

Lévi-Strauss: mitos cantados

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Betania Maria Franklin de Melo
UFRN – betaniamusica@gmail.com

Resumo: Este trabalho é fruto de conclusão de tese de doutoramento que parte do estudo das *Mitológicas* de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), no qual as linguagens, mito e música estão relacionadas. Lévi-Strauss propõe que a compreensão dos mitos ocorre de maneira similar com a partitura orquestral. Desta forma, a tese perpassou pela tetralogia investigando termos da música usados na análise, como também, na divisão dos capítulos do primeiro volume principalmente. Vários procedimentos de composição e formas estão nomeados. Alguns mitos foram melodiados.

Palavras-Chave: Lévi-Strauss. Mito. Música. Narrativa.

Lévi-Strauss: sung myths

Abstract: Summary: This paper is the work of a doctoring that is part of the study of the *Mitológicas* (Mythological) of Lévi-Strauss (1908-2009), in which the languages, myth and music are related. He proposes that the comprehension of the myths occurs in a similar way of that of the orchestral array. In this way, the thesis went through the tetralogy investigating terms of music used in the analysis as well as in the division of the chapter mainly. Many forms of composition are named. Some myths have been turned into melody in that way.

Keywords: Lévi-Strauss. Myth. Music. Narrative.

1. A compreensão do mito relacionado à música

Esta compreensão foi inaugurada por Lévi-Strauss na estrutura de sua pesquisa realizada no Brasil, intitulada *Mitológicas*, sobre mitos de diferentes tribos indígenas. Com teor transdisciplinar palavras do pleito musical disseminam a análise antropológica e incorporam também a música vivida pelo autor. Nesta modalidade, o artigo seleciona algumas narrativas ao lado da estrutura básica de alguns procedimentos de composição. Em seguida, pela influência da abordagem não ocultar o pessimismo sul-americano visto pelo autor, como também, pelo caráter melancólico de algumas histórias, exemplos melódicos passearão nos temas: incesto, assassinato, origens, transformações e outros acontecimentos que regularam a sociedade de tradição através das crenças dos mitos.

Na elaboração da tetralogia, compositores da música ocidental como: J. S. Bach, L. V. Beethoven e R. Wagner foram categorizados no cenário como músicos do código, da mensagem e dos mitos, respectivamente. Lévi-Strauss como estruturalista pôde expandir e

relacionar os compositores em pares, de acordo com aspectos da composição musical.

Vejamos:

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).

A experiência musical de Lévi-Strauss refletiu no conhecimento da cultura indígena e a comparação rezada pelo autor, entre a estrutura do mito com a partitura musical, foi a essência de nossa pesquisa de doutoramento, concluída em 2012. Em continuidade, partimos para contribuição melódica. A sombra dos mitos de nossa cultura, o saber das sociedades que nos precederam foi aprofundado pelo antropólogo, porém, não melodiado e nesta intenção o objetivo se mantém no alcance da transmissão da narrativa pela melodia.

Lévi-Strauss em, *Olhar Escutar Ler*, refere-se à harmonia com um fundamento de Rousseau, como forma mais que inesperada no olhar do músico: “A harmonia é inútil, pois que já se encontra na melodia. Não é acrescentada, mas redobrada.” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 71). Quando Lévi-Strauss se coloca como ouvinte mediano da música destaca obras musicais e compositores, enfatiza o compositor, Richard Wagner como o compositor dos mitos, reitera a ópera *O Anel dos Nibelungos* (1876) e reconhece o “deus Richard Wagner” como o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 34).

E como compositor dos mitos destaca mais uma vez a melodia ao centrar o *leitmotiv*. O diferencial em Wagner é a presença do *leitmotiv*, tanto nas partes vocais como nas orquestrais, 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. É 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).

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.

A proposta da relação do mito com a partitura orquestral nutre um grande desafio:

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).

2. A ordenação dos mitos e as ambiguidades

As histórias míticas na obra são ordenadas numericamente, a primeira narrativa corresponde ao Mito de número um, M1 *Bororo: o xibae e iari*, “*As araras e seu ninho*” esta é considerada o mito referencial; em seguida, a segunda história, o M2 *Bororo: origem da água dos ornamentos e dos ritos funerários* e assim por diante. Nas narrativas a sequência dos acontecimentos não se dão como um romance que se espera um final feliz. Muitas vezes, não se sabe o herói da história, porque um personagem da maldade adiante se torna a vítima,

como no mito referencial. Lévi-Strauss aplica: “O pensamento mítico, totalmente alheio à preocupação com pontos de partida ou de chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 24).

De repente um animal se transforma em humano e vice-versa, esta questão entre animalidade e humanidade, e também os termos utilizados na obra, em oposição como as categorias empíricas, *O cru e o cozido*, o seco e o molhado, o mel e as cinzas refletem ambigüidades míticas. Lévi-Strauss mostrou que os mitos não têm fim e que a terra da mitologia é redonda: “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).

O Mito opera como um *ritornello*. Têm meios, voltam, repetem são recriados, continuam e aparentam ter um fim. Porém, são infinitos. “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). O *ritornello* é um elemento presente no itinerário mítico, seja o herói ou outro personagem ele sempre retorna ao seu lugar, propondo um estado de repetição ou de circularidade.

Em, *O cru e o cozido* escreveu: “De modo que ao ouvirmos música, atingimos uma espécie de imortalidade” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 35). As formas musicais é uma possibilidade de compreender os mitos, para tanto, nomeou na organização das seções e dos capítulos algumas e explicou:

[...] 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 levantara, e para os quais a música já tinha inventado soluções (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 34).

Das formas citadas, três foram desenvolvidas neste estudo: Tema e variações, Sonata e Fuga. Tema e variações é a primeira onde constam cinco primeiros mitos da obra assim nomenclaturados¹: M1, M2, M3, M4, M5. Com base na primeira narração os acontecimentos históricos do desaninhador de pássaros, segue: as mulheres vão colher folhas para fabricação

¹ 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.

dos estojos penianos para enfeitar os rapazes, uma delas é violentada, e ao chegar em casa, o marido percebe que em sua cintura havia penas do enfeite dos rapazes, e assim resolve provocar uma dança para observar qual dos rapazes usa a mesma pena que a esposa trouxera no cinto. Para sua surpresa, era seu próprio filho. Sedento de vingança manda o filho para o Ninho das Almas.

Várias categorias estão envolvidas no mito, como: os personagens: mulher, rapaz, esposo, avó; como os instrumentos: maracá, chocalho; os animais: colibri, juriti, gafanhoto, lagartixa, urubu, peixe, veado; os territórios: floresta, casa, praça da dança, a casa da avó, o ninho das almas, a montanha e outros lugares. No universo destas categorias é possível assinalar um pentagrama como a leitura de cada instrumento musical, nas alturas específicas, nesta abrangência de pentagramas a linguagem dos mitos pode ser estabelecida conforme uma grade orquestral, simbolicamente.

A forma, Tema e variações pode ser analisada de acordo com os estágios da história. Lévi-Strauss deixou a escuta dos mitos como um caleidoscópio a ser desvendado, como age a música em repetição. A variação ocorre em função do Mito 1, como uma derivação de um tema central. No M2 Bororo, a mãe demonstra reação contrária à insistência do filho, em segui-la, enquanto no M1, ela é seguida inocentemente. O filho no M2 parece agir com proteção e não com violência conforme o tema principal, neste M2, não mais o menino, outro personagem é quem faz o estupro e a morte acontece no início da história mítica ao invés do final, como no M1. A vingança não somente instaura-se sobre o personagem do estupro como também com a mãe. Os animais (tatus) auxiliam a enterrá-la, e não ajudam a dar vida, como no M1. Quando o herói esteve abandonado, os “pássaros saciados resolveram dar a vida” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 57-72).

Apresentamos em seguida, um exemplo musical deste mito de referência. Por se tratar de um mito longo, os demais mitos da tetralogia surgem em consonância com alguns dos elementos constitutivos inseridos neste, promovendo maior análise.

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

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

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

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

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

A presença das ambigüidades dá referencia ao compositor do código, Beethoven, o compositor das ambigüidades que tanto reconsiderou a estrutura sonata, ampliou e mostrou criativamente novas possibilidades. 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). Em decorrência, a questão da animalidade em contraposição à humanidade ou vice-versa, é muito presente nos mitos nesta parte, Sonata. Lévi-Strauss explica a mediação que enquanto um animal passa a ser destinado, o outro é destituído de uma natureza humana original, por um comportamento social. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 113).

A convergência dos elementos da linguagem articulada com a musical se dá pelo fato de Lévi-Strauss escrever 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).

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, enfim, sons que podem ser expressos musicalmente para que a leitura dos mitos se manifestem por criações sonoras.

Referências:

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).
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 historia; 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: Papirus, 2008a.
- _____. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- _____. ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Tradução de Léa Mello, Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MONIZ, Luis Claudio. **Mito e música em Wagner e Nietzsche**. São Paulo: Madras, 2007.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.