes astros: O registro astronômico, o sociológico e o psíquico, a exemplo sistemático da duração. Da disputa entre o sol e a lua que se constitui tema na mitologia norte-americana gera a aparição do porco-espinho. Este animal da floresta é o personagem da mitologia norte-americana que prevê o inverno e exerce influência na decoração e na arte dos bordados na mão das moças. Se as mulheres recebem educação diferenciada é porque são seres periódicos e celebram desta maneira. Este animal alia-se aos modos de vida, privilegiando o bordado como atividade que mobiliza o código sociológico:

A arte do bordado com espinhos constitui, portanto, a mais refinada e elevada expressão da cultura material [...] Os Menomini dizem que ‘a arte do bordado em espinhos era ao mesmo tempo penosa e perigosa... As pontas afiadas... Furavam os dedos... E quando eram cortadas para ficarem iguais, elas podiam pular nos olhos e cegar. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 225).

O bordado representa algo mais na cultura da sociedade dos *Menomini*. Ele é considerado um talento valorizado, e nas mais variadas versões este fato se encaminha como uma ocupação refinada que gera influência na castidade. Na virtude das moças, elas passam a usar um cinto de castidade feito de fios de cordas. Algumas usavam durante duas semanas de casadas e a lua de mel acontecia só por meio de conversas. Sobre a educação das jovens, o mito M₄₂₈ mostra que seu aprendizado respeita o tempo fisiológico: ora remete à natureza, ora à cultura. (LÉVI-STRAUSS, 2006).

Os mitemas destacados no volume 3 podem relacionar as obras musicais que se inspiram nas temáticas dos astros sol e lua. Para exemplo da lua recolhemos: a sonata para piano n. 14, op 27, n.2: *Ao Luar*, de Beethoven; da ópera *I Puritani*, segunda parte, de Bellini: *Vien, diletto, è in ciel la luna!*; *Clair de Lune*, da suíte *Bergamasque*, n.3, de Debussy; *Mondnacht (Liederkreis op. 39 n° 5)*, *Noite de Luar*, de Schumann; *An den Mond*, D 259, poema de Goethe que Schubert musicou; e da ópera, *Der Freischütz*, ato II, de Weber, Nr. 10 Finale: *Milch des Mondes fiel aufs Kraut!* Nesta mesma ópera, *Der Freischütz*, ato I, encontra-se alusão ao sol, Nr. 2 *Terzett mit Chor: Oh, diese Sonne*.

Para o astro sol, vemos: *Kindertotenlieder, Num will die Sonn so hell aufgehn*, de Mahler; e *Cantico del Sol* di San Francesco d’Assisi, S. 499, de Liszt.

Cumprе salientar, ainda, em relação ao sol que os Concertos dos três Tenores realizados nas Termas de Caracala (regência de Zubin Mehta) e Paris (regência de James Levine), além de divulgarem a ópera nos círculos populares consagraram entre os apreciadores de música erudita algumas canções, destacadamente *O Sole Mio*, de Eduardo de

Capua. Apesar do vocábulo sol em italiano ser *sole* não parece haver dúvida de que o **sol** empregado por Liszt corresponde em português ao astro-rei. É preciso não esquecer primeiro que São Francisco de Assis viveu no Século XIII e o texto por ele escrito foi musicado por Liszt. Segundo: seus escritos foram realizados no dialeto da Umbria e não no da Toscana, em que Dante Alighieri escreveu *A Divina Comédia* e que no século XIX foi adotado como base na língua italiana.

Uma grande festa dos índios das Planícies entre a tribo *Arapaho* e demais povos é mencionada. Há a dança ao sol e música neste ritual. É uma cerimônia organizada com a participação de todos os integrantes da tribo e também de convidados. O ritual se dava quando no momento da caçada coletiva na chegada da primavera, os índios seguiam rumo ao tronco central, que simbolizava um caminho ao céu. Lá, os cantos e os assobios são comentados: “O tronco destinado ao mastro central era atacado e derrubado como se fosse um inimigo. Os ritos, cantos e danças aconteciam debaixo desse pavilhão coletivo”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 190-191).

Outra informação sobre a dança do sol: “O ritual é realizado em torno de um mastro que representa o caminho do céu. Em volta desse mastro os índios das Planícies dançam e assobiam para imitar o grito do pássaro-trovão. Os Xerente só instalam seu mastro depois de terem ouvido as vespas ‘assobiadoras’ [...]”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 192).

A flauta é abordada em sequência. Dada a análise da periodicidade dos mitos, pelo código astronômico. Tal instrumento é ressaltado pela tribo *Baniwa* que distingue dez espécies de flautas sagradas. (LÉVI-STRAUSS, 2006). Na variação do M₄₈₀ *Blackfoot: cabeça vermelha*, a função do poder de sedução é dada à flauta: “Felicíssimo por se ver livre de seus inimigos, o sol ensina os ritos de guerra a seu protegido e lhe dá uma flauta mágica para seduzir as moças”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 330).

Após análise comparativa dos mitos onde rituais da agricultura, da caça e da guerra foram tratados, a harmonia aparece entre as categorias e a função do baixo contínuo:

O diagrama ilustra bem o caráter contrapontístico que apresenta todo o sistema mítico e ritual. Pois se uma série – agricultura-caça-guerra – é progressiva, enquanto a outra – primavera-inverno-outono – é regressiva, elas se harmonizam juntas como o que poderíamos chamar de baixo contínuo [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 407).

Sobre a gênese dos mitos, Lévi-Strauss (2006) declara que podem e devem ser interrogados, como um estudo anatômico com peculiaridades. Neste pensamento, relembra Darwin que, em conformidade às descobertas da origem dos seres vivos, antes da teoria

tematizada, os estudos que a antecederam não podem ser apagados como os de Linné e Cuvier. Nesta postura, explica que a matéria mítica vinda de um ponto anterior deve ser interrogada.

A despeito da interrogação traz o pensamento de Saussure sobre o aprofundamento do estudo das coisas: “À medida que aprofundamos a matéria proposta ao estudo linguístico, convencemo-nos cada vez mais dessa verdade [...] que a ligação que se estabelece entre as coisas preexiste, nesse campo, às próprias coisas, e serve para determiná-las”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 237). Após a narrativa *Disputa dos astros*, o M₄₆₁ da tribo *Mandan* reitera a avaliação acerca da heroína *Seda-de-milho*, lembrando Saussure mais uma vez, no aspecto de aprofundamento das coisas. Também acrescenta que o ciclo dos *Nibelungen* o inspirou:

É fato que, quando se vai ao fundo das coisas, percebe-se neste campo, como no campo aparentado da linguística, que todas as incongruências do pensamento provêm de uma reflexão insuficiente acerca do que é identidade ou das características da identidade quando se trata de um ser inexistente como a palavra, ou a pessoa mítica, ou uma letra do alfabeto. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 284).

Esta condução remete a noção do *bricoleur* e também do caleidoscópio. Ambos elucidados por Lévi-Strauss porque diz respeito ao mito. Sendo o mito um conjunto de fragmentos, a probabilidade de gerar novos mitos é imensurável, basta que haja permutação de uma só partícula anterior. Sua fertilidade se propaga cada vez que um fragmento por menor que seja, mude de significado ou se desloque. A permanência do material interior do mito proporciona a conservação, embora não legitime. Com isto, sabemos que ao ouvir, ler ou mesmo interpretá-lo, transcende a permanência do seu estado puro. A dinâmica do material mítico interior vibra à medida que é interpretado. Sobre esta mobilização, escreveu entre a língua e a cultura: “Encarado de um ponto de vista empírico, todo mito é um tempo primitivo em relação a si mesmo e derivado em relação a outros mitos; não se situa em uma língua e em uma cultura ou subcultura, mas no ponto de articulação destas com outras línguas e outras culturas”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 622).

Poderíamos classificar a partir de uma matéria original os muitos mitos como evoluções. Na sua recondução um mito aumentativo poderia gerar um diminutivo e vice versa. A operação das transformações seria constante. Sobre essa limitação dos mitos, considerando mitos em expansão, escreveu o pesquisador:

O mito agrega sim elementos de outros mitos, que deles se desligam facilmente, ainda mais na medida em que integravam conjuntos paradigmáticos muito ricos, cuja coerência era muitas vezes encoberta pela complexidade. Em seguida, e principalmente, a necessidade de cobrir períodos cada vez mais curtos obriga, por assim dizer, a esticar o mito por dentro. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 117).

Neste repertório, o estilo romanesco é definido várias vezes. O novo estilo influi nas transformações dos mitos, como exemplo, daqueles das regiões distantes. Lévi-Strauss mais uma vez cultiva a relação do mito com a música, usando a expressão dos grandes intervalos.

Comum ao mito e a música, essa dialética entre o próximo e o distante os coloca a ambos diante da mesma alternativa: para o mito, torna-se romanesco (ou continuar romântica, para a música) permanecendo fiel aos pequenos intervalos, ou então continuar mítico (ou crer que ela se torne estrutural) por uma volta à prática dos grandes intervalos, que se tornam tanto mais ostensivos na medida em que a distância entre eles, em vez de já se encontrar na natureza do sistema, provirá do artifício – trata-se de obter grandes intervalos mediante o repúdio sistemático dos pequenos. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 172).

As abordagens na análise serão consideradas abreviadas se o tempo que surge no pensamento mítico mediar as relações de espaço. O gênero romanesco, chamado também estilo romanesco, propõe proximidades nos mitos fazendo com que a noção de espacialidade seja pré-concebida. (LÉVI-STRAUSS, 2006). Concorre então, que a duração da história seja dimensionada como pano de fundo, como se os afastamentos fossem minimizados: “Mostramos, enfim, que essas reduções, tal como se operam nos mitos, seguem as mesmas vias pelas quais, num plano totalmente diverso, um estilo romanesco surge no seio da própria mitologia”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 14).

Esse movimento interior dos mitos pela noção dos elementos interiores transmite paralelamente a reflexão no estilo romanesco. Dada a repetição, a mensagem do mito faz com que no processo dialético haja desagregação ou agregação. Dessa forma, o gênero romanesco vincula-se porque a profusão dessas partes gera um deslocamento similar aos temas romanescos em seu interior:

Mas não é isso, sempre, um romance? O passado, a vida, o sonho carregam imagens e formas deslocadas que assediam o escritor, quando o acaso, ou alguma outra necessidade, desmentindo aquela que foi outrora capaz de engendrará-lo e dispô-los numa verdadeira ordem, preservam ou recuperam nelas contornos dos mitos. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 118).

Ao explicar a narrativa, o autor, mais uma vez, destaca a criação romanesca na obra. “O folhetim, último estado da degradação do gênero romanesco, encontra as formas mais baixas do mito, que são elas mesmas o primeiro esboço da criação romanesca em seu frescor primeiro e sua originalidade”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 117).

É natural que a leitura dos mitos instaure paisagens na mente do ouvinte, à proporção que vão sendo construídos os acontecimentos. A propósito, em M₄₅₈, *Mandan: as férias do sol e da lua* é destinado a um jovem que recebeu formação musical apenas na infância. (LÉVI-STRAUSS, 2006). Em seguida, a narrativa foi lida mais uma vez com a sonata de Beethoven: a *Tempestade* relacionando o tema com os acontecimentos. Formulamos a questão: O que lembra este tema para você? Ele respondeu: “O encontro do sol com o coioite” (informação verbal)³⁸. Em seguida desenhou a história.

Na intenção do mito ser escutado, não se determina um conhecimento pré-concebido. No decorrer da narrativa é que se desencadeia a sucessão de imagens construídas a despeito do ouvir. Através dos sons, a música permite que as paisagens sonoras se desenvolvam na mente do ouvinte. Não se confirma isto. Se o mito for escutado com um exemplo musical, a percepção pode ser alargada. Isto porque na imaginação o caráter da emoção será centrado pelos sons.

A composição musical, por ser uma linguagem com estrutura, - onde exista princípio, meio e fim - pode conciliar a linguagem dos mitos pela escuta, como aconteceu no exemplo prático acima. Cada vez que o tema da sonata (tema musical) reincidia o jovem compreendia a ação do sujeito (personagem mítico diante dos demais ou nos ambientes). As referências atribuídas ao mito, em conformidade com a música, são narradas pelos sons.

Os sons em *A origem dos modos à mesa* se restringem à postura da educação sobre o ato de mastigar quando diferenças entre as Américas são avaliadas. Lévi-Strauss (2006) esclarece que na nossa cultura não é permitido de forma nenhuma o ato da mastigação produzir som. Porém, no caso dos índios da América, depende das situações. Sendo a mastigação silenciosa ou com barulho se abstrai a noção musical entre o som e o silêncio.

À proporção que os mitos sucedem em acontecimentos é atraída por antecipação uma história pré-mítica. O silêncio vincula-se ao som anterior, se referindo aos mitos. O ruído da mastigação se dá mediante a existência do silêncio à mesa. Então a mastigação, sendo sonora ou silenciosa, marca a passagem do alimento cru para o cozido, como também uma qualificação cultural no ato de comer: “Assim parece que num certo sentido, entre os povos

³⁸Informação fornecida por Breno César Franklin Gomes, em Natal-RN, janeiro de 2012.

que chamamos de primitivos, os modos à mesa constituem uma espécie de código livre, cujos termos eles sabem combinar para transmitir mensagens distintas”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 451).

Modos característicos de uma sociedade, seja por um código livre, como caracterizou Lévi-Strauss, relembram as regras dos bons hábitos levados à mesa do ocidente. Os modos de comportamento durante as refeições falam da passagem da natureza à cultura. Os sons não se originam dos alimentos, mas do ato de mastigar (natureza) ao ato de ser ouvido (cultura). (LÉVI-STRAUSS, 2006). Como exemplo, citamos o mito *Timbira*:

No mito dos Timbira do Brasil Central (M₁₀), um jovem de sexo fracamente marcado, [...] hospedado por um casal cuja mulher está grávida, não deve fazer ruído ao mastigar carne grelhada. Num mito dos Arapaho das Planícies da América do Norte (M₄₂₅-M₄₂₈) uma mulher de sexo fortemente marcado [...] deve fazer barulho ao mastigar um pedaço de tripa ensopado. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 449).

A linguagem musical no contexto dos intervalos é utilizada várias vezes. Em *Amalivaca* (M₄₁₅), Lévi-Strauss lembra que a mãe (personagem da história) resolve quebrar as pernas de suas filhas. Deste acontecimento ele faz analogia ao mesmo tempo interrogando: “[...] como faz a música serial, quando se vale dos grandes intervalos para quebrar as asas da melodia?” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 172). Na interpretação a respeito da sociedade que tem história e a “que já se quer histórica”, também expressa: “[...] os pequenos intervalos e para o cromatismo no primeiro volume destas *Mitológicas* [...] e que inspira várias passagens do segundo”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 388). Na aproximação dos irmãos à margem aquática no mito M₅₀₃, lemos: “[...] o herói que escapa é aquele que compreende que a passagem da água para a terra, ou da terra para a água, apresenta um caráter descontínuo; o outro perece por ter recorrido aos pequenos intervalos, na esperança vã de anular tal descontinuidade.” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 399).

Ao abordar o comportamento do herói no relato anterior o autor lembra que não corresponde ao esperado e funciona como se a mensagem apresentasse um processo dialético na construção. Isto caracteriza o romance. Os passos da história podem ser contornados ou desmentidos ao longo do percurso e **os materiais**, como Lévi-Strauss (2006) lembra, podem ser remontados ou mantidos. Em seguida, o herói é visto como o próprio romance. Esse duo relembra o momento que a literatura evitava que o desfecho tivesse um final trágico ou triste.

Neste percurso, nomeamos coda dada a finalização da obra. Como os acordes, o som aparece em os **entre**. Primeiro, na reflexão que Lévi-Strauss faz com relação a caça à águia atribuindo a compreensão na leitura em *Pensamento Selvagem* quando caçadores se opõem as águias: “Pois os texugos subterrâneos se opõem às águias, pássaros do céu empíreo, do mesmo modo, mas com uma amplidão menor, que se opõe, o sol, luminar celeste, Coiote-, também chamado de ‘primeiro criador’ [...]”. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 269).

No final da obra, o som emite ao inferno diante dos mitos. Lévi-Strauss (2006, p. 460) traduz que “o inferno são os outros”. Não é filosofia e sim o testemunho de uma civilização que teve formação desde a infância a enxergar a impureza do lado de fora, enquanto o “inferno somos nós mesmos”. A seguir os selvagens dão uma lição de simplicidade que deveríamos considerar:

Neste século em que o homem teima em destruir inumeráveis formas de vida, depois de tantas sociedades, cuja riqueza e diversidade constituíram desde tempo imemoriais seu maior patrimônio, nunca, [...] como o fazem os mitos, que um humanismo bem ordenado não começa por si mesmo. Coloca o mundo antes da vida, a vida antes do homem, o respeito pelos outros seres antes do amor-próprio. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 460).

A obra não é partitura musical, é composta de termos musicais, mostrando a inversão entre os mitos das duas Américas que tratam dos modos à mesa. (LÉVI-STRAUSS, 2006). Este, quando usa a linguagem musical, mergulha como se estivesse numa análise musical, a exemplo dos mitemas. Estes temas que se referem aos mitos receberam uma atuação tal como os fonemas à linguagem e os *leitmotivs* à ópera. Em *Mito e Significado* esta analogia é explanada coadunando com a proposição do mito com a música na estrutura orquestral.

Ainda, não há comprovação disto até que se identifique através de *Mitológicas* a materialização do pensamento de Lévi-Strauss, quando associou o mito com a música através da linguagem. Em conformidade com a música tonal a análise se faz por vários olhares. Sejam da fraseologia que dá conta das frases; motívica que se baseia nos motivos; da harmonia que enxerga a harmonia e também a análise formal que observa a estrutura da obra. Para os mitos, não existe categoricamente uma análise definida, nem tão pouco uma análise **entre** mito e música. Acreditamos que a observação dos termos musicais usados na escrita se constitui um passo de realização inicial.

A prática da contextualização foi permanente no volume *A origem dos modos à mesa*. Embora árida na quantidade dos termos em relação ao tomo anterior, a aliança na análise filtrou os mitos em direção à música.



Fonte: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 139.

A emoção musical provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, na crença de um projeto que é capaz de adivinhar, mas que realmente é incapaz de desvendar devido à sua sujeição a uma dupla periodicidade: a de sua caixa torácica, que está ligada à sua natureza individual, e a da escala, ligada à sua educação.

(LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 36).

6 PRESTÍSSIMO - MITOLÓGICAS 4 E A LINGUAGEM MUSICAL

No *Prestíssimo* apresentaremos alguns termos da linguagem musical assinalados por Lévi-Strauss (2011a) na obra *O homem nu*, que corresponde a obra *Mitológicas 4*. Tanto no *finale* (parte conclusiva da Tetralogia) como na abertura, *O cru e o cozido* se encontra densa discussão musical.

Na introdução, Lévi-Strauss relaciona a obra com estudos desenvolvidos no *Collège de France* entre os anos 1965 a 1971. Ele acrescenta: “O curso de 1968-1969, por sua vez, foi inteiramente dedicado à solução de uma dificuldade que eu encontrara ao abordar a mitologia dos *Salish*: como que soube o efeito de uma dupla retração uma série mítica compartilhada com os Klamath-Mudoc e Sahaptin [...]”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 19).

As tribos *Klamath*, *Mudoc*, *Salish*, *Sahaptine* e outras estão escaladas neste quarto tomo. O primeiro mito é o M₅₂₉, *Klamath – Mudoc: Nascimento do Herói*. No segundo mito, (M_{530A}) *Klamath, o desaninhador de pássaros* (1) noções de simetria são comungadas com o mito de referência M₁. A análise mostra que o incesto no M₁ se dá entre o filho e a mãe, enquanto nos mitos M₅₃₀-M₅₃₁ acontece com a esposa do filho. Outras indicações que aproximam o mito *Bororo* do da América do Norte são indicadas na volta do herói (M₁) à aldeia, a ajuda vem do irmão na vingança. No entanto, no M₅₃₀ a ajuda é dada pelo filhinho. No M₁, ao voltar à aldeia o herói provoca chuvas e apaga o fogo passando a ser o dono da água. Já no M₅₃₀, o herói, para punir o filho, faz cair chuva de fogo. (LÉVI-STRAUSS, 2011a).

O mito de referência permanece protagonista da tetralogia. O M₁ se estende até o último volume da série. A primeira parte do livro apresenta o herói de *Desaninhador de pássaros* e a segunda, o mito *Dona mergulhão*. (LÉVI-STRAUSS, 2011a).

Em um trecho curto observamos a incidência do termo musical **motivo**, que aparece quatro vezes. Notamos a condução do pensamento do autor voltado ao modelo de análise musical. **Motivo** é uma denominação empregada no segmento da composição, às vezes chamado motivo rítmico ou motivo melódico. Vemos na primeira aparição que se referiu à localização:

A difusão do motivo na América do Sul parece ser ainda mais vasta, pois que a noroeste e a sudeste da área do desaninhador de pássaros ela ocupa dois vastos territórios, um que vai do Panamá e das Antilhas ao noroeste da bacia amazônica e ao Peru, o outro do Brasil central até a Bolívia e o Chaco argentino. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 38).

Na segunda parte do mito (M₅₂₉) o menino se transforma logo que nasceu em bebê chorão, enquanto o bebê do mito (M₅₃₄) permanece escondido pelas irmãs e assim começa a chorar. Seu choro é interrompido ao ver o sangue menstrual da irmã. A seguir, apresentamos duas designações de **motivo**:

[...] o tema do homem grávido deveria ser considerado um caso particular do motivo mais geral em que uma família não deixa que ninguém veja um de seus filhos, tranca-o num esconderijo, lava-o e alimenta-o em segredo. Como veremos, esse motivo ocupa um lugar considerável nos mitos da América do Norte. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 38).

Por último, depois de reunir vários personagens escondidos nos mitos, o autor atribuiu *Motivo*: “[...] no noroeste da América do Norte e numa vasta região da América tropical. Uma transformação como essa permite passar do motivo da criança escondida ao da esposa escondida.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 39). Entre vários esconderijos mencionados, se encontra o da flauta.

Dois outros termos do conhecimento musical são aplicados em sequência. O primeiro, **homônima**, quando ele se refere à análise dos mitos M₅₃₈ e M₅₄₆: “Numa outra versão yana, a que já referimos [...] em que a irmã salvadora não aparece e cede lugar ao irmão. Um personagem único chamado Cotovia exerce função intermediária entre sua homônima em M₅₃₈ e Águia em M₅₄₆”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 102). Em seguida, pela via da composição, há uma terminologia musical chamada **contraponto**. Desta vez, entre o M₅₄₁: “A partir daí a análise se complica, pois, além das versões já mencionadas o contraponto mítico faz intervir implicitamente o mito modoc (M₅₄₁), que encadeia a história do desaninhador de pássaros a uma versão invertida de Dona Mergulhão.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 103).

O mito *Dona mergulhão* é considerado a inversão do mito *Desaninhador de pássaros*. Na construção do texto, Lévi-Strauss recupera elementos comuns de um com o outro, julgando-os mais uma vez como **motivos** e os contextualiza com a música: “É como se a narrativa ao aproximar-se de seu final, condensasse seus motivos, como stretto de uma fuga; entre um grupo de mitos e outro.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 108). Vejamos a seguir outros termos apresentados pelo autor:

E, finalmente, em **acordes** refinados, o episódio terminal conjuga o tema e a resposta da **composição em fuga**. No lugar de um herói que derrota definitivamente o pai e recuperam as esposas que este lhe tinha roubado, vemos um pai que derrota definitivamente o filho e faz dele [...] um filho escondido para sempre. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 108, grifo nosso).

A partir de uma das versões dos mitos presente no M₅₅₁ denominada: *Achomawi* sobre *Dona mergulhão* é relatada a origem de ordem cultural e também natural integrada ao mito. Neste pensamento, para legitimar a noção de simetria do mito com estas origens, Lévi-Strauss migra a linguagem do sistema da escrita musical que utiliza duas claves e dois pentagramas: “As duas versões etiológicas de que dispomos são simétricas, apesar de uma ser escrita, digamos, em clave de cultura, e a outra em clave de natureza [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 128).

O pesquisador mostrou nestas palavras o pensamento aliado à música pousado na escrita, porque no sistema as claves de sol e fá estão em simetria, conforme visto anteriormente em **Fuga**³⁹. Então, baseando na ordenação das notas, como ascendente ou descendente, não ocultou chamar as claves para a cultura e para a natureza. Ambas ficam dispostas simetricamente.

O *leitmotiv*, mais uma vez, surge na análise como retalhos do tema que passeiam nos mitos. Nestes, a ordem moral da história se encontra na versão *maidu*: “Porque eu agi desse modo – repete, como um leitmotiv, a mulher incestuosa e assassina –, no futuro, os homens cometerão loucuras”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 130).

Na passagem do M₅₆₁ denominada *Klikitat: a avó libertina*, ao considerar a variação do mito (M_{562A}), o mitema mais uma vez é ressaltado: “A vulva e a bexiga parecem ser portanto, duas variantes combinatórias de um mesmo mitema, cuja função pertinente transpõe para o registro alimentar uma conexão incestuosa [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 159).

No *Finale*, entre muitas questões está a crítica à construção da obra, assim como a presença de reflexões sobre o saber científico, contextualizações filosóficas, existencialismo e estruturalismo, estudo filológico do mito e música.

Na música, o som e o sentido aparecem juntos. Em seguida, o prazer e a emoção musical. Nos longos parágrafos os conteúdos musicais se apresentam e Lévi-Strauss recupera a combinação do mito com a música pronunciada desde a **abertura** da tetralogia, argumentando: “Basta lembrar que o mesmo pode ser dito de um campo no qual as aspirações místicas e expansões sentimentais se encontram. Entretanto, largamente satisfeitas: a música”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 622).

Parece antagônica a denominação *Prestíssimo* na maior porção musical da obra, o que poderíamos considerar *largo* ou *adágio*. Logo, pela extensão do conteúdo e a evolução da tese

³⁹Ver p. 123.

em caráter final, preferimos um andamento rápido, para que a correspondência seguisse também em opostos.

A música com os mitos está na música de Wagner, no prazer musical em Proust, na emoção musical, na densa análise do *Bolero* de Ravel com uso de gráficos e na música vocal e instrumental, conteúdos de predileção que o autor inclui na composição.

Não foi o mito que acolheu a relação com a música nem tampouco esta, mas pelo conhecimento e processo de construção, Lévi-Strauss estabeleceu elo para a descoberta. Ao afirmar a relação, ele certamente estruturou uma forma de pensamento pelo anseio de compor. Então, pôde estruturar a composição de maneira paralela a análise musical. Este *finale* é o momento de concluir o encantamento musical na obra a qual emite entrosamento.

Sobre a tradução dos mitos, ele declara que conforme a melodia esses só podem ser traduzidos uns nos outros, assim como a melodia em outra. Esta pode ser transcrita em tonalidade diferente, ou até mesmo mudando o modo maior para o menor, também modificando o ritmo, ou o timbre e as relações de afastamentos entre as notas. Assim, reintera a atividade da transposição, das alterações rítmicas, dos sons instrumentais e intervalos. Nesta articulação, a reprodução dos mitos se compara a difusão de uma melodia em outra. Assinala também que muitos compositores criaram temas com base em melodias de compositores anteriores: “[...] compositores célebres procederam como acabamos de descrever a partir de obras de seus antecessores, para criar temas [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 623).

Conforme a reflexão sobre o material temático e deduções, a música e a mitologia uma vez consideradas linguagens em distinção, são derivadas e subprodutos operadas pela própria linguagem. A música comunica, mas para que exista necessita que a linguagem da semiótica a torne interpretada, a menos que a razão sonora sobrepuje. Ou seja, a apreciação sem o conhecimento da notação musical opere também como linguagem. Entendemos o sentido ausente ou a relação negativa cultivada no pensamento de Lévi-Strauss, pela atribuição da música à condição de se destituir da linguagem que a identifique como música, para ser apenas som.

Assim diz: “A música é linguagem, menos sentido”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 624). Segundo autor, cumpre também entendermos o mito:

O mesmo ocorre com os mitos: neste caso, a transferência operada em direção ao sentido explica que, reduzido - ou promovido - a pura realidade semântica, o mito como veículo de significação possa descolar de seu suporte linguístico, ao qual a história que narra está menos atrelada do que mensagens corriqueiras. Até o momento, defini as relações entre música e

mitologia como se fossem perfeitamente simétricas. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 624).

Na narrativa, os sons estão instalados, porém não permitem que o resultado sonoro seja estabelecido de forma universalizada, como acontece na decodificação da música ocidental. Os mitos dependem da linguagem, enquanto a música dos mitos pode ser revelada pelo sentido sonoro fornecido pelo ouvinte. Lévi-Strauss não omite esta relação entre a dependência da linguagem para o mito e a liberação da música da linguagem enaltecida pelo sentido:

[...] não se pode pretender que o mito esteja tão liberado da linguagem quanto à música; ele está comprometido com ela. Não obstante, o descolamento relativo se evidencia na narração do mito, por tentativas de recuperação do som, comparáveis às veleidades do ouvinte de uma obra musical para conferir-lhe sentido. O mito é atraído pelo sentido como por um ímã [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 624-625).

Dizemos que a música dos mitos se encontra no plano antecessor à partitura porque eles produzem sons e a música se instala por e para esses. Na criação musical ao se ouvir o mito, se transmite o sentido da audição dada aos sons. Não seria a música dos mitos uma inspiração para compor sons adormecidos de sentidos musicais? A esta questão, responde: “[...] a obra musical é um sistema de sons capaz de induzir, no espírito do ouvinte, sentidos.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 628). Acrescentaríamos ainda: sendo a obra o mito, seu primeiro ouvinte seria o compositor.

Acrescentaríamos neste pensamento: sendo a obra o mito seu primeiro ouvinte seria o compositor. Lévi-Strauss ao abrir um paralelo entre a significação dada pela busca do sentido da inspiração poética, atrelada às regras conceituais, repousa na expressão musical o exemplo do desenvolvimento. Explica que o desenvolvimento que é uma estrutura e meio entre partes, se cumpre com abundância de recursos que assim o torna diferenciado.

O comprometimento entre a criação musical e as estruturas que pela função se estabelece, recebe através da sensibilidade o reconhecimento quando é: tema, reexposição do tema, variação, desenvolvimento, coda. Lévi-Strauss (2011a) considera que os músicos tiveram confortavelmente suporte para explicar a lógica de sua arte ao tecer a estrutura da composição musical em partes, ligadas aos conhecimentos do tratado de harmonia e contraponto. Pelos tons, pela altura, como também pelo timbre e ritmo a organização da música é construída e a percepção se distingue nas delimitações dos entremeios.

Sobre esta conservação das estruturas, a música herda do mito a porção simétrica, atribuída tão somente a um período da sua história: “[...] Tal simetria só apareceu e só se manteve para certa forma de música que surgiu por volta dos séculos XVI e XVIII [...]. Ao tornar-se moderna com Frescobaldi e depois Bach, a música ficou com sua forma.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 628-629).

A linguagem da música tem signos que compõem sua escrita e para lê-la é preciso conhecimento do código musical. Os mitos não possuem códigos míticos definidos, mas pelos sons produzem música. A compreensão dos seus sons, a priori, se dá pela linguagem articulada através das palavras e expressões disseminadas mais popularmente e democrática aos leitores, o contrário da música. A linguagem funciona como ferramenta do sentido musical que através da interpretação se põe no plano anterior. Paralela à retirada sonora dos mitos pela interpretação do músico está a cultura do compositor. Não há código universal nos mitos. É assim que a música se compara com eles, pois ambos estão na erudição. Mesmo que ela se aproprie do código (para que a retirada dos sons seja substanciada) e se transforme em leitura convencional, nos mitos, não havendo código, os sons são lidos pelo sentido e a interpretação é cultural, o que não foge da erudição.

Por isso, os mitos se movem. Passados mais de 70 anos da pesquisa dos mitos ameríndios (1935-1939), hoje se fossem devolvidos às sociedades a que pertencem esta interpretação soldada no plano de origem – a narrativa – não teria o mesmo som. A interpretação é móvel porque os mitos traduzem a cultura e esta é dinâmica, tanto para as tribos que os mitos emergiram como para os intérpretes. Os sons dos mitos não são os mesmos para leitores de diferentes épocas, para informantes nem tradutores das línguas. Mas a música dos mitos em partitura se manterá como uma linguagem universal. A elaboração sonora descrita em partitura fará com que os sons se tornem propagados para futuras interpretações.

Para esta reflexão, encontramos a função significativa designada pelo autor como **acima** da língua:

O mito, sistema de sentidos, acomoda-se à série ilimitada de cargas semânticas que seus ouvintes sucessivos gostam de lhe atribuir. Decididamente, a razão desse paralelismo encontra-se em que a função significativa do mito não se exerce dentro da língua, mas acima dela. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 625).

A respeito do deslocamento dos mitos, vale lembrar que:

O caso é outro quando as narrativas são colhidas da boca de informantes que ainda falam suas línguas junto aos quais boa parte dos equívocos e ambiguidades podem ser previamente elucidados. Infelizmente, na maioria dos casos, não existe texto original e o mito só é conhecido por intermédio de uma ou várias traduções sucessivas, feitas por intérpretes capazes de compreender línguas estrangeiras que se exprimiam na sua própria, muitas vezes diferente da do pesquisador. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 620-621).

Sobre o prazer e a emoção musical, Lévi-Strauss cita Proust em *Mitológicas*.

Como bem mostrou Proust, o prazer musical sobrevive à execução e talvez até atinja sua plenitude depois: no silêncio restabelecido, o ouvinte fica saturado de música, submerso em sentido, entregue a uma espécie de invasão que o despossui de sua individualidade e de seu ser. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 633).

O prazer musical é o processo de gestação da música que se dá pela bifurcação dos **entres**. Entre a alegria e a tristeza, entre a composição e a interpretação, entre o ouvir e escrever os sons, entre a melodia e a harmonia, entre a leitura e a interpretação, entre o ensaio e o recital, entre o ouvinte e a significação. Todos os – entres – têm interstícios que reside a sensibilidade. Corroboramos com o pesquisador quando diz:

A alegria musical é, então, a da alma, convidada excepcionalmente a se reconhecer no corpo. A música consegue, num tempo relativamente breve, o que a própria vida nem sempre logra e, quando o faz, é a intervalos de meses ou anos, se não até de toda uma existência: a união entre um projeto e sua realização se encontra [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 633).

Mais uma vez, retornamos aos pássaros. Sobre a alegria desses, Deleuze anuncia o pássaro músico do não músico contextualizando com motivos e contrapontos como variáveis que tornam o ritmo expressivo e harmoniza a melodia: “Pode-se dizer que o pássaro músico passa da tristeza para a alegria, ou que ele saúda o nascer do sol, ou que ele canta melhor do que um ou outro etc.” (DELEUZE, 2002, p. 126).

Uma expressão conservadora usada entre os músicos é – **executar a música** – que significa tocar a obra. Dizemos que Lévi-Strauss (2011a) executou em *Mitológicas* a análise do *Bolero* de Ravel. Não podemos pensar em outra causa que não seja a agregação dos mitos como rítmica no decorrer de toda a tetralogia, além de consistir de uma obra francesa. Os franceses sempre estiveram presentes: Berlioz, Diderot, Debussy, Milhaud, Rameau, Rousseau, Saussure, Piaget.

Neste *Finale*, um texto abrange pouco mais que sete páginas. Em sequência, tangencia análise sob a criação de Ravel e chamamos folhas de música nos mitos. Lévi-Strauss administrou com voz de músico o conhecimento da composição. Elevou a música como mito codificado em sons quando deu o exemplo de uma grade musical, a qual nos referimos no *Adágio*. As relações interiores nos mitos podem se comparar ao tratamento da análise do *Bolero* anteriormente lembrado. Assim como Beethoven, Ravel também foi classificado como o compositor da mensagem. Certamente, sua mensagem alcançou significado na tetralogia de Lévi-Strauss.

Assim como na análise da obra vimos que os extremos ou os opostos eram frequentes, o *Bolero* de Ravel quanto ao ritmo não foge do sentido de oposição, ao lado da ininterrupção dada por Pousseur:

O bolero de Ravel é um exemplo de “processo de transformação simples, que se desenvolve numa única direção sem retroceder [...] caso de direcionalidade ininterrupta e perfeitamente contínua [...] [que vai] de um extremo ao outro [...] [que têm]em comum o serem extremos. (POUSSEUR, 1970 apud LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 636).

Neste momento, a análise do *Bolero* sobrepõe os mitos que permanecem pausados. A divisão rítmica, a tonalidade, a estrutura do tema e resposta, contra tema, e contra resposta, as alternâncias e repetições, as oposições de pares em sequência, as oposições dos motivos rítmicos, as relações dos *pizzicati* das cordas e minuciosas descrições nos surpreenderam. A análise musical, sob a ótica de um compositor de mitos e não de música, superaram a correspondência.

Para tanto, incluímos algumas politizações:

A despeito da inegável habilidade de Lévi-Strauss na prática da análise musical, é de se notar que jamais essa peça de Ravel deve ter sido analisada de modo tão conservador! Tão perigosamente acurado, e tanto mais conservador. Sem dúvida, o autor presta atenção a todos os detalhes que, através de uma partitura em mãos somada a inúmeras escutas e boa formação musical, poderiam se afigurar apenas a músicos e musicólogos experientes. (RODGERS, 2008, p. 226).

A análise de Rodgers (2008) sobre *Bolero* de Ravel não comunga a ponderação tonalista a qual Lévi-Strauss (2004a) ressaltou em *Mitológicas*. Com isto, a pesquisadora questiona a postura tonal da análise ao afirmar que seria esta a maneira de analisar uma obra que tentava se libertar do tonalismo? Assim, discorda do *décalage* rítmica citado por Lévi-

Strauss como um recurso comum usado não apenas por Ravel, mas por compositores de todas as épocas. Após discriminar análise, se posiciona: “Com isto não pretendo dizer que Ravel ou sua composição não tem nada a ver com as interpretações tonalistas de Lévi-Strauss. Elas certamente são uma linha de força.” (RODGERS, 2008, p. 229).

Ao mencionar as duas modalidades da mitologia citadas por Lévi-Strauss (2011a), a implícita se refere à mitologia ritualista e a explícita às narrativas. Ou seja, a mitologia da literatura oral consegue discernir o aspecto da descontinuidade e continuidade. A forma do ritual prevalece se houver descontinuidade do pensamento mítico, uma maneira de ressurgir da memória as evocações guardadas e os significados que só o ritual elege. A discussão na tetralogia repousa no fato que no ritual a afetividade se encontra no eixo das práticas. Dada a concepção de mundo, há recusa nestas representações simbólicas:

O ritual não é uma reação à vida, é uma reação ao que o pensamento faz dela. Não responde diretamente nem ao mundo nem à experiência do mundo, responde ao modo como o homem pensa o mundo. Definitivamente, o que o ritual tenta superar não é a resistência do mundo ao homem, e sim a resistência ao homem, de seu pensamento. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 656).

As manifestações afetivas influem no intelecto e esta operação caracteriza as ciências humanas. Explicou Lévi-Strauss, se do contrário fosse, caberia à biologia ou a outras ciências tratar disto. Do ritual, o autor diz tentar lançar a relação da mitologia com a música, exemplificando a música vocal e a instrumental. Da maneira que a música vocal ou o canto (diferente da instrumental) necessita da linguagem como suporte, o campo do mito também. Por ser a linguagem articulada, a função que dá significado ao mito faz intersecção e dependência da linguagem: “[...] pode-se dizer que os campos respectivos da linguagem articulada, do canto vocal e do mito interseccionam. Na zona em que recobrem, manifesta-se uma afinidade entre eles, atestada pelos casos frequentes em que os mitos são efetivamente cantados”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 646).

Prendemos a leitura de Rodgers em relação a Lévi-Strauss, a elucidação do caráter tonal e mais uma vez, a renúncia da música indígena na obra. Em alguns momentos afirma a pesquisadora que Lévi-Strauss preserva a visão tonal na análise da obra *Bolero* de Ravel, o que poderia diluir esta percepção e incluir a análise da música indígena e os aspectos no roteiro de sua pesquisa dos Ameríndios:

É escandaloso que não haja uma referência sequer do autor à música e à dança indígenas, artifícios do ritual por excelência. [...] Voltando às considerações iniciais e aos propósitos do meu projeto, me pergunto: qual seria o lugar da música indígena nesse pensamento, no qual nem sequer é mencionada como um poderosíssimo meio não verbal operante em primeira linha nos rituais [...] esta sim vã de dominar a matéria musical, cuja existência e alta operacionalidade dentro da música ocidental foi demonstrada pelo autor em sua banal análise do Bolero de Ravel. Análise que se revela tanto mais banal quando a comparamos com análises de Pierre Boulez, este dedicado a perceber por onde os compositores ocidentais conseguem escapar das amarras moralistas e centralizadoras da teoria musical. (RODGERS, 2008, p. 230-234).

A proposição de Rodgers (2008) atua na ausência das marcações da música indígena na obra do antropólogo, como o papel atenuante do tambor no *Bolero*. Diante da grandiosa inclusão da mitologia explícita – narrativas – e de sua análise musical, demonstrada pelo estudo do bolero aqui citado, se cumpre a eventual reforma do pensamento mítico em banir a mitologia implícita a favor dos rituais, sem explicitar a riqueza que nela se incluíam as danças e a música. Esta designou a causa da mobilização de Rodgers à Lévi-Strauss. Analisar uma obra – *O Bolero* de Ravel – para o autor seria reunir em hipótese suas experiências como ouvinte e leitor das abrangentes interlocuções sobre a mesma. Em oposto, o olhar das paisagens como antropólogo, embora transdisciplinar, não caberia a manuscritos em pauta dos sons praticados nestes rituais. Por que haveria de recolher as danças e as músicas? Talvez por ser tonalista ou ter convergido o mito com a música? Esta indagação encontraria resposta em Lévi-Strauss abordada por outra questão.

Para Wilcken, o Poeta do laboratório tinha motivos para escolher os mitos como estudo, porque neles havia uma representação espontânea desagregada da realidade. “O mito se constituía de pensamento puro, um reflexo fiel das propriedades da mente”. (WILCKEN, 2011, p. 271).

A força metafórica das palavras contextualizadas de música implodiu na sequência do discurso que o autor organizou em forma de ópera a *abertura* e na conclusão, o *finale*: forma de pensar no grandioso espetáculo musical. Consciente de sua dedicação (que durou anos), ele sabia que a obra consistia vasta elaboração, cujo conteúdo lembrava a ópera que vivenciou quando criança. Quando se refere à música, também o definiu como compositor e autor dos mitos.

Semelhante à longa produção: *O Anel do Nibelungo* Lévi-Strauss (2004a) conceituou sua obra como a obra de mitos. Atravessou mais do que isso. Uma ópera pode se basear no tema mítico como Wagner postulou o libreto. Porém, pensar o inverso dos mitos como uma

ópera seria uma tarefa de encadeamentos infinitos. A mitologia ameríndia compreende inúmeras óperas e composições. Impossível pensar um mito sem música, sendo a imaginação histórica das fases, atos sonoros. Ter atribuído o *leitmotiv* como parcela temática ou ainda menor, miudeza temática auxiliou a pretensa musical de retirada de um tema melódico para o dizer musical do mito.

As músicas dos índios não são inacessíveis à obra. Concluimos que faltou um músico na expedição que registrasse na pauta o que ouvia como atividade de percepção verdadeira. Porém, estando presentes ouvidos sensíveis de um músico que dos mitos indígenas a música se ampliasse e, através dela, infinitas criações e interpretações pudessem soar a cultura de nossas tribos, a reprodução histórica se valeria pelo som. A propagação desta(s) música(s) expandirá a cultura e tornará o passado de 1935 presente, não pelos apegos musicais primitivos da época, como de um mito com ritos, mas de sons que a partir de um imaginário auditivo, com base em *Mitológicas*, reconheçam a cultura em expansão pelo reconhecimento dos sons extraídos dos mitos.

Os ritmos, as melodias e harmonias podem interconectar uma série musical da mitologia ameríndia, sobretudo do sul, numa elaboração em causa de uma obra ainda para ser evidenciada, talvez, pela densidade ou pela recente edição não disseminada. Com a ação sonora dada pela música, o conhecimento de nossa cultura pode se tornar permeável pelas composições. Os mitos da sociedade vizinha ou afastada, como indicou Lévi-Strauss, serão ouvidos.



Fonte: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 7.

Os mitos, afirma Lévi-Strauss, sempre querem dizer a mesma coisa. Não são específicos de nenhuma sociedade, dessa ou daquela população. São respostas irônicas ou desencantadas para problemas intemporais. Constituem, portanto patrimônio universal da cultura. ocorre o mesmo com a música, mistério supremo das ciências humanas. Ao incidir sobre o tempo psicológico daquele que a escuta, mobiliza pulsões neuropsíquicas, desloca a emoção estética para os confins do imaginário, instala o prazer e o gozo, e esse argumento vale tanto para uma sinfonia de Mahler ou de Bruckner, ou para as Canções de Tom Jobim e Villa Lobos.

(CARVALHO, 2008, p. 313).

7 BARRA FINAL

O odor das paisagens⁴⁰ e o perfume queimado⁴¹, como Lévi-Strauss descreveu estiveram em *Mitológicas*, bem como natureza, costumes, personagens, condutas, objetos, alimentos e outras expressões da cultura indígena brasileira. O que o estimulou a unir cheiro, música e pesquisa? Certamente, o advir da sensibilidade em meio às descobertas, a escuta da música o fez usar termos explicativos da linguagem para os mitos.

Não somente *Mitológicas*, mas *Olhar Escutar Ler*, *Tristes Trópicos* e *Mito e Significado* apresentam conhecimentos da música enquanto arte, mostrando o mundo sensível da experiência. Lévi-Strauss incorporou experiências musicais adquiridas ao longo de sua vida e com inspiração fez aliança entre os mitos e a interpretação da escuta, o que não contraria a tarefa musical. A partitura orquestral foi o exemplo simbólico de comparação. Esta, temperada pelas alturas de cada instrumento reúne elementos constitutivos dos mitos. Mesmo que o músico leia isoladamente uma parte, solfejando para si mesmo, os mitos podem ser comparados à produção sonora, se também lidos pela linguagem articulada e pelo sentido da leitura, os sons sejam abstraídos.

Se pensados pela base da construção, formas de composição como tema e variações, sonata e procedimento como a fuga podem fazer esta representação, quanto à estrutura de alguns mitos. Com uma partitura em mãos, podemos unir sua ponta esquerda superior à inferior direita e veremos que o primeiro compasso se ligou ao último em forma de redondo. Esta intenção simboliza o significado do *ritornello* e a ideia esférica da música.

A noção de redondo se apresenta de várias maneiras, como o anel da ópera. Primeira, por circular na mente do sujeito e na cultura; segunda, pela repetição. Além do *ritornello*, a apreciação de uma obra e a interpretação do instrumentista gera momento único em cada ato de repetição. A memória musical é outra expressão de redondo: resgata um passado musical. Grandes compositores em *Mitológicas* propuseram criações e modos ímpares de invenção a partir do material que existia. A ópera antecedeu Wagner, a sonata também a Beethoven e a fuga esteve antes de Bach. Estes, ao longo da história, tiveram reconhecimento e pelos novos significados tornaram os autores da expansão da ópera, da ambiguidade na sonata, fuga e para Lévi-Strauss, compositor do mito, da mensagem e do código, respectivamente, remetendo a circularidade musical. Dentro de si e através de um código tonal didaticamente apresentado

⁴⁰LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia da Letras, 2009b. p. 9.

⁴¹Id., 2009a, p. 45.

por Bach, Beethoven deu nova roupagem à sonata e Wagner dilatou o universo das tonalidades. Este último, no amplo teatro trouxe temas míticos à ópera e elementos de renovação.

Sabemos que a tetralogia compreende quatro livros. Mas em *O cru e o cozido*, a *Abertura* é também um livro de música que antecede os mitos. Uma obra em outra obra. O *Finale* em *O homem nu*, também consta de um livro consequente à obra. Uma dimensão musical encontrada na dimensão dos mitos, como partículas do caleidoscópio que pelas novas aparições se mostram em dependência. Vejamos mais informações sobre o fundamento de um só livro em capítulos:

A tetralogia das *Mitológicas* era, na verdade, um livro só, com quatro capítulos enormes. *O Cru e o Cozido*, *Do Mel às Cinzas* e *A Origem dos Modos à Mesa* apareceram em rápida sucessão entre 1964 a 1968. Depois de um intervalo de suspense, *O Homem Nu* encerrou a série no término de 1971, o ‘nu’ final ecoando o ‘cru’ do primeiro volume, tanto na sonoridade quanto no significado e na posição estrutural. (WILCKEN, 2011, p. 271).

As análises acompanham os mitos como padrão de estrutura da obra. O volume 1 fala sobre origens e mostra acontecimentos na superfície, correspondente aos códigos geográficos e sociológicos, gerando em si um livro. Os mitos sobre a análise do código astronômico, conforme destacamos no M₂₅₆ (quando o pênis do homem é cortado pela lua), seria também outro livro. No terceiro volume a ligação vertical do homem com o cosmos nos mitos da canoa constitui mais um livro. Logo, a obra que contém os mitos pode ser considerada uma enciclopédia.

Os opostos são uma expressão protagonista entre os mitos, como os andamentos *largo* e *prestíssimo* que titulam este trabalho. Estes opostos se dispõem nos territórios, a exemplo da esposa rã (mito amazônico), que faz referência à mulher “grudenta” que se agarra às costas do marido (mito norte americano). Ambos estão no mesmo grupo. Outros mostram as oposições espaciais e geográficas.

A construção literária pelo estilo da narrativa não é música. O mito sempre é mito. Porém, pelo roteiro circular, do modo que a terra da mitologia é redonda, a música se encontra comum ao mito. Ela é esférica desde suas representações, pelo circuito social, pela permanência, como imagens sonoras trouxeram a Lévi-Strauss o som romântico de Chopin, pela conservação da cultura musical, pela reprodução do tema em outras interpretações. Todas estas mobilizam gostos, e põem a música no caráter circular, similar aos signos das figuras de valor, que em totalidade têm configuração esférica, da semibreve à semifusa.

Os mitos podem ser propagados pela elaboração musical, como forma de interpretação em que os acontecimentos são traduzidos pelos sons. Entre as informações da botânica, astronomia, nutrição, geografia, e outras áreas, os sons podem ser criados. Diferente do plano estratégico de posição das casas *bororo*, segundo Sloterdijk (2004) que se mantinham em círculo como forma de resistência às culturas afins, os mitos permitem em suas interiorizações que sejam pensados pelos sons, um sistema aberto para local criações musicais.

A partir de *Mitológicas*, os índios expressam poder diversificado sobre a ciência, sem a consciência desta construção. O domínio da cultura de tradição possibilitou que a organização social fosse movida. Nos destinos, os acontecimentos são explicados e estabelecem o que Lévi-Strauss disponibilizou na análise do uso de códigos. São eles: código temporal: quando a natureza responde às expectativas, como exemplo as estações do ano, ou a da mulher enquanto ser periódico. Código astronômico: quando os astros fazem correspondência com os personagens da superfície da terra. Código sociológico, como exemplo os casamentos. Código sazonal, anatômico e outros. A lógica nas narrativas se apresenta no diagnóstico de um povo que distribui conhecimentos sobre a física, a astronomia, a natureza, a alimentação, a botânica e a geologia nas suas relações puras com a natureza, sem formalização desses conhecimentos. Estes saberes experienciais se dão socialmente, da forma que o universo do conhecimento musical da partitura orquestral se propaga para o povo.

A leitura de uma parte orquestral requer conhecimentos, tanto da elementar decodificação de cada instrumento, como a totalidade da estrutura. Os temas, harmonia e interpretação destinam especificidades pelas alturas e a comunicação do regente pelas mãos, como o trato mediador do resultado sonoro possibilita a conjunção sonora ao ouvinte.

Mas, para os ouvintes, esta leitura acontece pela percepção e gera subjetividade. Uma mesma música é ouvida através de formas diferentes. Às vezes recebe caráter melancólico ou eufórico. Citamos as emoções em opostos pelo processo da audição.

Os 15 mitos selecionados para esta pesquisa não formam os mais queridos, mas passaram por uma proposta de criarmos nova leitura. Ao fragmentar os acontecimentos nestes mitos, geramos fases na mesma narrativa que poderíamos considerar estações. A sucessão dos acontecimentos, ou seja, as estações da narrativa podem promover outra história a qual consideraríamos uma leitura dos mitos em acordes para um futuro trabalho. As narrativas seguiram estações que podemos chamar de passagens dos acontecimentos porque necessitamos pensar em círculos.

Do início ao final da leitura, entendemos a história com a noção de redondo, uma vez que a terra da mitologia é redonda. Então pensamos nos graus e tons da escala diatônica

sempre como um plano sonoro redondo em que, para construirmos um acorde, retiraríamos as notas montando uma tríade ou téttrade. Desta maneira, incluiríamos no mínimo três estações do mito. Nesta interpretação, a compreensão da narrativa experimentalmente possibilitará a compreensão do mito com a relação de uma partitura musical e o uso de acordes. A originalidade que Lévi-Strauss deixou como desafio e a compreensão dos mitos, enquanto música, nos fez conceder um novo mito ou um som acordal para eles. Partindo de uma nota musical e seguindo sucessivamente as demais, os graus foram chamados de estações. Em seguida, montamos os acordes com elas. A leitura foi ambígua. Quem compreende música, entende os mitos pelo exercício da linguagem articulada. Os leitores dos mitos compreenderem a música pela formação dos acordes, embora nem todos eles contemplem o universo dos graus. Isto possibilitará a ausência do som, silêncio para os sons se intensificarem como os sentimentos. A esta designação concebemos o surgimento das respirações.

Os mitos indígenas⁴² apresentam diálogos entre humano, animal, vegetal e cosmos. Nesta dialógica, regras da cultura estabelecidas pelo grupo tornaram-se aparentes e o conhecimento se inaugurou pela sua leitura. A melodia, por ser o elemento que traduz movimento sonoro representa o diálogo musical e exerce na compreensão, fundamental importância. Ela se torna, pelo plano sonoro, a ferramenta do destino dos acontecimentos permitindo que a ação do mito comunique. Muitas vezes, as histórias fogem do sentido lógico para o imaginário, tornando-se fantasiosas, porque a cultura do leitor prevalece à interpretação. Os mitos se explicam entre si. Entretanto, alimentados como verdades pertencem ao grupo sustentando as características, os valores morais e influências reveladas pelas sociedades locais, vizinhas e afastadas.

As variações ou transformações dos mitos em *Mitológicas* são consideradas pelas histórias semelhantes em outras tribos. Como por exemplo: o porco-espinho na América do norte tem papel semelhante ao animal *Rã* no mito da América do sul. Na parte da Sonata, os mitos M₁₄ e M₄₆ apresentam mesmo tema. Em *A esposa do jaguar* a onça é o jaguar que contraiu matrimônio com uma mulher. Este elemento comum em tribos diferentes constata histórias semelhantes deduzindo a variação.

Mesmo que entre mitos distantes (América do Sul e América do Norte) existam semelhanças, no universo da leitura a história se alarga e o sentido da crença da tribo aparece específico. A fantasia elaborada através da interpretação dos ouvintes sobre a cultura local faz

⁴²Referência na obra *Mitológicas* de Claude Lévi-Strauss.

surgir outro mito: “O pensamento mítico é por essência, transformador. Assim que nasce, cada mito se modifica ao mudar de narrador, seja dentro do grupo tribal ou se propagando entre um povo e outro. Alguns elementos caem, outros tomam seus lugares. Sequências são invertidas.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 651).

Nesta validação, a reprodução da escuta, a partir das narrativas, se torna infinita não para a sociedade que pertence a tradição da cultura, mas para seus ouvintes. Podemos atribuir que *Mitológicas* não é lida até o momento.

Com base na disseminação, no sentido da leitura dos mitos, a consideramos uma obra árida. É conhecida por uma classe menor, e, portanto ainda desconhecida pela grande maioria. Em relação às demais obras de Lévi-Strauss, invoca leitura. Os dois primeiros volumes (em que a cultura indígena se revela mais presente) como a tetralogia completa podem, além dos artigos científicos, mobilizar estudos temáticos específicos e contínuos, dada a complexidade da investigação. Sabemos que o Professor Edgard de Assis Carvalho, professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), desde 2005, desenvolve com os alunos o estudo sistemático em *Mitológicas*. A leitura de cada volume é realizada em cada semestre. No corrente ano estudaram o quarto volume intitulado *O homem nu*. Cada aluno se responsabiliza por uma parte e o educador coordena. Ao final dos quatro volumes, voltam ao primeiro: *O cru e o cozido*.

O Grupo de Estudos da Complexidade (GRECOM)/ UFRN – polos da Cátedra Itinerante da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para o pensamento complexo – também reúne leituras e discussões acerca de Lévi-Strauss e pode ainda mais ampliar sistematicamente o estudo de *Mitológicas*. Em 2008, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), nas comemorações dos seus 50 anos realizou um Colóquio com a temática **Narradores do Sensível Merleau-Porty e Lévi-Strauss – 100 anos**.

Na ocasião, Maria da Conceição Almeida, professora e coordenadora do evento, ressaltou: “[...] Lévi-Strauss, ao comemorar seu centenário está lúcido e, através de uma carta foi avisado da homenagem que está sendo feita no Brasil”. (CREDIDIO, 2008, p. 1)⁴³.

⁴³Neste evento estiveram presentes professores Edgard de Assis Carvalho (PUC-SP), com temas: A paixão pelo entendimento: Claude Lévi-Strauss e a universalidade da cultura; Marisa Martins Furquim Werneck, (PUC-SP), com tema: Viagem a mitosfera: operadores estéticos do pensamento de Lévi-Strauss; Conceição Almeida e Petrócia da Nóbrega (UFRN), com tema: Lições sensíveis Lévi-Strauss e três lições de uma ciência primeira. O que resultou também em um Dossiê intitulado **Narradores do sensível – Lévi-Strauss e Merleau Ponty, 100 anos**, disponível em: CRONOS: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN. Natal: EDUFRN, v. 9, n. 2, jul./dez., 2008.

Pressupomos um modelo ideal de estudo de *Mitológicas* não dirigido apenas a um botânico, um músico, um etnólogo para que a religação destas forças diferentes, a princípio fragmentadas, estejam associadas e compartilhadas no pensamento do mito. Mas pelo entendimento oriundo da ciência como matriz, a ciência chamada primeira e pelo desdobramento dela, leitores debruçam com seu universo a visão da natureza vista: pela cozinha e pela prática; pelos fenômenos naturais, da consciência do corpo na vida em sociedade, na intenção do pensamento complexo. Na simplicidade é que as infinitudes dos conhecimentos são tratadas e interligadas e incertezas e certezas alcançam deduções. A velha lembrança da conexão das partes com o todo e vice versa, uma vez que elas representam o todo. O princípio dos saberes, voltado para uma organização, a partir da desorganização, da incompletude às aparentes completudes. Um estudo permitindo alargamento, processando um modo de construção aberta do pensamento vindo da escuta dos mitos, assim como as nuances entre os andamentos *largo* e *prestíssimo* dão à música a abertura do reconhecimento do código uma vez rígido se transformar em flexível, como são as figuras de valor. Através do andamento elas se mobilizam com seus fluxos rítmicos.

Passado o tempo da pesquisa de *Mitológicas*, como hipótese, questionamos a possibilidade de recolhimento destes mitos nos dias atuais. Em 1985 Lévi-Strauss por seis dias permaneceu no Brasil acompanhando a comitiva do Presidente da França François Mitterrand. Na ocasião, declarou que esta foi “a experiência mais importante” de sua vida, (LÉVI-STRAUSS, 2011b, p. 7). Nesses termos, sente vontade de rever alguns locais e se decepcionou:

A viagem fracassa. O avião não consegue aterrissar, as pistas das aldeias eram curtas demais; Lévi-Strauss pode apenas contemplá-las de cima, antes de retornar, em meio a uma tempestade apavorante, que como diz ele, fez-lhe correr muito mais perigo que as árduas expedições dos velhos tempos. Pois bem. Como haverá de notar todo leitor das *Mitológicas*, essa visita que não aconteceu é exatamente uma atualização, ou seja, uma versão Bororo do desaninhador de pássaros. Preso entre o céu e a terra sem poder descer, nosso herói se acha em situação em tudo análoga à de seu personagem, o desaninhador, que na versão Bororo do mito, é abandonado no alto de um rochedo a pique, sendo dali resgatado por um bando de urubus [...] O detalhe crucial, que prova, digamos assim, que Lévi-Strauss estava de fato vivendo o mito que analisou durante várias décadas de sua longa vida, é precisamente esse retorno a Brasília ‘atravessando uma tempestade espantosa’. Ora, a versão Bororo do mito de referência termina justamente com uma grande tempestade que apaga todos os fogos da aldeia [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2011b, p. 24-26).

Desconfiamos na atualidade, da possibilidade de levantamento de uma grandeza de mitos como esta obra. Vemos que por uma impossibilidade, o próprio Lévi-Strauss se pôs na atualidade como um personagem do Mito de referência. Não pela temporalidade. Lévi-Strauss foi o compositor daquele tempo. Mas na forma de aglutinar os mitos pela pureza da cultura, justificamos que o sentido da desintegração da cultura de origem aconteceu e se fragmentou pelo movimento da modernização. Com relação à contaminação dos mitos, citamos as influências externas sobre as tribos: o avanço dos meios de comunicação e o uso de produtos de comunicação aberta como aparelhos de celulares, *iphone*, *ipad*, *ipod*. Com a velocidade da informação, a sociedade indígena desintegra a natureza dos mitos e afeta o refinamento do mito, pondo a cultura de tradição pelo movimento social globalizado, levando-a ao desconhecimento.

Nada diferente com a música. As composições mais populares de Beethoven e Mozart são ouvidas com novas roupagens eletrônicas. A música erudita também pertence à comunicação moderna quando alguns temas soam nos toques de celulares e demais instrumentos eletrônicos. Esta é uma realidade mostrada no atual período da música ocidental, demarcado como o período da música eletrônica.

Em contraponto, com a observação anterior⁴⁴ sobre o pensamento de Slorterdijk (2004), acerca da casa dos homens na obra, vemos que o universo da cultura preservado pela disposição circular das casas na tribo Bororo não permite mais a conservação do sistema da cultura. Esta recebe a característica da membrana celular, a permeabilidade. Diferentemente das células humanas que dialogam para a reprodução, para a multiplicação e divisão e morrem, as culturas dialogam com outras culturas, mas não morrem. Neste caso, elas interagem com as comunicações com velocidade atingindo comunidades indígenas que compartilham as ações da mídia.

A esta questão invasiva que podemos chamar expandida, se remete Couto quando diz:

E as culturas sobrevivem enquanto se mantiverem produtivas, enquanto forem sujeito de mudança e elas próprias dialogarem e se mestiçarem com outras culturas. As línguas e as culturas fazem como as criaturas: trocam de genes e inventam simbioses como resposta aos desafios do tempo e do ambiente. (COUTO, 2012, p. 16).

Os índios apreciam futebol, vestem o uniforme dos times prediletos e participam das mensagens da sociedade globalizada. Onde estariam os mitos?

⁴⁴Ver p. 68.

Uma forma de propagar esta série enciclopédica invalidando igualmente o processo de catequização em *Mitológicas* é no reconhecimento da música, podendo ser inclusive traduzida por esta. O mito é erudito e a música idem. Ele pode ser pensado pela melodia. E pensar o mito pode se comparar à diversidade interpretativa da música nas diferentes sociedades, porque estão instalados os valores culturais, as crenças e as histórias. Tanto ele como a música, são expressões da cultura. E a linguagem musical tem expressões congeladas. A música traduz um campo enorme de imaginação e se isenta da linguagem escrita que não produz conceitos. Ela é indizível, uma vez que as subjetividades não se homogeneízam. Mas, na linguagem articulada a música é conservadora.

Mesmo que o ambiente da escuta seja a multidão, não se pré-define a percepção musical das pessoas. O sentimento de cada um é singular. Cada descoberta no sentido do pensar musical compara-se ao pensar do mito, enquanto repertório. Neste aspecto, entra em cena o herói, o tempo. E sobre o tempo, o filósofo descreve:

Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei. Contudo, afirmo com certeza e sei que, se nada passasse, não haveria tempo passado; se não houvesse os acontecimentos, não haveria o tempo futuro; e que se nada existisse agora, não haveria tempo presente. (AGOSTINHO, 2002, p. 268).

O tempo presente de uma escuta musical contribui infinitamente na existência desta. Seja consciente ou inconsciente, a música quando conhecida se recompõe comumente pelo passado. O tempo proporciona outras fases do passado, trazendo-o ao presente, na possibilidade também de contemplar este passado presente ao futuro. Harnoncourt lida com a compreensão musical e afere: “Só que a música, em nossos dias, não pode satisfazer tal exigência porque, como qualquer arte, ela é o reflexo da vida espiritual de seu tempo, portanto do presente” (HARNONCOURT, 1998, p. 14).

O título da música e o carimbo de autenticidade com nome do compositor são informações que ampliam a compreensão, mas não contribuem para que a interpretação seja única entre os ouvintes. A partitura pode ser única enquanto registro de linguagem, mas a leitura gera infinitas interpretações, assim como o mito não expressa mandamentos para nós leitores, as histórias movem-se pelas imagens no constante devir⁴⁵. Como as palavras: “Quando ouvimos música estamos a ouvir, afinal de contas, algo que vai de um ponto inicial

⁴⁵Ver p. 141.

para um termo final e que se desenvolve através do tempo.” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 71-72).

Da forma que os mitos agem para a sociedade – porque a sociedade existe antes dos mitos, estes não originam as tribos, falam de sua organização e pensamento – assim também a música reflete o social e não se homogeneiza. Pela escuta, se elege a partir do gosto. Os mitos falam da variação e das transformações, por isto há enorme quantidade de mitos para narrar as origens, segundo os diferentes grupos sociais.

Na interpretação da música a leitura cultural de uma obra é construída pelo conjunto das reflexões sociais. Como exemplo, as cifras germânicas decodificaram os acordes originando um sistema universal de linguagem da música. Por esta, um mito poderia ser propagado e sua leitura através da linguagem transmitir a variação do mesmo.

Música e mito, enquanto interpretados por linguagens afins, não originam de um registro que os definem em duo, mas torna possível unir-se por dois critérios. O primeiro, na semelhança do campo enorme de interpretação e o segundo, pelos materiais específicos no interior de cada linguagem. Lévi-Strauss diz que a música já havia encontrado soluções na análise, enquanto os mitos ainda não.

A música já teria solucionado razões para ser explicada na questão da capacidade de elucidação da escrita. A partitura, através dos símbolos comunica a decodificação do som mesmo para sujeitos que falam línguas diferentes. A música contém o código permeável entre as culturas. Lévi-Strauss a elegeu na relação de compreensão dos mitos, consciente que pesquisadores músicos de culturas diferentes pensariam pelo código a investigação em *Mitológicas*. Embora a obra traduzida para a linguagem de domínio, seria unida ao código, sob o olhar da música sendo universal e conservada entre as culturas.

Um exemplo também de material específico na erudição dos mitos inclui-se nos tratamentos da moral que refletem a realidade vivida na sociedade antiga, demonstrada segundo narração bíblica. Assim, lembramos a relação conflituosa na primeira geração dos irmãos *Caim* e *Abel*⁴⁶, considerando presente o homicídio, pode ser comparado à rivalidade entre o *Bakororo* e *Itubore* abordado no M₂.

Outro exemplo se define ao rei de Israel: *Davi*⁴⁷, que planejou e executou mandato através de carta, pondo Urias na frente da batalha, com o intuito de livrar-se deste servo casado com *Bate-Seba*, a mulher desejada. Uma vez *Urias* morto, o rei poderia casar-se com

⁴⁶ PEIXOTO, Paulo Matos (Ed.). Gênesis. In: _____. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paumape, [19--b]. cap. 4, p. 7.

⁴⁷ _____. Segundo livro de Samuel. In: _____. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paumape, [19--d]. cap. 11, p. 251-252.

ela. O plano do assassinato também é encontrado diversas vezes nos mitos, como no M₅ quando o menino mata a avó por vingança. Também no mito de referência M₁, quando o pai planeja a morte do filho pela ação do incesto, encaminhando-o ao ninho das almas em várias tentativas. O exemplo do incesto⁴⁸ narrado na bíblia se encontra nas filhas de Ló, as quais embebedam o pai e procriam com ele. A presença do incesto nos mitos inaugura-se no mito M₁. Temas como a prática de homicídios, assassinatos, incesto e outros prevalecem o ritmo social destes mitos, atitudes comportamentais presentes desde a sociedade antiga, regidas pelas regras sociais.

Um belo sentimento do autor endereçado a duas classes – ao compositor e ao educador musical – foi dado, quem sabe em pianíssimo:

Pelo menos para mim, que empreendi estas *Mitológicas* plenamente consciente de que buscava assim compensar, noutra forma e num campo que me fosse acessível, minha incapacidade congênita de compor uma obra musical, parece claro que tentei edificar com sentidos uma obra comparável à que a música cria com sons – negativo de uma sinfonia da qual talvez um dia algum compositor possa se sentir tentado a tirar a imagem positiva. Caberá a outros dizer se as contribuições já tiradas de minha obra pela música são ou não inspiradas por tal intenção. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 626).

Lévi-Strauss teve a intenção de ver *Mitológicas* em música. Logo, o resultado desta tese consistiu no interesse e persistência de encontrar diálogos entre música e mito. Desde março de 2009 estamos pesquisando a curiosa elucidação levi-straussiana sobre mito e música. Neste percurso, confessamos que nossa maior dificuldade foi com relação à leitura da obra talvez por não ser antropóloga nem mitóloga. Mas, pela sensibilidade musical adquirida na formação desde criança, nos empenhou a desvendar este enigma como um desejo permanente de interpretação. Caminhamos como o *ritornelo*, cada repetição das leituras gerou uma nova leitura, um novo capítulo de um capítulo.

As limitações para compor nos condenaram, mas também trouxeram o mistério da conquista de ler os mitos e imaginar sua “música” em melodias. Estas estarão sempre a nascer como respostas para geração de leitores e alunos. Da forma que um mito provém de uma sociedade e passa a ser contado, recontado e transformado, a compreensão destes mitos podem versar composições musicais fomentadas pela leitura deste trabalho. O que há de

⁴⁸PEIXOTO, Paulo Matos (Ed.). Gênesis. In: _____. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paumape, [19--c]. cap. 19, versículo 30, p. 17.

mistério em *Mitológicas*? A Tetralogia inteira é enciclopédica e contém ilustrações não apenas para a música como também para a pintura e o teatro: “Acontece inclusive de o mito ser executado a várias vozes e tornar-se representação teatral”. (LÉVI-STRAUSS, 2011a, p. 625). A proximidade do autor com as artes e a pretensa intenção de compor acompanhou nas ideias escritas, componentes musicais que são os termos, as expressões no campo da pesquisa. Não isolada de sua vida Lévi-Strauss viveu e amou a música. Trouxe-a em suas obras, inaugurou a tetralogia com música na *Abertura* como de uma ópera mítica e concluiu apoteose conteúdos musicais no *Finale*.

Em *Mitológicas*, a música é a anunciação da vegetação, dos animais, dos passos dos personagens, a princípio, aos olhos inocentes dos que leem mitos, mas despertados de sensibilidade ouvem-se como a uma sociedade vizinha, os sons mais próximos, a contemplação de uma paisagem sonora - em *Mitológicas* - como no lugar de uma cadeira no teatro, até o esperado fechar das cortinas para o novo abrir, em *ritornello*.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002. (Coleção obra-prima de cada autor. Série ouro, 4).
- ALLORTO, Ricardo. **ABC da música**. Tradução de Abílio Queiros. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ALMEIDA, Maria da Conceição Xavier de. Narrativas de uma ciência da inteireza. In: SOUZA, Elizeu Clementino de Souza (Org.). **Autobiografias, histórias de vida e formação: pesquisa e ensino**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- _____. Claude Lévi-Strauss e três lições de uma ciência primeira. **Cronos: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN**, Natal, v. 9, n. 2, p. 361-378, jul./dez. 2008.
- _____. Antropologia da razão e sensibilidade. **Diário de Natal**, Natal, 28 nov. 2008. Muito, p. 1.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2004.
- BACH, Johann Sebastian. **Das wohltemperierte klavier**. Germany: G. Henle, 1997a. v. 1.
- _____. _____. Germany: G. Henle, 1997b. v. 2.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Marcos Fontes, 2008.
- _____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BADCOK, C. R. **Lévi-Strauss: estruturalismo e teoria sociológica**. Tradução de Maria Isabel da Silva Lopes. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. (Biblioteca de Ciências Sociais).
- BARROS, Fernando de Moraes. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007. (Signos música, 9).
- BASTOS, Rafael José de Menezes. **Claude Lévi-Strauss, o mito Ameríndio e a música ocidental**. [200-]. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/arti/colab/a50-rbastos.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2011.
- _____. Claude Lévi-Strauss e a música: notas esparsas. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Orgs.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008. cap. 9, p. 237-248.
- BAUMAN, Zigmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. (Cadernos de Música da Universidade de Cambridge).

_____. **Forma e estrutura na música**. Tradução de Luis Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

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

BURNETT, Henry. Notas sobre Nietzsche e a música popular do Brasil. In: LINS, Daniel; GIL, José (Orgs.). **Nietzsche/Deleuze: jogo e música: VII Simpósio Internacional de Filosofia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008. p. 109-124.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Joseph. **O poder do mito**. Organização de Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 27. ed. São Paulo: Palas Athena, 2009.

CARDOSO, Cíntia. Antropólogo Lévi-Strauss morre aos 100. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 nov. 2009. Mundo, p. A16.

CARVALHO, Edgard de Assis. **Enigmas da cultura**. São Paulo: Cortez, 2003. (Questões da nossa época, v. 99).

_____. A paixão pelo entendimento: Claude Lévi-Strauss e a universalidade da cultura. **Cronos: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN**, Natal, v. 9, n. 2, p. 301-314, jul./dez. 2008.

_____. ALMEIDA, Maria da Conceição X. de; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Quadriálogo sobre Claude Lévi-Strauss e Maurice Merleau-Ponty. **Cronos: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN**, Natal, v. 9, n. 2, p. 441-454, jul./dez. 2008.

CARVALHO, Mario Cesar. Documentário refaz viagem de Lévi-Strauss ao Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 nov. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u647922.shtml>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

CASTRO, Márcio Sampaio de. **Introdução aos estudos linguísticos e semióticos: o texto nas produções escritas, visuais e audiovisuais**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2000. (História da ópera).

COLBACCHINI, Antonio; ALBISETTI, Cesar. **Os Boróros orientais: orarimodogue do Planalto Oriental do Mato Grosso**. São Paulo: Nacional, 1942. v. 4. (Série 5^a).

CORBIN, Alain (Dir.). **História do corpo: da revolução à grande guerra**. Tradução de João Batista Kreuch (partes I e II) e Jaime Clasen (partes III). 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 2.

COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. v. 3.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?:** e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CREDIDIO, Valéria. Colóquio de pensadores. **Diário de Natal**, Natal, 1 mar. 2008. Muito, p. 1.

CRONOS: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN. Natal: EDUFRN, v. 9, n. 2, jul./dez., 2008.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Mito forte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 23 nov. 2008.

DÉFIANCE, distance et avalanche. **Le monde.fr**, Paris, 4 nov. 2009. 1 vídeo. Disponível em:<http://www.lemonde.fr/disparitions/panorama/2009/11/03/claude-levi-strauss-uvre-et-pensee_1262356_3382.html>. Acesso em: 4 nov. 2009.

DEFINIÇÃO de etnologia. **Le monde.fr**, Paris, 3 nov. 2009. 1 vídeo. Acesso em:<http://www.lemonde.fr/carnet/panorama/2009/11/03/claude-levi-strauss-uvre-et-pensee-1262356_3382.html#ens_id=1262333>. Acesso em: 25 dez. 2009.

DELEUZE, Gilles et al. **História da filosofia: idéias, doutrinas: o século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982. v. 8.

_____. GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2002. (Coleção Trans, v. 4).

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

DROIT, Roger-Pol. Claude Lévi-Strauss, théoricien bigarré. **Le monde.fr**, Paris, 4 nov. 2009. Disponível em:<http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/05/08/claude-levi-strauss-theoricien-bigarre_1042344_3260.html>. Acesso em: 3 nov. 2009.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

EL LA DEFINITION du mithe. **Le monde.fr**, Paris, 3 nov. 2009. 1 vídeo. Acesso em:<http://www.lemonde.fr/carnet/panorama/2009/11/03/claude-levi-strauss-uvre-et-pensee-1262356_3382_11707.html>. Acesso em: 25 dez. 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Trópicos não tão tristes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 23 nov. 2008.

GIRARD, René. **A voz desconhecida do real: uma teoria dos mitos arcaicos e modernos**. Tradução de Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 2002. (Epistemologia e Sociedade).

_____. **A violência e o sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUARDIA, Ernesto de La. **Las sonatas para piano de Beethoven: historia y analisis**. 2. ed. Buenos Aires: Ricordi, 1997.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminho para uma nova compreensão musical**. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JACQ, Christian. **O grande mago**. Tradução de Maria Alice Araripe de Sampaio Doria. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. (Mozart, v. 1).

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do Século XX**. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997. (Coleção Luís Cosme, v. 9).

KOBBÉ, Gustave. **Kobbé: o livro completo da ópera**. Edição do conde de Harewood. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LARAIA, Roque de Barros. Claude Lévi-Strauss, quatro décadas depois: as mitológicas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 21, n. 60, p. 167-169, fev. 2006.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **A monadologia e outros textos**. Organização e tradução de Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

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.

_____. **Café Filosófico**. Natal: TV Universitária, 16 de julho de 2008b. Programa de TV. Palestrante: Maria Conceição Almeida.

_____. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar. 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 par Lévi-Strauss: Claude Lévi-Strauss définit l’ethnologie. **Le monde.fr**, Paris, 3 nov. 2009. 1 vídeo. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/disparitions/panorama/2009/11/03/claude-levi-strauss-uvre-et-pensee_1262356_3382.html>. Acesso em: 3 nov. 2009.

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 développement EDV 236 avec de soullen Du CNC, 2008. 1 DVD (75 min), color.

LIUDVIK, Caio. A super estrutura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 4-5, 23 nov. 2008.

LONGMAN, Gabriela. Retrato de um homem invisível. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 12, 23 nov. 2008.

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.

MASSIN, Jean ; MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO, Ricardo José Franklin de. **Amor solar**. 2012. Composição própria elaborada em 19 fev. 2012.

MELO, Betânia Maria Franklin de. A música como persuasão cultural e o sig-não-ficado do silêncio. In: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 5., 2009, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pages/textoscompletos.html>>. Acesso em: 10 out. 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. **A estética de Lévi-Strauss**. Tradução de Juvenal Hahne Júnior. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Brasília: UNB, 1975. (Biblioteca Tempo Universitário, 40).

MIRANDA, Dilmar S. Tristão e Isolda: o anúncio dionisíaco da dissolução do pacto tonal. In: LINS, Daniel; GIL, José (Orgs.). **Nietzsche/Deleuze: jogo e música: VII Simpósio Internacional de Filosofia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008. p. 76-92.

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

MORGAN, Robert P. **Twentieth-century music**: a history of musical style in modern Europe and America. First ed. New York: W.W. Norton & Company, 1991. (The Norton Introduction to Music History).

MORIN, Edgar. **Mes philosophes**. Paris: Germina, 2011. (Collection Cercle de Philosophie).

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: o poder da improvisação na vida e na arte. Tradução de Eliana Rocha. 4. ed. São Paulo: Summus, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. El pasado interior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu. **Revista Transcultural de Música**, España, n. 1, 1995. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/nattiez.htm>>. Acesso em: 5 set. 2009.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência**. Tradução de Margit Martincic. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O caso Wagner**. Tradução de Antonio Carlos Braga, Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007. (Grandes obras do pensamento universal, 86).

OSBORNE, Charles. Leitmotiv. In: _____. **Dicionário de ópera**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 226.

PASCOAL, Maria Lúcia; PASCOAL NETO, Alexandre. **Estrutura tonal**: harmonia. Disponível em: <<http://www.musicalmendelssohn.com.br/ESTRUTURA/ESTRUTURA%20TONAL%20HARMONIA.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

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

PEIXOTO, Paulo Matos (Ed.). O evangelho segundo João. In: _____. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paumape, [19--a]. cap. 3, versículo 4, p. 773.

_____. Gênesis. In: _____. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paumape, [19--b]. cap. 4, p. 7.

_____. _____. In: _____. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paumape, [19--c]. cap. 19, versículo 30, p. 17.

_____. Segundo livro de Samuel. In: _____. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paumape, [19--d]. cap. 11, p. 251-252.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. O Brasil por acidente. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 23 nov. 2008.

QUAND Claude Lévi-Strauss racontait sa vocation d'ethnologue: interview de Claude Lévi Strauss par Pierre Dumayet. **Le monde.fr**, Paris, 3 nov. 2009. 1 vídeo. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/disparitions/panorama/2009/11/03/claude-levi-strauss-uvre-et-pensee_1262356_3382.html>. Acesso em: 3 nov. 2009.

ROCHA, Carmem Maria Mettig. **Educação musical “método Willems”**: minha experiência pessoal. Bahia: Faculdade de Educação da Bahia, 1990.

RODGERS, Ana Paula R. Lima. A música e a metafísica lévi-straussiana: por um *anti-finale*: manifesto contra a apatia da escuta musical no estruturalismo lévi-straussiano. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Orgs.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008. cap. 9, p. 215-235.

RODRIGUES, José Carlos. Lévi-Strauss, teórico da comunicação. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 1, n. 39, p. 57-62, ago. 2009.

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.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

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

SCHOPENHAUER, Artur. **O livre arbítrio**. São Paulo: Novo Brasil, 1983. v. 3. (Os grandes clássicos da literatura).

SLOTERDIJK, Peter. **Extrañamiento del mundo**. Traducción y prólogo de Eduardo Gil Bera. Valencia: Pré-Textos, 1998.

_____. **Esferas I**. Traducción de Isidoro Reguera. 2. ed. Madrid: Siruela, 2003. (Biblioteca de Ensayo Siruela).

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

SOCHA, Eduardo. Homenagem – Claude Lévi-Strauss. **Cult**, São Paulo, [200-?]. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/homenagem-claude-levi-strauss/>>. Acesso em: 6 dez. 2009.

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

TARASTI, Eero. **Myth and music**. New York: Mouton, 1979. (Approaches to Semiotics, 51).

VELOSO, Caetano. “A visão do Brasil que está em ‘Tristes trópicos’ esquentou meu coração”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 nov. 2009. Mundo, p. A18.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Tradução de Haiganuch Sarian. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

VIGARELLO, Georges (Dir.). **História do corpo**: da renascença às luzes. Tradução de Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 1.

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

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995.

WERNECK, Mariza Martins Furquim. **Mito e experiência**: operadores estéticos do pensamento de Claude Lévi-Strauss. 2002. 367 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - PUC, São Paulo, 2002.

_____. Claude Lévi-Strauss e a experiência sensível da Antropologia. **Cronos**: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN, Natal, v. 9, n. 2, p. 321-331, jul./dez. 2008.

WILCKEN, Patrick. **Claude Lévi-Strauss**: o poeta no laboratório. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

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

ANEXOS

ANEXO A – M₁ Bororo: *o xibae e iari, “as araras e seu ninho”*

Um dia, em tempos muito antigos, as mulheres foram para a floresta, a fim de colher as folhas de palmeira empregadas na confecção dos bá, estojos penianos entregues aos adolescentes quando de sua iniciação. Um rapazinho seguiu a mãe sem ser visto, pegou-a de surpresa e a violentou. Quando ela voltou, o marido reparou nas penas que estavam presas ao seu cinturão, iguais às que enfeitam os rapazes. Desconfiado de uma aventura, ele providenciou uma dança, para descobrir qual dos adolescentes usava penas como aquelas. Para seu espanto, constata que seu filho é o único a usá-las. Ordena outra dança, e o resultado é o mesmo.

Convencido de sua desgraça e sedento de vingança manda o filho para o **ninho** das almas, com a missão de lhe trazer o grande maracá de dança (bapo). O rapaz consulta a avó, que lhe revela o perigo mortal envolvido na façanha e o aconselha a pedir ajuda ao colibri.

Quando o herói, acompanhado do colibri, chega à morada aquática das almas espera na margem, enquanto o pássaro voa rapidamente, corta a corda pela qual está suspenso o maracá, que cai na água fazendo um ruído: **Jo!** As almas ouvem o barulho e começam a disparar flechas. Mas o colibri voa tão depressa que não é atingido e chega à margem com o instrumento.

O pai então manda o filho trazer-lhe o pequeno maracá das almas e o mesmo episódio se repete, com os mesmos detalhes, dessa vez com o juriti como ajudante. Numa terceira expedição, o rapaz pegará o *buttore*, chocalho feito com unhas de caititu enfiadas num cordão, que se amarra em torno do tornozelo. Dessa vez seu ajudante é o grande gafanhoto que voa mais devagar que os pássaros e por isso é atingido por várias flechas, mas não morre.

Vendo os planos frustrados, o pai, furioso, convida o filho a acompanhá-lo à captura de filhotes de arara nos ninhos das encostas dos rochedos. A avó não sabe como defender o neto contra esse novo perigo, mas lhe dá um bastão mágico, ao qual ele poderá se agarrar, em caso de queda.

Os dois chegam ao pé da parede rochosa; o pai encosta uma vara comprida na rocha e manda o filho subir por ela. Quando este chega à altura dos ninhos, o pai puxa a vara. O rapaz consegue enfiar o bastão numa fenda e fica pendurado, gritando por socorro, enquanto o pai se afasta do local.

Nosso herói avista um cipó ao alcance da mão, agarra-o e através dele sobe até o topo. Descansa por um momento e sai à procura de alimento; fabrica um arco e flechas com galhos e caça as lagartixas que abundam na chapada. Mata muitas, come alguma delas e amarra as

outras na cintura e nas faixas dos braços e tornozelos. As lagartixas apodrecem e começam a feder tanto que o herói desmaia. Os urubus chegam aos bandos, devoram as lagartixas e atacam o corpo do infeliz, a começar pelas nádegas. Ao despertar o herói espanta os agressores, que já tinham, porém, devorado todo o seu traseiro. Saciados, os pássaros se tornam seus salvadores. Com o bico, suspendem o herói pelo cinto, faixas dos braços e tornozelos, alçam voo e o depositam delicadamente no sopé da montanha.

O herói volta a si, **como se acordasse de um longo sono**. Faminto, come frutos silvestres, mas percebe que, como não tem fundos, não retém o alimento, que sai do corpo antes mesmo de ser digerido. No início, ele não sabe o que fazer, mas se lembra de um conto narrado pela avó, em que o herói resolvia o mesmo problema modelando um traseiro artificial com uma pasta feita de tubérculos amassados.

Desse modo, recupera a integridade física e pode enfim matar a fome. A seguir, retorna para a aldeia e encontra o lugar abandonado. Erra por muito tempo à procura dos seus. Um dia, localiza pegadas e o rastro de um bastão, que ele reconhece como pertencente à avó. Segue os rastros, mas, temeroso de se mostrar, toma a forma de uma lagartixa, cuja movimentação deixa a avó e seu segundo neto, irmão caçula do herói, intrigados por muito tempo. Finalmente resolve revelar aos dois em sua forma verdadeira. Para chegar até a avó, o herói se transforma sucessivamente em quatro pássaros e uma borboleta, não identificados [...].

Na mesma noite, houve uma violenta tempestade, acompanhada de trovoadas, e todos os fogos da aldeia se apagaram, encharcados, exceto o da avó. Na manhã seguinte, todos foram lhe pedir brasas, inclusive a segunda mulher do pai assassino. Ela reconhece o enteado, considerado morto e corre para avisar ao marido. Como se nada tivesse acontecido, o pai pega o maracá e recebe o filho com os cantos de saudação dos viajantes que retornam.

Entretanto, o herói pensa em vingança. Um dia, passeando na floresta com o irmão caçula, quebra um galho da árvore *api*, ramificada como chifres. Instruído pelo irmão mais velho, o caçula convence o pai a ordenar uma caçada coletiva; transformado em cutia, sem ser visto, ele localiza o lugar onde o pai está de tocaia. O herói coloca os falsos chifres na testa, transforma-se em veado e investe contra o pai com tal impulso que lhe atravessa o corpo com os cornos. Sem interromper o galope, dirige-se para um lago, em que joga a vítima. Esta é imediatamente devorada pelos espíritos buíogo e peixes canibais. Do macabro banquete, só restam no fundo das águas as ossadas e na superfície, os pulmões, boiando sob a forma de plantas aquáticas cujas folhas dizem, se assemelham a pulmões.

Voltando à aldeia, o herói vinga-se também das esposas do pai (entre as quais a própria mãe).

ANEXO B – M₂ Bororo: origem da água, dos ornamentos e dos ritos funerários

Nos tempos remotos, quando os dois chefes da aldeia pertenciam à metade Tugarege e não a metade Ecerae, como atualmente e provinham, respectivamente, um do clã aroroe e o outro do clã apiborege, havia um chefe principal chamado Birimoddo, **pele bonita** e apelidado Baitogogo.

Um dia, a mulher de Baitogogo – que pertencia ao clã bokodori da metade Ecerae – dirigia-se à floresta a procura de frutos silvestres. Seu filho queria acompanhá-la e, como ela não quis, ele a seguiu às escondidas.

Desse modo, ele assistiu ao estupro da mãe por um homem do clã kie que pertencia à mesma metade dela (e, portanto, seu irmão na terminologia indígena). Alertado pelo filho, Baitogogo começa por se vingar do rival. Fere-o com sucessivas flechadas no ombro, no braço, na coxa, na nádega, na perna, no rosto, e finalmente o mata com um ferimento nas costas. A seguir, durante a noite, ele estrangula a mulher com uma corda de arco. Auxiliado por quatro tatus de espécies diferentes – bokodori tatu-canastra [...], gerégo [...], enokuri [...] e okwaru [...] –, ele cava uma cova sob a cama da mulher, enterra o cadáver, tapa o buraco e o cobre com uma esteira para que ninguém descubra sua obra.

Enquanto isso, o menino procura a mãe. Abatido e chorando, ele se cansa seguindo falsas pistas dadas pelo matador. Finalmente, num certo dia em que Baitogogo está passeando em companhia da segunda esposa, o menino se transforma em passarinho para procurar a mãe, e deixa cair um pouco de excremento sobre o ombro de Baitogogo. O excremento germina na forma de uma grande árvore.

Incomodado e envergonhado por esse fardo, o herói deixa a aldeia e leva uma vida errante no mato. Mas, cada vez que ele para a fim de descansar, faz surgir lagos e rios. Naquela época, ainda não existia água na terra. Cada vez que surge água, a árvore diminui e por fim, acaba desaparecendo.

Encantado com a paisagem verdejante que criou, Baitogogo resolve não voltar mais para a aldeia, cuja chefia tinha abandonado nas mãos do pai. O segundo chefe, que mandava em sua ausência faz o mesmo e o segue. Assim, a dupla chefia passou para a metade Ecerae. Transformando-se nos dois heróis culturais Bakororo e Itubore [...], os dois antigos chefes só voltarão a visitar sua gente para lhe dar os enfeites, as vestimentas e os instrumentos que, em seu exílio voluntário, eles inventam e fabricam.

Quando eles reaparecem pela primeira vez na aldeia, ricamente enfeitados, seus pais, que se tornaram seus sucessores, ficam amedrontados no início: depois, os recebem com

cantos rituais. Akario Bokodori, pai de Akaruio Borogo, o companheiro de Baitogogo exige que os heróis (que, nesse momento, parecem ser não dois, mas uma corte) lhe deem todos os enfeites. Um episódio à primeira vista enigmático conclui o mito: **Não matou os que trouxeram muitos [enfeites], mas sim aqueles que tinham trazido poucos.**

ANEXO C – M₃ *Bororo: após o dilúvio*

Após o dilúvio, a terra foi novamente povoada. Mas antes os homens se multiplicavam tanto que Meri, o sol teve medo e procurou um modo de reduzi-los.

Ele mandou a população de uma aldeia atravessar um grande rio por uma passarela feita de um tronco de árvore frágil que ele havia escolhido. O tronco se partiu com o peso e todos morreram, exceto um homem chamado Akaruio Bokodori que andava mais devagar porque tinha as pernas tortas. Aqueles que foram carregados pelos turbilhões ficaram com os cabelos ondulados ou cacheados; os que se afogaram em águas tranquilas ficaram com os cabelos macios e lisos. Tudo isso foi observado depois que Akaruio Bokodori ressuscitou a todos com os seus encantamentos acompanhados de tambor. Primeiro, ele fez voltar os Buremoddogue, depois os Rarudogue, os Bitodudogue, os Pugaguegeugue, os Rokuddudogue, os Codogue finalmente, os Boiugue que eram seus preferidos. Mas ele só recebia os recém-chegados que trouxeram presentes de seu agrado. Matava os outros com flechada e por isso foi apelidado Mamuiaugexeba, **matador**, ou Evidoxeba, **de morte de causa**.

ANEXO D – *M₅ Bororo: origem das doenças*

No tempo em que as doenças ainda eram desconhecidas e os homens ignoravam o sofrimento, um adolescente se recusava obstinadamente a frequentar a casa dos homens e ficava fechado na casa familiar.

Irritada com esse comportamento, a avó aproximava-se dele todas as noites, enquanto ele dormia, e, agachando-se sobre o rosto do neto, envenenava-o com gases intestinais. O rapaz ouvia o barulho e sentia o cheiro, mas não sabia de onde vinha.

Doente, abatido e desconfiado, um dia finge dormir e finalmente descobre as manobras da velha. Mata-a com uma flecha pontuda, enfiando-a tão profundamente pelo ânus que as tripas saltam para fora.

Com ajuda dos tatus pela ordem: okwaru, enokuri, gerego e bokodori (sequência de M_2 invertida [...]) -, ele cava uma fossa às escondidas e enterra o cadáver exatamente no lugar onde a velha dormia, cobrindo a terra remexida com esteira.

No mesmo dia, os homens organizam uma pescaria com veneno para o jantar. No dia seguinte ao assassinato, as mulheres voltam ao local da pescaria para recolher os últimos peixes mortos. Antes de partir, a irmã de Birimoddo procura a avó para deixar o filhinho com ela, mas ela não responde, evidentemente. Então, ela o coloca sobre o galho de uma árvore e lhe diz para esperar sua volta. A criança abandonada se transforma em cupinzeiro.

O rio está cheio de peixes mortos; mas, em vez de fazer várias viagens para transportá-los, como procedem as companheiras, ela os devora gulosamente. Seu ventre começa a inchar, e ela sente dores terríveis.

Ela geme, e, enquanto emite seus lamentos, as doenças saem de seu corpo. Todas as doenças com que ela infesta a aldeia semeiam a morte entre os homens. É a origem das doenças.

Os dois irmãos da criminosa, chamados Birimoddo e Kaboreu, decidem matá-la a cacetadas. Um deles corta-lhe a cabeça e a joga no lago a leste; o outro lhe corta as pernas jogando-as no lago a oeste. E os dois fincam as armas no chão.

ANEXO E – M₁₄ *Ofaié: a esposa do jaguar*

As mulheres foram ao mato pegar lenha. Uma delas muito jovem, viu uma carcaça de queixada deixada por um Jaguar. “Eta, que eu gostava”, disse ela, “ de ser filha do onça, ia ter bastante carne para comer.” “É fácil”, respondeu o jaguar, surgindo de repente. “É só me seguir. Não vou lhe fazer nenhuma malvadeza.”

Todo mundo saiu à procura da jovem, mas não a encontraram. Acharam que ela tinha sido devorada pelo jaguar.

Contou que seu marido, o jaguar, não deixava lhe faltar nada e que ficaria muito feliz em fornecer carne aos índios. “Qualquer caça, pode escolher”, diz a moça ao pai, que responde que se contenta com qualquer uma. “Mas a onça disse para escolher a caça que mais gosta. Mandou perguntar se a casa está bem segura, vai pôr a caça ai em cima do [telhado], tem que reforçar para aguentar.”

No dia seguinte, o pai constata que a casa está coberta de carne assada. Todos comem bastante. Alguns dias depois, chega um novo suprimento.

Depois de um certo tempo, o jaguar, cansado de carregar a caça, encarrega a esposa de propor sua mudança para a aldeia. O pai concorda (ele tinha medo do jaguar, mas adorava carne). De qualquer modo, explica a mulher, o jaguar não vai construir sua casa perto da dos sogros. Ficará um pouco afastado, para não ser visto.

A mulher vai embora. Ela estava começando a aprender a caçar como o jaguar. Na manhã seguinte, a casa estava coberta de carne: caititu, queixada, tatu, paca, enfim, tudo.

E o jaguar vai morar na aldeia. O irmão da moça torna-se amigo do casal, que lhe fornece as melhores carnes: jaó, mutum, inhambu, macuco. Mas, a avó da moça começa a estranhar a neta, que começa a se transformar pouco a pouco em fera; ela já está com o corpo todo pintado, crescem garras nas mãos e nos pés, só o rosto continua humano, apesar das presas, que começam a aparecer. Então, a avó recorre à feitiçaria e mata a neta.

O pai não liga muito para o fato, mas toda a família teme o jaguar. O cunhado vai procurá-lo e lhe perguntasse ele não vãos e vingar, se não quer aceitar uma outra irmã como esposa. “Não”, responde o jaguar, “longe disso... Vou embora daqui. Não quero fazer mal pr’ocês. Pode ser que uma dia vocês ainda vão se lembrar de mim...”

E o jaguar saiu correndo, urrando. Todos ficaram com medo e seus urros, mas eles vinham cada vez de mais longe. [...]

ANEXO F – M₂₉ *Xerente: origem das mulheres*

Antigamente, não existiam mulheres, e os homens eram homossexuais. Um deles ficou grávido e, como não podia parir, morreu.

Um dia, alguns homens viram, refletida na água de um riacho, a imagem de uma mulher escondida no alto de uma árvore. Durante dois dias, eles tentaram pegar o reflexo. Finalmente, um homem levantou os olhos e viu a mulher; fizeram-na descer, mas como todos os homens a queriam, eles a cortaram em pedaços e os repartiram. Cada um deles embrulhou seu pedaço numa folha e colocou o pacote numa fenda da parede de sua cabana (como se costuma fazer para guardar objetos). Depois foram caçar.

Na volta, foram precedidos por um batedor, que constatou e avisou os outros que todos pedaços haviam se transformado em mulheres. À suçuarana (*Felis concolor*), que tinha ficado com um pedaço de peito, coube uma bela mulher; à seriema (*Cariama cristana*, *Microdactylus cristatus*), uma mulher magra, pois ela havia puxado excessivamente o seu pedaço. Mas cada homem ficou com uma mulher e, a partir de então, quando iam caçar, levavam as mulheres com eles (Nim.1939:186).

ANEXO G – M₃₀ *Chamacoco: origem das mulheres*

Um rapaz que estava deitado na rede, doente, viu a vulva de sua mãe, que havia subido no teto da cabana para consertar o telhado. Tomado de desejo, ele esperou que ela descesse e a violentou. Depois, ele relaxou e revelou a ela o segredo das máscaras, que ela contou às outras, quando nenhuma mulher deveria sabê-lo.

Quando os homens perceberam, mataram todas as mulheres, exceto uma, que transformada em veado, conseguiu escapar. Mas eles não se acostumavam aos trabalhos femininos.

Um dia, um homem passava sob a árvore onde a sobrevivente está empoleirada. Ela cospe para chamar atenção. O homem tenta subir na árvore, mas não consegue por causa do pênis ereto; antes de desistir do intento, ele cobre o tronco de esperma. Os outros homens aparecem e conseguem chegar até a mulher a partir das árvores vizinhas. Eles a violentam e a cortam em pedaços, que, ao caírem, se embebem do esperma espalhado no tronco. Cada homem pega um pedaço e leva para casa. Depois, todos vão pescar.

Dois xãmas, enviados como batedores, informam que os urubus comeram os pedaços de mulher. Os índios voltam para a aldeia e encontram-na cheia de mulheres e crianças. Cada um fica com a esposa originária de seu pedaço. Os pedaços de coxa haviam dado origem a mulheres gordas; os dedos, as mulheres magras (Métraux 1943:113-19).

ANEXO H – M₃₁ *Toba-pilaga: origem das mulheres*

Antigamente, os homens costumavam caçar e colocar as provisões de carne no telhado das casas. Um dia, quando eles estavam fora, as mulheres desceram do céu e roubaram toda a carne. O mesmo fato se repetiu no dia seguinte, e os homens (que ignoravam a existência das mulheres) colocaram Coelho como sentinela.

Mas Coelho dormiu o tempo todo e a carne assada foi roubada. No dia seguinte, Papagaio ficou de guarda, escondido numa árvore, e viu as mulheres, que tinham a vagina dentada. A princípio quieto e imóvel, o Papagaio jogou uma fruta da árvore nas mulheres que banquetavam embaixo. As mulheres começaram a acusar umas às outras; descobriram Papagaio e começaram a brigar para tê-lo como marido. Jogavam coisas umas nas outras e um dos projéteis cortou a língua de Papagaio. Sem poder falar, reduzido a gestos, ele não conseguia explicar o que tinha acontecido aos homens.

Então foi a vez de Gavião ficar de guarda; ele se armou com dois propulsores. O primeiro errou o alvo e fez com que as mulheres o descobrissem. Primeiro, elas brigaram para tê-lo como marido, depois tentaram matá-lo lançando projéteis, mas Gavião conseguiu cortar com o outro propulsor uma das duas cordas que as mulheres usavam para descer e subir ao céu (uma das cordas para as mulheres bonitas, outra para as feias). Várias mulheres caíram, e penetraram na terra, mas Gavião pegou duas para ele.

Chamou os companheiros. Só Iguana o escutou, mas, como ele tem orelhas minúsculas, os outros homens não queriam crer que sua audição pudesse ser melhor do que a deles. Finalmente, Gavião conseguiu se fazer ouvir...

Tatu tirou as mulheres da terra e as distribuiu aos companheiros (Métraux 1946:100-03).

ANEXO I – M₃₂ *Mataco: origem das mulheres*

Antigamente, homens eram animais que falavam. Eles não tinham mulheres e se alimentavam dos peixes que pescavam em grandes quantidades.

Um dia, perceberam que as provisões haviam sido roubadas e deixaram um papagaio como vigia. Empoleirado no alto de uma árvore, ele viu mulheres descendo do céu por uma corda. Elas se empanturraram e adormeceram à sombra da árvore. Em vez de dar o alarme, como lhe tinha sido ordenado, o papagaio começou a jogar pequenos ramos nas mulheres, que acordaram e o viram. Elas o bombardearam com grãos, e um deles atingiu sua língua, que ficou preta desde então

O iguana ouve o barulho do combate e avisa os companheiros: mas , como todos acham que ele é surdo, ninguém lhe dá ouvido. Quanto ao papagaio, ficou mudo.

No dia seguinte, o encarregado da vigia é o lagarto, mas as mulheres capturam-no e lhe arrancam a língua. Ele também fica mudo. Os homens deliberam e confiam a guarda da aldeia ao gavião, que as mulheres não veem, pois a cor de suas penas se confunde com a do tronco da árvore quem que ele fica escondido. O gavião dá o alarme; apesar de bombardeado pelos projéteis das mulheres, ele consegue cortar a corda. A partir de então, os homens tiveram mulheres (Métraux 1939:51).

ANEXO J – M₇₉ *Tenetehara (1)*

Uma jovem encontrou uma cobra na floresta, que se tornou seu amante e de quem ela teve um filho, que já nasceu adolescente.

Todos os dias, o filho ia à floresta fazer flechas para a mãe, e todas as noites voltava para o ventre dela. O irmão da mulher descobriu o seu segredo e convenceu-a a se esconder assim que o filho partisse. Quando este voltou à noite, e quis entrar no ventre da mãe, como de costume, ela havia desaparecido.

O adolescente consultou a avó cobra, que o aconselhou a procurar o pai. Mas ele não tinha a menor vontade de ajuda-lo; assim, ao cair da noite, ele se transformou em raio de luz e subiu ao céu, levando ao arco e as flechas. Ao chegar, quebrou as armas em pedacinhos, que viraram estrelas. Como todo mundo dormia, a não ser a aranha, ela foi a única testemunha do espetáculo. Por isso as aranhas (ao contrário dos homens) não morrem com a idade, mas trocam de pele. Antigamente, os homens e os outros animais também trocavam de pele quando ficavam velhos, mas desde então, eles morrem (Wagley & Galvão 1949:149).

ANEXO K – *M₂₁₂ Toba: a moça louca por mel*

Sakhê era filha do senhor dos espíritos aquáticos e gostava tanto de mel que o pedia sem parar. Aborrecidos com tamanha insistência, os homens e as mulheres lhe diziam: “Case-se”. Até mesmo sua mãe, quando ela a importunava, querendo mel, dizia-lhe que era melhor ela se casar.

Então a jovem decidiu desposar Pica-pau, afamado buscador de mel. Certo dia, ele se encontrava na mata, com outras aves muito ocupadas, como ele, a furar os troncos das árvores com bicadas, para atingir os ninhos das abelhas. Raposo fingia ajuda-los, mas apenas batia nas árvores com sua borduna.

Sakhê informou-se sobre o lugar onde se encontrava Pica-pau. Indo na direção indicada, encontrou Raposo, que tentou se fazer passar pelo pássaro. Mas seu papo não era vermelho e sua bolsa, em vez de mel, continha terra. A moça não se deixou enganar, continuou andando e chegou, finalmente até Pica-pau, a quem propôs casamento. Pica-pau manifestou pouco entusiasmo, discutiu, declarou que tinha certeza de que os pais da moça não concordariam. Então a moça insistiu e ficou zangada: “Minha mãe mora sozinha e não quer mais saber de mim”. Felizmente Pica-pau tinha mel e Sakhê deixou de impacientar-se ao comê-lo. Finalmente, Pica-pau disse: “Se for verdade que sua mãe enviou você com esta intenção, casarei sem receio, mas se estiver mentindo, como é que poderíamos nos casar? Não sou louco!”. Dito isto, o Pica-pau desceu da árvore onde tinha subido, carregando sua bolsa cheia de mel.

Raposo, o preguiçoso, enquanto isso tinha enchido sua bolsa com frutos de *sacha sandia* e tasi, que se comem na falta de outra coisa. No entanto, nos dias que se seguiram, Raposo não quis voltar a procurar o mel junto com os outros, que não tinham ficado satisfeitos com a primeira coleta. Ele preferia roubar o mel que comia.

Certo dia, Pica-pau deixou sua mulher sozinha no acampamento e Raposo quis aproveitar-se da ocasião. Alegou que tinha um estrepe no pé que o impedia de seguir seus companheiros e voltou sozinho para o acampamento. Mal chegou, tentou violentar a mulher, mas esta, que estava grávida, fugiu para a mata. Raposo fingiu que estava dormindo. Sentia-se terrivelmente humilhado.

Quando Pica-pau voltou, ficou preocupado com a mulher e Raposo mentiu, dizendo que ela tinha acabado de sair com sua mãe. Pica-pau, que era chefe, ordenou que fossem procura-la, mas a mãe não estava em casa e a mulher tinha desaparecido. Então Pica-pau disparou flechas mágicas em várias direções. Aquelas que nada viram voltaram para ele, mas

quando a terceira flecha não retornou, Pica-pau sabia que ela tinha caído no lugar onde sua mulher estava e pôs-se a caminho para encontrá-la.

Entrementes, o filho Pica-pau (supõe-se que, nesse tempo, ele tivesse nascido e crescido) reconheceu a flecha de seu pai. Foi ao encontro dele com a mãe. Eles abraçaram e choraram de alegria. A mulher contou para o marido o que tinha acontecido.

A mulher e os meninos foram os primeiros a chegar ao acampamento. Distribuíram comida para todos e a mãe apresentou o filho. A avó, que ignorava o casamento da filha e sua maternidade, ficou espantada. “Pois é”, explicou a mulher “você me repreendeu, eu fui embora e me casei”. A velha não disse uma palavra. A filha também estava ressentida com ela, pois tinha sido censurada e expulsa quando pediu o mel. O menino interveio: “Meu pai é Pica-pau, um grande chefe, um hábil caçador e sabe onde encontrar mel... não me repreenda jamais, caso contrário irei embora”. A avó declarou que isto jamais lhe passaria pela cabeça, que estava encantada com o menino. Este consentiu em ir buscar seu pai.

A avó mostrava-se extremamente amável, mas Pica-pau declarou que não precisava de nada, não queria cauído de alorobo e que sabia cuidar de si. Pediu a avó que fosse boa com o neto. Ele haveria de ser herdeiro de seu pai, que prometeu a si mesmo ter outros filhos.

Então Pica-pau foi vingar-se. Acusou Raposo de ter mentido sobre seu problema físico. Por causa dele, sua mulher quase tinha morrido de sede na mata! Raposo protestou e pôs a culpa no pudor excessivo de sua vítima que, segundo ele, tinha-se assustado sem motivos. Ofereceu presente, que Pica-pau recusou. Ajudado por seu filho, ele amarrou Raposo e o menino encarregou-se de cortar-lhe a garganta com o facão de seu avô. Pois o filho era mais corajoso do que o pai. [...]

ANEXO L – M₂₁₄ Mataco: origem do hidromel

O primeiro homem, criado pelo demiurgo, vivia na inocência, embora seu pênis estivesse continuamente em ereção e ele tentasse amolecê-lo molhando-o com sopa de mandioca. Instruída por um espírito aquático (subsequentemente castrado e morto pelo marido dela), a primeira mulher ensinou-o a amolecer o pênis praticando o coito. Quando o demiurgo viu o pênis flácido, ficou furioso e disse: “De agora em diante, você terá um pênis mole, fará filhos e depois morrerá; seu filhos crescerá, fará também um filho que, por sua vez, morrerá [...]”.